

## Derrida a literatúra

## Derrida and Literature

MARCEL FORGÁČ  
MILAN KENDRA  
ALŽBETA  
KUCHTOVÁ (eds.)

MARCEL FORGÁČ

Hry záhybov: Habermas, Derrida, Mukařovský

JACQUELINE HAMRIT

Derrida et la littérature : une relation passionnelle

JUAN EVARISTO VALLS BOIX

This strange institution called performativity: Jacques Derrida, the anarchy of literature, and the counterinstitution of democracy

DARIN TENEV

Derrida and the potentiality of literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre"

MANUEL RAMOS DO Ó

La question de la littérature chez Jacques Derrida : le droit fondamental et l'ouverture du *parergon*

ERNESTO FEUERHAKE

L'unique et le texte. Derrida, Valéry, entre autres

SALIM HAFFAS

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

MIROSLAV KOTÁSEK

How many deaths? Auto-bio-graphy as death-writing

# WORLD LITERATURE STUDIES

## Šéfredaktorka / Editor-in-Chief

JANA CVIKOVÁ

## Redakcia / Editorial Staff

EVA KENDERESSY

JÁN ŽIVČÁK

## Redakčná rada / Editorial Board

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

ADAM BŽOCH

RÓBERT GÁFRIK

JUDIT GÖRÖZDI

MÁRIA KUSÁ

ROMAN MIKULÁŠ

DOBROTA PUCHEROVÁ

LIBUŠA VAJDOVÁ

(Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava)

MARIÁN ANDRIČÍK (Pavol Jozef Šafárik University in Košice)

MAGDOLNA BALOGH (HUN-REN RCH Institute for Literary Studies, Budapest)

XAVIER GALMICHE (Sorbonne University, Paris)

ZDENĚK HRBATA (Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague)

MAGDA KUČERKOVÁ (Constantine the Philosopher University in Nitra)

ANTON POKRIVČÁK (Trnava University in Trnava)

IVO POSPÍŠIL (Masaryk University, Brno)

CLARA ROYER (Sorbonne University, Paris)

CHARLES SABATOS (Yeditepe University, Istanbul)

MONICA SPIRIDON (University of Bucharest)

ANDREI TERIAN (Lucian Blaga University of Sibiu)

MILOŠ ZELENKA (University of South Bohemia in České Budějovice)

BODO ZELINSKY (University of Cologne)

## Adresa redakcie / Editorial Office

Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i. /

Institute of World Literature SAS

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

Slovenská republika / Slovak Republic

Tel. (00421-2) 54431995

E-mail usvwlit@savba.sk

▪ Derrida a literatúra / Derrida and Literature

MARCEL FORGÁČ Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

MILAN KENDRA Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

ALŽBETA KUČTOVÁ Filozofický ústav SAV, v. v. i.

(eds.)

▪ V spolupráci s projektom APVV-18-0043 „Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989“.

**World Literature Studies** – Časopis pre výskum svetovej literatúry vydáva štyri razy ročne Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, v. v. i., online v režime otvoreného prístupu a tlačou. ▪ Uverejňuje originálne, doposiaľ nepublikované vedecké štúdie a knižné recenzie z oblasti teórie literatúry, porovnávacej literárnej vedy a translológie. ▪ Publikované príspevky prechádzajú obojstranne anonymným recenzným konaním. ▪ Príspevky sa uverejňujú v slovenčine, češtine, angličtine, nemčine, príp. vo francúzštine s anglickými resumé. ▪ Viac o časopise, výzvy na posielanie príspevkov a pokyny k príspevkom, ako aj plnotextové verzie časopisu nájdete na [www.wls.sav.sk](http://www.wls.sav.sk).

**World Literature Studies** is an open access and print scholarly journal published quarterly by Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences. ▪ It publishes original, double-blind peer reviewed scholarly articles and book reviews in the areas of literary theory and comparative literature studies and translation studies. ▪ The journal's languages are Slovak, Czech, English, German and French. Abstracts appear in English. ▪ More information, calls for papers, submission guidelines and full texts can be found at [www.wls.sav.sk](http://www.wls.sav.sk).

Časopis je zaradený do databáz / The journal is indexed in

- Art & Humanities Citation Index (A&HCI)
- Central and Eastern European Online Library (CEEOL)
- Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)
- Current Contents / Arts & Humanities (CC/A&H)
- EBSCO
- ERIH PLUS
- Scopus

World Literature Studies (Časopis pre výskum svetovej literatúry), ročník / volume 16, 2024, číslo / issue 1

Vydáva Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, v. v. i. / Published by the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences. IČO / ID: 17 050 278

Číslo vyšlo v marci 2024. / The issue was published in March 2024.

Návrh grafickej úpravy / Graphic design: Eva Kovačevićová-Fudala  
Zalomenie a príprava do tlače / Layout: Peter Zlatoš

Copyright © Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i., autorky a autori / Institute of World Literature SAS, authors

Pri opätovnom publikovaní prosíme uviesť údaje o prvej publikácii príspevku a informovať redakciu. / Authors can reproduce their texts on the condition of full acknowledgement of the original publication and information about this provided to the editors.

Evidenčné číslo / Registration number: EV 373/08

ISSN 1337-9275 (print)

E-ISSN 1337-9690 (online)

Licensed under Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Distribúcia / Subscriptions: Slovak Academic Press, s. r. o.**

**Bazová 2, 821 08 Bratislava, [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)**

**Ročné predplatné / Annual subscription: 24 €**

**OBSAH / CONTENTS****EDITORIÁL / EDITORIAL**

MILAN KENDRA – ALŽBETA KUČTOVÁ  
Derrida and Literature ■ 2

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

MARCEL FORGÁČ  
Hry záhybov: Habermas, Derrida, Mukařovský ■ 8

JACQUELINE HAMRIT  
Derrida et la littérature : une relation passionnelle ■ 26

JUAN EVARISTO VALLS BOIX  
This strange institution called performativity: Jacques Derrida, the anarchy of literature,  
and the counterinstitution of democracy ■ 39

DARIN TENEV  
Derrida and the potentiality of literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre" ■ 54

MANUEL RAMOS DO Ó  
La question de la littérature chez Jacques Derrida : le droit fondamental et l'ouverture  
du *parergon* ■ 71

ERNESTO FEUERHAKE  
L'unique et le texte. Derrida, Valéry, entre autres ■ 83

SALIM HAFFAS  
La mort de l'auteur entre Barthes, Derrida et Foucault ■ 97

MIROSLAV KOTÁSEK  
How many deaths? Auto-bio-graphy as death-writing ■ 109

**RECENZIE / BOOK REVIEWS**

Masha Karp: George Orwell and Russia (Ivan Posokhin) ■ 120

Marko Juvan (ed.): Med majem '68 in novembrom '89. Transformacije sveta, literature  
in teorije (Miloš Zelenka) ■ 123

Alexander Fyfe – Madhu Krishnan (eds.): African Literatures as World Literature  
(Martina Kopf) ■ 127

Piotr Florczyk – Kevin A. Wisniewski (eds.): Polish Literature as World Literature  
(Anna Gnot) ■ 130

## Derrida and Literature

MILAN KENDRA – ALŽBETA KUČTOVÁ

---

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Milan Kendra, Alžbeta Kuchtová 2024  
Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

In his collection of four essays, *Fiction & Diction*, Gérard Genette ([1991] 1993) carefully distinguishes between regimes (constitutive and conditional) and criteria (thematic – characterized by the concept of fictionality; and rhematic – given by textual, stylistic, discursive features, diction) that contribute to the delimitation of modes of literariness. The overall postulate of Genette’s book, however, is that the parameters determining condition or property of literature (modes of literariness) occur unevenly and asymmetrically. Given this complex, ambiguous and shifting relationship between fictionality and its perceptibility, Genette calls for a pluralist theory of literariness that would highlight the diverse literary uses of texts.

The example of Genette’s reasoning is instructive, because it suggests that if we are to show how deconstruction specifies the concepts of literature and literariness and how they are integrated into a consideration of the general structure of textuality, then Roman Jakobson’s concept of literariness as the aesthetic aspect of literature loses much of its justification (by proving to be unstable and undecidable) and the investigation (when approaching verbal objects) must be extended beyond the field of “poetics”. As Jacques Derrida puts it in “This Strange Institution Called Literature” (Derrida and Attridge 1992, 71–72), modern literary writing not only opens access to the general structure of textuality, but as an institution, it consists in transgressing and producing its constitutional law, since its discursive forms contest, threaten, and deconstruct the possibility of a fundamental constitution. The reason for the interest in literature and literariness is not *differentia specifica* (primarily as the aesthetic aspect of literary practice), but the play of writing, marking, and loosening of the limits of the language system, the ability to confirm and shake logocentric and ethnocentric assuredness. The specificity of literature, literarity, is viewed primarily from the perspective of grammatol-



ogy (which is to replace semiology), that is, in terms of the broad implications of the gram/grammé as *différance*. Derrida argues against an essentialist form of literarity – literarity should not be understood as a natural essence, as an intrinsic property of the text (44). Literary texts suspend to some extent the “thetic” naivety of the transcendent reading (45) – the difference between the literary and the non-literary is established by text features or moments in a text with the tendency to resist the transcendent reading. Literature and its work with language (its displacement) has, according to Derrida, a revealing power which makes us more receptive to writing and to the limits of the interpretation of writing (71–72).

The individual articles in this issue of *WORLD LITERATURE STUDIES* show various ways of approaching literature both in its uncertainty and its potentiality. By changing attitude with regard to the text, by becoming aware of the difference between transcendent and nontranscendent reading (and of the possibility of doing both ways of reading of any text of various discourses – philosophical and scientific, journalistic, conversational etc.), one can experience the specificity of literary intentionality and develop, cultivate, recover, or update the consciousness of the rules revealing the convention, institution, or tradition of literature. The research on “Derrida and Literature” thus extends in a way to texts of different communication (social) systems (questions of ethics, politics, science, law, economics or mass media also emerge).

The opening study by Marcel Forgáč takes a closer look at the argumentation that Jürgen Habermas ([1985] 1998) used to accuse Derrida of showing no respect for discursive boundaries and for entirely different roles that the rhetorical elements of language assume in various texts of specialized languages (of philosophy, science and technology, law, economics and morality), which Derrida (allegedly) handles as literary texts (although they would not like to be considered as such). Forgáč points out the inadequacy of Habermas’s critique and in contrast, highlights Derrida’s intention to refine differences and work out the system of these borders once more. Referring to the context of Prague structuralism, he explains the tension that arose between Habermas and Derrida over the levelling of the genre distinctions between philosophy and literature. In contrast to Habermas, who (following Jakobson) called for a hierarchical order of the functions of language for both types of texts (philosophy and literature), Jan Mukařovský thought of a double-pole function (2021, 9–12) – some verbal messages systematically activate two dominant functions, and the diversity of functions is coordinated within contamination model ([1937] 2007, 94). Mukařovský’s double-pole function and his reflections on the participation of verbal functions in the contamination model could serve well to describe philosophical texts in the “logocentric” tradition and avoid measuring them on the same scale as literary texts (their irreducible differences would thus be preserved).

Jacqueline Hamrit provides an outline of Derrida’s responses to a wider range of literary (and non-literary) texts and examines Derrida’s taste for literary writing, for something about literature, which would be “*in place of the secret*” (Derrida [1993] 1995, 28). This secret is linked to passion and to the right/power to say

everything. Literature as a modern invention provides the experience of saying everything without touching upon the secret, the experience of exceeding, of displacing the rules, of suspecting the conventional law and history. Literature and democracy cannot be dissociated from each other (28). Hamrit traces how this connection and the notion of secret is approached and commented upon in Derrida's various works. Her study also shows how the experience of literature/secret is present in the process of reading a text and is related to concepts such as structure, genre and interpretation.

Juan Evaristo Valls Boix points out at the beginning of his study that the political and literary dimensions of performativity are closely intertwined in Derrida's works. Derrida's literary performativity makes visible the inoperativity of writing, by which the constitution of the symbolic order may be threatened. Therefore, several stages of Derrida's reflections on the relation between performativity and literature are highlighted. First, Derrida's critique of John Langshaw Austin and John Rogers Searle reveals how the complex functioning of language has been overlooked, and that literary discourse makes it possible to understand textuality and its performative condition. Next, Valls Boix is interested in how and with what consequences the inoperability of language and its openness to otherness is developed in language theory and in political theory. Finally, he examines the anarchic character of literature, that strange institution that is Derridean performativity, and its structural connection to democratic institutions.

Darin Tenev attempts to elucidate a particular aspect of the way Derrida approached literary texts and, with this aim, examines Derrida's reading strategy. His article draws on Derrida's conception of the event and his rejection of any essentialist form of literarity and shifts the attention to the singularity in literature and the singularity of literature that opens the work to the other, to different readings while making it irreducible to any particular reading. Tenev claims that deconstructive reading should indicate the singular potentiality of the work, and he explains in detail the self-referential aspect of the literary work as well as the procedure of its non-identity with itself – the text always remarks itself in a different way. Derrida's reading of Blanchot's *The Madness of the Day* ([1973] 1999, 189–199) is an example of how the text gives itself the law and at the same time undermines, subverts, transgresses, and transforms that law. Tenev demonstrates how Derrida's readings of literary texts outline the singularity of the text, its peculiar sort of potentiality, the “rare force” (Derrida [1974] 1986, 199) that is irreducible to any general theory or classification.

Manuel Ramos do Ó notes that the act of making literature visible, through which it becomes an object of study, also remains one of the main objects of deconstruction. In addressing the question of literature in Derrida's works, his study first considers what form of question can preserve the singularity of the literary. The question as a form imposed on literature can only be understood here in the context of the deconstruction of metaphysics. Next, Ramos do Ó follows Derrida's analysis of the role of law in the constitution of the literary object and of the status of the question of literature. Laws are both constraining and cre-

ative, and this creative gesture constitutes the fundament of every possible object. There are two constitutive moments in the autonomization of the word “literature” – the dependent autonomy of literature as a peculiar form of expression on the one hand, and the move towards independence from its national boundaries on the other. Literature thus stands on the edge, and “finds itself on both sides of the line that separates the law from the outside-the-law” (Derrida [1985] 2018, 71). The law of literature as institution tends to overflow the institution. Since transgression and law seem to be the two necessities of the question of literature, Ramos do Ó proposes a description of the fundamental principles of literature based on the notion of *parergon*.

In the introduction to his essay, Ernesto Feuerhake warns against overlooking or reducing the differences between the literary and the philosophical when thinking about the text. The interplay of the members of this opposition resonates in a series of other interrelated pairs (the signified and signifier, the meaning and form, etc.). Efforts to refine the differences and acknowledge their complementarity seem necessary when literary acts raise questions about the crisis or end of literature, and when the transcendental reduction might be the very condition of literature. Feuerhake attempts to approach this specific emptiness as the situation of literature, and in particular the way in which a literary act, “this nothing *itself* is determined by disappearing” (Derrida [1967] 1978, 8). Feuerhake closely observes how the logic of the event is examined in Derrida’s works and comments on the operation/force by which the event is made to happen. Feuerhake focuses on the thinking of the unique, on the experience of uniqueness, on the question of the event, which is also that of the unique, and points at “the limit at which the opposition of form and meaning [...] loses its pertinence, and calls for an entirely other elaboration” (Derrida [1972] 1982, 304–305).

In his comparative analysis, Salim Haffas points out that common themes and interests can hide fundamentally different projects. His aim is to show what the concepts of “author” and “death” mean for Jacques Derrida, Roland Barthes, and Michel Foucault in different theoretical contexts. Haffas argues that the specificity of Derrida’s analysis of writing cannot be reduced to themes characteristic of late-1960s literary theory. Starting with Barthes and “The Death of the Author” ([1967] 1977), which affirms the verbal, linguistic, intransitive condition of literature; questions the author as a historically constructed figure and expresses a desire for a critical approach to literature, he goes on to measure the differences between Foucault and Derrida in relation to this theme. For Foucault, the death of the author imposes itself as an obligatory frame of reference for philosophical or critical analysis; the author-function as a discursive principle is an analytical tool to highlight the way discourse functions in relation to the question of the subject. Derrida made the death of the author a condition for the possibility of any communication.

Miroslav Kotásek presents a view of autobiography that questions the whole network of relations concerning the categories of literature and genre, focusing on the relationship of autobiographical writing with the literary. Not only is

the (philosophical) question of life and death central to auto-bio-graphies, but they also call in question key concepts of literary theory and communication (author, text, narrative, fiction). Kotásek carefully considers the writer's position to the writing process as autobiographical texts deconstruct inside/outside or subject/object dichotomies. The inevitability of "death", or "a heterodidactics between life and death" (Derrida [1993] 2006, xvii), changes the status of the "I" and the "other" – Kotásek points here to the differential structure of the identity (of the *auto*) and its impact on narrative and linguistic structures in autobiographies. The study also provides valuable contextual notes on Derrida's perception of autobiography, his interest in the body and bodily affects in relation to life and language, iterability and singularity in (autobiographical) writing, and positivity and negativity in language. On these grounds (and with reference to Maurice Blanchot), Kotásek attempts to describe how, in autobiography, the speaker's absence from being takes place. He explains how autobiography marks the split between the non-fictional and the fictional, literature and non-literature, and opens ethical and political dimensions. Finally, the life-death relationship presented in writing (autobiographies) can be placed in the context of the spectral logic characteristic of memory media in general, opening up new dimensions for autobiography.

## REFERENCES

- Barthes, Roland. [1967] 1977. "The Death of the Author." In *Image Music Text*, Roland Barthes, ed. and trans. by Stephen Heath, 142–148. London: Fontana Press.
- Blanchot, Maurice. [1973] 1999. "The Madness of the Day." Trans. by Lydia Davis. In *The Station Hill Blanchot Reader. Fiction & Literary Essays*, Maurice Blanchot, ed. by George Quasha, 189–199. Barrytown: Station Hill.
- Derrida, Jacques. [1967] 1978. "Force and Signification." Trans. by Alan Bass. In *Writing and Difference*, Jacques Derrida, 3–30. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1972] 1982. "Qual Quelle: Valéry's Sources." Trans. by Alan Bass. In *Margins of Philosophy*, Jacques Derrida, 273–306. Brighton: The Harvester Press Limited.
- Derrida, Jacques. [1974] 1986. *Glas*. Trans. by John P. Leavey, Jr., and Richard Rand. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques. [1993] 1995. "Passions: 'An Oblique Offering'." Trans. by David Wood. In *On the Name*, Jacques Derrida, ed. by Thomas Dutoit, 3–31. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1993] 2006. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. by Peggy Kamuf. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. [1985] 2018. *Before the Law: The Complete Text of Préjugés*. Trans. by Sandra van Reenen and Jacques de Ville. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. 1992. "This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida." Trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 33–75. London and New York: Routledge.
- Genette, Gérard. [1991] 1993. *Fiction & Diction*. Trans. by Catherine Porter. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Habermas, Jürgen. [1985] 1998. "Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature." Trans. by Frederic G. Lawrence. In *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, Jürgen Habermas, 185–210. Cambridge: Polity Press.



- Mukařovský, Jan. [1937] 2007. "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty" [Aesthetic function, norm and value as social facts]. In *Jan Mukařovský: Studie I* [Studies I], ed. by Miroslav Červenka and Milan Jankovič, 81–156. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. 2021. "Epika, její podstata a druhy" [Epic, its essence and types]. In *Jan Mukařovský: Přednášky o epice* [Lectures on the epic], ed. by Ondřej Sládek and Miroslav Procházka, 7–93. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

---

Milan Kendra  
Department of Slovak Literature  
and Literary Theory  
Faculty of Arts  
University of Prešov  
Slovak Republic  
milan.kendra@unipo.sk  
ORCID: 0000-0001-6200-630X

---

Alžbeta Kuchtová  
Institute of Philosophy  
Slovak Academy of Sciences  
Bratislava  
Slovak Republic  
alzbeta.kuchtova@savba.sk  
ORCID: 0000-0002-5427-6999

# Hry záhybov: Habermas, Derrida, Mukařovský

MARCEL FORGÁČ

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.1

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Marcel Forgáč 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

## Games of Folds: Habermas, Derrida, Mukařovský

Jürgen Habermas. Jacques Derrida. Jan Mukařovský. Contamination model of functions. Aesthetic function.

The author of the study employs the perspective of Czech structural aesthetics to comment on Jürgen Habermas's critique of Jacques Derrida's deconstruction. Following Roman Jakobson, Habermas relies on a hierarchical model of linguistic functions and criticizes Derrida's over-generalization of the poetic function to all types of discourses. Habermas evaluates this as Derrida's attempt to level the boundaries and distinctions between philosophy and literature. The study points out the inadequacy of Habermas's critique and shows that Derrida's approach corresponds to the contamination model of functions originally proposed by Jan Mukařovský.

Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh APVV-18-0043 „Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989“.

---

Marcel Forgáč

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

Slovenská republika

marcel.forgac@unipo.sk

ORCID: 0000-0003-1078-2061

## ÚVOD

Je pozoruhodné, s akou mierou rozhorčenia napíše Jürgen Habermas stať „Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur“ (1985; Exkurz o nivelizácii žánrových rozdielov medzi filozofiou a literatúrou),<sup>1</sup> keď sa mu zdá, že Derridova dekonštrukcia smeruje k prevráteniu priority logiky nad rétorikou, a hrozí tak nivelizáciou žánrových rozdielov medzi filozofiou a literatúrou. „Vzdorovitá práca dekonštrukcie“ (187)<sup>2</sup> sa podľa Habermasa nerozvíja ako analytický postup, ktorým každá nasledujúca generácia kriticky skúmala diela predchádzajúcich generácií (189), ale sa profiluje ako kritika štýlu v tom zmysle, že „v rétorickom prebytku významu vlastnému literárnym vrstvám textov, ktoré sa prezentujú ako neliterárne, nachádza niečo ako nepriamu komunikáciu, ktorou text sám popiera svoj zjavný obsah“ (189). Sústredením na štýlové aspekty textov filozofickej tradície Derridova dekonštrukcia podľa Habermasa núti texty klasických filozofov (ako Husserla, Saussura a Rousseaua), aby sa priznali, že odporujú tomu, čo konštatujú napríklad o prioritě označovaného pred označujúcim alebo hlasu vo vzťahu k písmu (189). Habermasovi pritom azda najviac prekáža, že – z jeho pohľadu – môže dekonštrukcia dosiahnuť svoje ciele len vtedy, ak vehementne nerešpektuje textom deklarovanú odborovú príslušnosť:

Obmedzenia konštitutívne pre poznanie filozofického textu sa stávajú prístupnými len vtedy, keď sa s textom zachádza ako s tým, čím by nechcel byť – ako s textom literárnym. [...] Heideggerov cieľ rozbiť zvnútra metafyzické myšlienkové formy môže svojim v podstate rétorickým postupom Derrida dosiahnuť len vtedy, ak je filozofický text *v skutočnosti* literárnym textom – ak sa podarí *preukázať*, že žánrový rozdiel medzi filozofiou a literatúrou sa pri bližšom skúmaní rozplýva. (189)

Na takto vymedzenom podklade Habermas obviní Jacquesa Derridu zo zaslepenosti estetickým kontextualizmom; Derrida z jeho pohľadu kladie taký silný dôraz na význam literárnych (rétorických) prímiesí vo filozofických textoch preto, aby nás presvedčil o nemožnosti špecializovať jazyk filozofie a vedy na účely poznania (205, 189 a 190). Filozofickému mysleniu preto podľa Habermasa od dekonštrukcie hrozí, že bude okradnuté nielen o svoju vážnosť, ale aj o svoju produktivitu (210).

Habermasova kritika Derridovej dekonštrukcie sa odvíja viacerými (komplementárnymi) smermi, jeden z nich je však pre nás zvlášť podstatný: Habermas nepopiera prítomnosť literárnych (rétorických) prvkov vo filozofických textoch, prekáža mu však, že podľa neho Derrida týmto aspektom priznáva štrukturujúcu silu a zdôrazňuje ich dominujúce či určujúce pôsobenie (204). Predpokladom tohto postupu je podľa Habermasa skutočnosť, že Derrida príliš zovšeobecňuje jednu jazykovú funkciu, totiž poetickú (207), iba to jediné mu dovoľuje „analyzovať akýkoľvek diskurz v súlade s modelom básnického jazyka, a to tak, ako keby bol jazyk vo všeobecnosti určený básnickým používaním jazyka špecializovaným na odhaľovanie sveta“ (204 – 205). Tým, že dekonštrukcia „jazyk ako taký zblízuje s literatúrou alebo dokonca s ‚písaním‘“ (205), dochádza k popretiu vlastného zmyslu tak normálneho, ako aj poetického diskurzu (205); jeden ani druhý nie sú (voči sebe) ničím vyčlenené, nie sú ničím ohraničené: „To je totiž podľa Habermasa hlavný Derridov hriech: mieša diskurzy, ktoré by mali byť zachované v čistote, prinajmenšom v tom zmysle, že ich

príslušné funkcie alebo výlučné nároky na platnosť by mali byť jasne rozpoznateľné“ (Olivier 1994, 155).

Na tomto mieste Habermas dostáva svoju argumentáciu pred komplikovaný problém: na jednej strane chce rešpektovať zásadné rozdiely medzi určitými geneticky odlišnými spôsobmi používania jazyka (152), na strane druhej musí zohľadňovať/zvažovať nielen prítomnosť, ale aj funkčné pôsobenie rétorických (literárnych) prvkov tak v oblasti bežnej reči, ako aj v oblasti filozofie. Ak je Derridovou chybou to, že „zovšeobecnil poetický (rétorický) aspekt jazyka do takej miery, že ovládol celú oblasť komunikačného pôsobenia“ (Norris 1990, 55), potom Habermas vidí svoju úlohu práve v kritike tohto zovšeobecňovania a vo vypracovaní návrhu správneho vymedzenia/konkretizovania pozície rétorických aspektov v jednotlivých diskurzívnych formáciách.

Pozrime sa bližšie na situáciu a podmienky Habermasovej argumentácie. Keď kriticky hovorí, že *Derrida zovšeobecňuje poetickú funkciu*, vlastne o Derridovej dekonštrukcii hovorí, že sa pohybuje v rámci pražskej štrukturalnej estetiky, ktorú však aplikovala neadekvátne. Zdá sa totiž, že zovšeobecňovanie poetickej funkcie, ktoré Derridovi prisúdi, zároveň číta ako výsledok jeho nesprávneho vyhodnotenia jednej zo základných téz pražského štrukturalizmu – totiž, že poetická funkcia je potenciálne všadeprítomná. To je zrejme dôvod, prečo sa Habermas obracia k Jakobsonovej štúdii „Lingvistika a poetika“ a vyberá z nej práve tú pasáž, ktorá síce konštatuje prítomnosť poetickej funkcie vo všetkých jazykových prejavoch, avšak s dodatkom (voči Derridovi korektívnym), že v mimoumeleckej oblasti plní iba podradnú, doplnkovú úlohu (Habermas 1998, 200). Celá nasledujúca Habermasova argumentácia sa takto bude niesť v duchu poučenia Derridu o tom, že dominancia poetickej funkcie je uplatniteľná len v básnických výpovediach. Z tohto uhla pohľadu Habermas odvodzuje vo vzťahu k dekonštrukcii svoje záverečné stanovisko:

je jasné, čo znamená vyrovnávanie žánrového rozdielu medzi filozofiou a literatúrou a asimilácia filozofie s literatúrou a literatúry s filozofiou [...]. Toto nivelizovanie a táto asimilácia zmätene miešajú konštelácie, v ktorých rétorické prvky jazyka zastávajú úplne *odlišné* úlohy. Rétorický prvok sa vo svojej čistej podobe vyskytuje len v autoreferenčnosti básnického výrazu, teda v jazyku beletrie špecializovanej na odhaľovanie sveta. Aj bežný jazyk každodenného života je neodmysliteľne rétorický; ale v matici rôznych jazykových funkcií tu rétorické prvky ustupujú do úzadia. [...] To isté platí aj o špecializovaných jazykoch vedy a techniky, práva a morálky, ekonómie, politológie atď. Aj ony žijú z osvetľujúcej sily metaforických tróпов, ale rétorické prvky, ktoré v nijakom prípade nie sú vytesnené, sú akoby skrotené a využité na špeciálne účely riešenia problémov. (208 – 209)

K tomu dodajme súvislosť, ktorá bude rozpracovaná neskôr: Ak sa Habermas necháva viesť štrukturalistickým modelom polyfunkčnosti jazykových prejavov a ich funkcie vníma v hierarchickom usporiadaní, nutne musí vidieť v zdôrazňovaní poetickej funkcie prisúdenom Derridovi sprievodný proces, totiž odsunutie pravdivostných či eticko-hodnotiacich funkcií do druhotného postavenia. Hierarchický model jednoducho nepripúšťa inú možnosť: zdôrazňovanie jednej funkcie ako prvotnej zároveň znamená umiestnenie iných funkcií do druhotnej pozície.

## I

Habermasov „Exkurz“ sa ako súčasť vplyvnej knihy *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1988; *The Philosophical Discourse of Modernity*, 1998; Filozofický diskurz moderny) výrazne pričínil o kanonizáciu nesprávnej mienky o Derridovej dekonštrukcii. Znalci Derridovho diela, ako napríklad Christopher Norris, vynaložili veľké úsilie, aby vysvetlili rozsah Habermasových omylov, nekorektnosť jeho tónu a uviedli veci na pravú mieru. Kardinálny problém Habermasovho prístupu spočíva už v jeho základnej intencii; teda v tom, že hrozbu nivelizácie žánrových rozdielov medzi filozofiou a literatúrou stotožňuje s Derridovou dekonštrukciou, pritom však v skutočnosti pracuje s kontextom amerického dekonštruktivismu. Na túto súvislosť poukazuje aj sumarizácia niektorých Norrisových (široko a precízne argumentovaných) poznámok:

- [...] nesprávne pochopil Derridovo dielo, a to navyše spôsobom, ktorý až príliš ľahko zapadá do bežných predstáv o dekonštrukcii ako o druhu neskorého nietzscheovského iracionalizmu, ktorý odmieta celý odkaz postkantovského osvietenského myslenia (1990, 49);
- Jeden z dôvodov, prečo sa kniha *Filozofický diskurz moderny* zdá byť slepá voči niektorým aspektom Derridovho diela, je, že viac-menej stotožňuje dekonštrukciu s Rortyho postmoderným pragmatistickým čítaním, a tak má tendenciu udržiavať názor, že ide o druh literárno-kritickej činnosti, o pokus kolonizovať filozofiu vyrovnávaním žánrových rozdielov medzi spomínanými disciplínami (54);
- [...] kritika sa netýka ani tak toho, čo Derrida napísal, ale toho, čo o ňom napísali rôzni (väčšinou americkí) komentátori. Presnejšie, táto kritika je z hľadiska niektorých jeho textov do istej miery opodstatnená, ale potom sa necháva viesť len veľmi čiastočným čítaním (56);
- Habermas číta Derridu nesprávne. (50)

Norris sa tomuto problému venuje z rôznych uhlov pohľadu aj v iných svojich prácach (pozri 1989, 1996, 2003) a k Habermasovmu „Exkurzu“ sa vyjadria aj ďalší, spomeňme napr. Sergeiya Sandlera, Davida C. Hoya alebo aj Richarda Rortyho, podľa ktorého Derrida „nepopiera existenciu žiadnej z vecí, voči ktorým ho Habermas obviňuje zo slepoty“ (1998, 313).

Derridova reakcia, ktorú formuluje v poznámke č. 9 k listu „Afterword: Toward an Ethic of Discussion“ (1988), nesie známky silného rozčarovania. Podozrieva Habermasa z veľmi čiastkového porozumenia jeho dielam, čo podľa neho súvisí so skutočnosťou, že jeho kritik z nich ani raz necituje; Derrida ho aj preto vyzýva, aby v jeho textoch našiel a odcitoval pasáže, ktoré hovoria o onom „prvenstve rétoriky“ (156 – 157). Habermasov postoj však zároveň dáva Derridovi dôvod opäť (syntetizujúco) formulovať svoje výskumné zámery vo vzťahu k problému hraníc. V tejto súvislosti deklaruje, že snahou dekonštrukcie nie je rozbiť hranice, ale spresniť rozdiely; že nikdy neredukoval pojem na metaforu, iba dekonštruoval samotný pojem metafory a navrhol inú „logiku“ vzťahov medzi pojmom a metaforou, a teda aj medzi filozofiou, vedou, logikou na jednej strane a rétorikou na strane druhej; že jeho záujem o fikcionalitu literatúry na jednej strane a rétorickú organizáciu či textové typy filozofického diskurzu na strane druhej ani v najmenšom neznamená snahu nivelizovať hranice medzi filozofiou a literatúrou. Preto vyjadruje pohoršenie nad tým, ako môže jeho



zrejmé hľadanie cesty k vypracovaniu jemnejších, zložitejších rozdielov viesť k obvi-  
neniam zo stierania hraníc a z nedostatočnej pozornosti k rozdielom (por. 156).

Derrida kontinuálne trvá na týchto stanoviskách, formuluje ich už v eseji *Living On: Border Lines* („nikdy sme nezamýšľali [...] premeniť svet na knižnicu tým, že odstránime všetky hranice, všetky rámce, všetky ostré hrany [...], ale skôr sme sa usilovali opäť od základu vypracovať teoretický a praktický systém týchto okrajov, týchto hraníc“; 1979, 84) a zdôrazňuje ich napríklad aj o sedemnať rokov neskôr v diskusii s Rortym („Nikdy som sa nesnažil zamieňať literatúru a filozofiu alebo redukovať filozofiu na literatúru. Pozorne si všimam rozdielnosť priestoru, histórie, historických rituálov, logiky, rétoriky, protokolov a argumentácie. Snažím sa byť k to-  
muto rozdielu čo najvšímavejší“ [1996] 2005, 81 – 82). V naznačených súvislostiach je tiež podstatný rozhovor „Is There a Philosophical Language?“, v ktorom Derrida vyzýva na štúdium zložitosti hraníc „medzi dvoma neredukovateľne odlišnými typmi textov“ – medzi „tým, čo nazývame filozofickým textom, a tým, čo nazývame literár-  
nym textom“ ([1988] 1995, 217).

Všetky uvedené výroky demaskujú Habermasovu kritiku ako neopodstatnenú predovšetkým v tom bode, že nemožno stotožňovať problém nivelizácie žánrových rozdielov medzi filozofiou a literatúrou s Derridovou dekonštrukciou. Čo však neznamená, že týmto zaniká samotný problém nivelizácie hraníc medzi filozofiou a literatúrou, o ktorej rozvinutie sa pričiňujú americkí dekonštruktivisti, literárni kritici alebo neopragmatici (najmä Rorty, pozri napr. 1982). Ak očistíme diskusiu medzi Habermasom a Derridom o všetky omyly a sústredíme sa len na ich postoj k problému nivelizácie rozdielov medzi filozofiou a literatúrou so všetkými jeho dôsledkami (predovšetkým pre filozofiu), môžeme konštatovať, že Habermas s nivelizáciou nesúhlasí a chce udržať hranice medzi jednotlivými „žánrami“ a že Derrida, ktorého zaujíma najmä povaha hraníc medzi týmito neredukovateľne odlišnými typmi textov, by v tejto veci v zásade nemal nesúhlasiť s Habermasom. Ich postoje by teda mohli byť vyhodnotené ako príbuzné, čo naznačuje aj Norris, keď preukazuje tézu, že „správne chápaná dekonštrukcia patrí do toho istého filozofického diskurzu moderny, ktorý sa Habermas snaží brániť pred jej súčasnými kritikmi“ (1990, 52).

Ak teda platí, že Habermasov a Derridov postoj k centrálnemu problému nivelizácie vykazuje príbuznosť, znamená to, že existuje možnosť príbuznosti aj vo vzťahu k jednotlivým aspektom riešenia daného problému? Povedzme priamo: nie. Aj po nahliadnutí faktu, že tento spor bol živený iba omylom, že v skutočnosti Habermas nemá vo vzťahu k problému nivelizácie Derridovi čo vyčítať, evidujeme medzi oboma filozofmi napätie. Jeho zdroj sa nachádza práve v spomínaných jednotlivých aspektoch riešenia problému. Ako sme rekonštruovali vyššie, Habermas vo vzťahu k problému nivelizácie aktivuje (okrem iného) argumentačné polohy pražského štrukturalizmu a odvodzuje z nich svoje závery. Do akej miery je však táto línia Habermasovho uvažovania korektná? A ako mohla hlbšia znalosť prác českého štrukturalizmu Habermasovi pomôcť vyhnúť sa omylu stotožnenia Derridovej dekonštrukcie s problémom nivelizácie rozdielov medzi filozofiou a literatúrou? Odpoveď na tieto otázky je pomerne členitá. Prechádzajúc jednotlivými záhybmi sa pokúsime ukázať, že napätie, ktoré medzi Habermasom a Derridom pretrváva aj po „urovnaní“ sporu o niveli-

záciu, v skutočnosti spočíva v ich pohľade na povahu funkčnej matrice filozofického i literárneho textu. Odohráva sa teda hlboko v pôde pražského štrukturalizmu.

## II

a) Ak sa chce Habermas vyrovnáť s problémom nivelizácie žánrových rozdielov medzi filozofiou a literatúrou v prospech udržania prísnych hraníc, hierarchický model funkcií mu ponúka podnet, ako vysvetliť prítomnosť estetickú (poetickej, svet odhaľujúcej) funkcie vo filozofickom texte a zároveň ju prezentovať ako funkciu bez noetického významu. Poetická funkcia je tu určená iba ako druhotná, je skrotená – zdôrazňuje Habermas a dáva tým najavo, že tieto vymedzenia mieni využiť do dôsledkov. To sa odráža v jeho dôraze na *polaritu* pozícií (a kompetencií) jednotlivých funkcií vo vzťahu k ich ilokučným nárokom; na polaritu, voči ktorej je podľa neho Derrida tak trestuhodne necitlivý (1998, 205). Habermas preto mieni do dôsledkov uplatniť to, k čomu ho zaväzuje štúdium Bühlerovho a Jakobsonovho diela. Predovšetkým z neho pre seba v prvom kroku odvodzuje, že básnickej výpovedi, v ktorej dominuje poetická funkcia, nie sú referencia k predmetu, informačný obsah a pravdivostnohodnotové podmienky platnosti (teda v zásade mimoestetické funkcie) vlastné, nie sú v nej podstatné (200).

Toto je konzekventné hodnotenie, pretože práve z tohto prameňa Habermasove obavy o vážnosť a produktivitu filozofického myslenia v prípade, že by malo platiť (z jeho pohľadu Derridovo) zovšeobecnenie poetickej funkcie; dôsledkom by bola premena filozofie na rétorický diskurz „bez akejkoľvek normatívnej alebo kritickéj sily“ (Norris 1996, 82). Habermasov slovník je v týchto súvislostiach takmer apokalyptický: napríklad na jednom mieste hovorí až o *zmiznutí* schopnosti riešiť problémy za (Derridom presadzovanou) svetotvornou schopnosťou jazyka (Habermas 1998, 205).<sup>3</sup> A práve tento typ hypertrofiie vnímania problému ho motivuje k prevráteniu opozície, ktorú si odvodil zo štrukturalistických téz viazaných na hierarchický model: ak platí, že básnickému textu nie sú mimoestetické funkcie vlastné, potom je preň závažné, že filozofickému textu nie je vlastná poetická funkcia. Ak by teda malo platiť jej zovšeobecnenie, pre filozofiu by to nutne znamenalo fungovať podľa pravidiel nevlastnej funkcie, ktorá navyše „krotí“ platnosť iných, pre ňu charakteristických funkčných aspektov. Filozofia by pôsobila *ako literatúra*, v dôsledku tohto by sa vzťah filozofie a literatúry stal vzťahom literatúry a literatúry, už žiadne hranice, žiadne špeciálne diskurzy – a to sme už spolu s Habermasom len krok od kritiky Derridovho architektu.

Zdá sa teda, že Habermas, ktorý sa na začiatku odvoláva na koncept polyfunkčnosti jazykových prejavov, je vo vzťahu k špeciálnym diskurzom (predovšetkým k filozofii) ochotný pripustiť iba *prítomnosť* viacerých funkcií, avšak už nie ich platnosť. Habermas to dáva najavo tým, že v celej svojej argumentácii (pod rúškom pražského štrukturalizmu) vyhodnocuje poetickú funkciu v pevnej súvislosti s rétorickými prvkami (metaforickými trópmi), respektíve s tým, čo nazýva „literárne vrstvy textov, ktoré sa prezentujú ako neliterárne“ (1998, 189). Nie je to nekorektné, poetická funkcia sa skutočne prejavuje *aj* týmito povrchovými textovými javmi. Problém však nastáva, keď Habermas poetickú funkciu s rétorickými prvkami synonymizuje; v tej

to polohy sa poetická funkcia nutne javí len ako textovo povrchový aspekt, ktorý sa vyčerpáva v procese rétorizácie špeciálnych jazykov; čo vyhovuje Habermasovmu zámeru prezentovať minimálny, až zanedbateľný rozsah jej platnosti pre špeciálne diskurzy.

Na tomto mieste len rámcovo povedzme, že český štrukturalizmus, ktorým Habermas kryje svoje argumentačné zámery, k poetickej (estetickej) funkcii nepristupuje takto zúžene a bráni sa voči tomu, aby estetická aktualizácia bola vnímaná iba ako záležitosť formy, ako vec vonkajšej ozdoby či prázdneho ornamentu (Chvatík 2001, 72). Rozsah pôsobenia poetickej (estetickej) funkcie je omnoho širší a účinkuje v hlbších dimenziách (neliterárnych) textov nie ako „bod“, „vec“, „ergon“, ale ako „energeia“ (65), podieľajúca sa na poetologickom profile týchto textov (pozri nižšie bod d). Habermasov postup je v tejto veci príznakový, napríklad aj jeho vyslovene neštrukturalistické vyjadrenia o excentricite mimoestetických funkcií v básnických prejavoch,<sup>4</sup> o čistých formách jazyka (209) alebo o utváraní spôsobov poznania v rámci jednej jazykovej funkcie a jednej dimenzie platnosti (207) naznačujú skôr smerovanie k monofunkčnému modelu a prezrádzajú, že jeho argumentácia odporuje tomu, čo na začiatku stanovuje ako svoje východisko. To sa má dotknúť predovšetkým poetickej funkcie. Habermas, čítajúci Jakobsona a pridŕžajúci sa hierarchického modelu, ju vidí v expertných diskurzoch umiestnenú „polaritne“ a „pod“ teoretickou (problémy riešiacou) funkciou, a aj keď hovorí, že môže byť využitá pre „špeciálne účely riešenia problémov“ (209), hneď sa ponáhľa dodať, že „v expertných kultúrach sa poznanie hromadí vždy z jedného aspektu platnosti“ (209).<sup>5</sup> Habermas tu teda – kryjúc sa tézou Jakobsonovej štúdie – plnohodnotne aplikuje na poetickú funkciu aspekty logocentricky hierarchizovaných opozícií; ako o nich sumarizačne referuje Miroslav Petříček, jeden člen opozície (v tomto konkrétnom prípade poetická funkcia synonymizovaná s rétorickými prvkami) je v nich vždy podhodnotený, čo ho (potenciálne) vystavuje nepotrebnosti, t. j. je mu prisúdená pozícia čohosi, bez čoho je možné sa v poslednej inštancii zaobiť (por. 1991a, 387 – 388). Keď teda Habermas (zámerne a zároveň z pozície obmedzenej znalosti širších kontúr českého štrukturalizmu) synonymizuje poetickú funkciu s rétorickými prvkami, vlastne ju tým – nepriamo – prezentuje ako nepotrebnú.

Zdá sa teda, že Habermas odporúča Derridovi logocentrické riešenia. Alebo inak: Komunikujúc s Derridom sa nielenže snaží kritizovať dekonštrukciu prostredníctvom zákona opozícií v tej podobe, v ktorej ešte nebol dekonštrukciou dotknutý, navyše ešte do toho (takpovediac na svojej strane) vŕha aj pražskú štrukturálnu estetiku.

Habermasova argumentácia teda vedie k požiadavke záväznosti hierarchického modelu funkcií tak pre literárny text, ako aj pre filozofický text. Obidva typy textu zahŕňa pod jeden model fungovania, v ktorom platí presné rozvrhnutie platnosti funkcií. Odtiaľ Habermasovo obvinenie, že Derrida „zmätene mieša konštelácie“, keď zovšeobecnením funkčnej matrice jedného žánru („v umení dominuje estetická funkcia“) zasahuje do funkčnej matrice druhého. Habermas však z rôznych dôvodov nevidí, že Derrida považuje filozofický a literárny text za nereducovateľne odlišné typy textov a v tejto súvislosti sa jednoducho nedopustí tej nedôslednosti, že by

zákony platné pre oblasť literatúry bezo zvyšku aplikoval na filozofický text. To, čo Derrida robí, nie je „zmätené miešanie konštelácií“ v rámci hierarchického modelu, ale *dekonštrukcia* podmienok samotného tohto modelu – zjednodušene povedané: Derrida sa snaží na strane filozofického textu premyslieť pozíciu a podmienky platnosti poetického (a rétorického) princípu vo vzťahu k „nárokom rozumu“ (Norris 1989) *bez toho*, aby zrušil neredukovateľnú odlišnosť tohto textu od literárneho textu. A český štrukturalizmus mu v tejto veci vychádza v ústrety.

### III

b) Bolo povedané – a práve Norris to často pripomína v celom korpuse svojich prác –, že Habermas patrí k tým kritikom Derridovho diela, ktorí sa opierajú len o minimálne zoznámenie s týmto dielom. Obdobnú poznámku možno formulovať aj vo vzťahu k Habermasovmu používaniu téz pražského štrukturalizmu. Habermas sa opiera o Bühlerovu prácu a jednu Jakobsonovu štúdiu, čo mu nedovoľuje vidieť hlboké a pozitívne korešpondencie medzi dekonštrukciou a (vo vzťahu k nej starším) pražským štrukturalizmom. Mnohé z týchto korešpondencií podrobne, precízne a platne preukázali Miroslav Petříček (1991a, 1991b, 1998), Ondřej Sládek (2006) alebo Emil Volek (2006).<sup>6</sup>

c) Jedným z aspektov, ktoré je nutné zdôrazniť, je českým štrukturalizmom postulovaný noetický a sémantický význam estetického postoja a estetickej funkcie v oblasti mimo umenia – t. j. nielen ich význam pre realizáciu mimoestetických funkcií, ale aj pre *obsahy* expertných kultúr. Len estetická funkcia a estetický postoj na základe izolačného princípu dokáže známe ukázať ako pozoruhodné, a významne tak sprevádzať (dokonca v niektorých prípadoch aj iniciovať) teoretický postoj:

Má-li však být dosaženo cíle nového, nebývalého [...], musí být využito nové, dosud přehlížené stránky skutečnosti, a objevit ji je schopen právě jen postoj estetický. Podobně dala by se ukázat nutná přítomnost estetického postoje i při tvorbě teoretické, vědecké. [...] Ve všech těchto končinách a mnohých jiných ještě objevuje se estetično jako jedna z velmi podstatných, byť často skrytých hybných sil. (Mukařovský [zač. 40. rokov] 2007a, 78)

Robert Kalivoda v súvislosti s izolačným princípom rozpracovaným štrukturalnou estetikou uvažuje dokonca o „protiestetické funkci estetična“: „estetično *zdůrazňuje, vyzvedá a nabíjí mimořádnou neestetickou, tj. praktickou působivostí a účinností* skutečnosti, významy a hodnoty *mimoestetické*“ (1966, 34).

d) Zásadným problémom Habermasovej argumentácie je však predovšetkým príliš hrubé zaobchádzanie s pozíciami funkcií. Ako sme uviedli, kladie dôraz na *polaritu*, na protikladnosť poetickej a teoretickej funkcie, český štrukturalizmus však v tejto súvislosti zdôrazňuje princíp *dialektického protikladu*, čo znamená, že ich „protikladnosť [...] nevyklučuje vzájemné prechody, napětí a vnitřní vztahy, sublimace účelů“ (Chvatík 2001, 68). Jan Mukařovský tento jav rozpracoval do úvahy o význame estetickej funkcie pre filozofiu a dospel k poznatku, podľa ktorého

[e]stetická funkce tvoří integrující součást postupu filozofického myšlení, a bylo konkrétně ukázáno (Ch. Lalo), že mnohé vlastnosti filozofických systémů, mnohé spoje poutající navzájem součásti jejich složité výstavby, jsou mnohem spíše rázu estetického než logic-

kého. [...] Mohlo by se zdát, že veľmi prísne ohraničená a výlučná oblasť poznávania vylučuje jakékoli cudzie prvky. Nuže, mnohokrát bola už zdôraznená a vedecky prokazovaná psychológiou tvorby príbuznosť fantázie vedeckej s umeleckou a z mnohých faktov pri tom uvádzaných vysvítá priamo i prítomnosť estetických prvkov v postupe vedeckého tvorby. [...] Avšak i výsledok vedeckej práce, vedecké riešenie, jevíva leckdy stopy funkcie estetickej: jednoduché a úmerné riešenie matematického problému môže pôsobiť (vedľa svojej poznávacej hodnoty) i dojmom esteticky uspokojivým. V niektorých vedách konečne sa estetická funkcia stáva priamo súčasťou samotného vedeckého postupu. ([1942] 2007b, 74, 68 – 69)

Povedzme vo vzťahu k Habermasovi, že ani Mukařovský tu nenivelizuje žánrové rozdiely medzi filozofiou a literatúrou, iba upozorňuje na skutočnosť, že aj argumentačné, „problémy riešiacie“ aspekty niektorých neliterárnych (mimoumeleckých) textov sa môžu vyznačovať estetickou energiou. Tú však už netreba hľadať v povrchových (metaforických, tropologických) javoch, je totiž aktívna v samotnom procese tvarovania teoretickej argumentácie. V týchto súvislostiach je dôležitý Mukařovského odkaz na výskum Charlesa Lala, ktorý v štúdiu „Valeur esthétique des systèmes philosophiques“ (Estetická hodnota filozofických systémov) okrem iného postuluje, že mnohé veľké filozofické systémy sa zbavili literárnej príťažlivosti (rozumej: povrchovej obraznosti), aby vystúpila ich skutočná krása – krása ich štruktúry: „v harmonickej súdržnosti, v dobrej forme, v hutnosti vnútorných štruktúr doktrín spočíva ich skutočná krása, ktorá sa zhoduje s ich najhlbšou filozofickou hodnotou“ (1937, 60).

K tomu smeruje aj Mukařovský v úvahe o dvojpolovosti funkcie (2021, 9 – 12), resp. v úvahe o kontaminácii ([1937] 2007c, 94). Podstata spočíva v tomto: existujú jazykové prejavy, ktoré sa nevyznačujú dominanciou jednej funkcie, ale systémovo aktivujú dve dominantné funkcie (94). Tie „jsú si postaveny na roveň“ (Mukařovský 2021, 11). To znamená, že konkrétny text nekultivuje svoju funkčnú maticu v hierarchickom modeli, ktorý predpokladá dominanciu jednej funkcie, ale v kontaminačnom – jedna funkcia, napríklad teoretická, intelektuálna, „sdelovacia“ či iná funkcia mimoumelecká, sa realizuje v koordinácii s ďalšou funkciou, estetickou (por. Mukařovský 2007c, 94), v *prospech svojho naplnenia, svojho dovršenia*. Vzájomne sa obsiahnu bez toho, aby obmedzovali svoje kompetencie. V tomto usporiadaní Mukařovského úvahe predbieha to, čo je u Derridu formulované ako logika suplementu: estetická funkcia, v hierarchickom vnímaní funkcií filozofických textov umiestňovaná do druhotnej pozície, sa v týchto podmienkach stáva možnosťou, ktorá „dodatečne ustanovuje to, k čemu sa pripojuje“ (Petříček 1991a, 388).

Dvojpolovosťou funkcie (kontamináciou) sa podľa Mukařovského vyznačujú diela, ktorých účelom *nebolo* pôsobiť umelecky, a predsa „nelze popřít“, že sú v nich prítomné „jisté znaky, které poukazují k funkci umělecké jako zamýšlené“ (2021, 11), t. j. rezonujú v nich postupy, ktoré signalizujú ich špecifickú múzickú, resp. *estetickú* disponovanosť. Štruktúrna estetika sa tu teda zaoberá čímisi, čo by sme mohli nazvať „estetikou argumentu“ (výraz W. H. Rightera). Ide o tie textové prípady, keď sa *organizujúca* rola estetickej funkcie, štandardne posudzovaná ako špecifikum oblasti umenia, uplatňuje v *mimoumeleckej* oblasti. Túto – v literárnovednom kontexte málo diskutovanú – kompetenciu estetickej funkcie, ktorú pripúšťa napríklad aj Květoslav Chvatík,<sup>7</sup> považujeme za zásadnú inštrukciu pre porozumenie estetiky filozofického diela bez toho, aby tu odhalenie a teoretické zdokumentovanie „estetického“ nutne



znamenal nivelizáciu rozdielov medzi filozofiou a literatúrou alebo dokonca aktivovalo (habermasovsky) apokalyptickú víziu straty filozofie jej premenou na literatúru.

Pokúsme sa teraz tieto aspekty uviesť do súvislostí s niektorými Derridovými úvahami o literatúre a filozofii.

#### IV

e) Derridova dekonštrukcia hovorí o literárnych a filozofických textoch ako o neredukovateľne odlišných typoch textov (1995, 217), ktoré však majú rovnaké historické ukotvenie v epoche logocentrizmu. Literárne písanie i filozofický text sa v prevažnej časti svojich dejín – podľa Derridu – vyznačovali projektom svojho zotretia pred označovaným obsahom, čo sa prejavovalo v tom, že sa takmer vždy a takmer všade – s výnimkou jedného bodu odporu – podriaďovali transcendentnému čítaniu, t. j. hľadaniu označovaného ([1967] 1999, 168; tiež Attridge – Derrida [1992] 2000, 129 – 130). Literatúra bola – ako k tomu poznamenáva Rodolphe Gasché – redukovaná na svoje poslanstvo (1986, 256). Prinajmenšom od antiky sa literatúra podriaďovala filozofickej konceptualizácii, ktorú skrz mímésis/mimetologizmus, hlásajúci prioritu „imitated“ pred „imitation“, vypracovali Platón a Aristoteles (pozri Derrida [1972] 1981a, 138 – 139; tiež Gasché 1986, 255 – 257). Až diela modernej literatúry (Mallarmé, Bataille, Artaud, Sollers) voči nej organizujú štruktúru odporu (Derrida [1972] 1981b, 69) tým, že subvertujú logocentrizmus literárnou praxou, ktorá ohlasuje neredukovateľnosť písania (Derrida [1972] 1981c, 10). Derrida tu začína (nie vždy rigorózne) používať pojem „literatúra“ (v úvodzovkách). Týmto neologizmom, pomenovávajúcim „nie novú prax písania, ale to, čo je v literatúre radikálne „literárne““ (Clark 1992, 111), zachytáva prax *literárneho* písania, ktorá sa rozchádza s tým, čo spájalo dejiny literárneho umenia s dejinami metafyziky (Derrida 1981c, 11), a vyznačuje tak moment „prvej ruptúry najhlbšej západnej tradície“ (Derrida 1999, 102).

Gasché, ktorý naznačený kontext analyzoval vo fenomenálnej práci *The Tain of the Mirror*, identifikuje subverzívny odpor „literatúry“ voči literatúre, ale aj voči filozofii (predovšetkým voči metafyzike prítomnosti) v pozastavení jej bytia ako literatúry (258). Toto je jediná možnosť. Ako Derrida argumentuje, vzťah medzi dejinami metafyziky a deštrukciou dejín metafyziky je uzatvorený v kruhu: keďže nemáme k dispozícii žiadny slovník, ktorý by bol cudzí dejinám metafyziky, nemôžeme predniesť jedinú deštruktívnu výpoveď, ktorá by sa už nemusela pripodobniť forme, logike a implicitným postulátom práve toho, čo chcela popierať (por. [1967] 1993a, 180). To platí aj pre literatúru; ak je literatúra vyznačená metafyzikou prítomnosti, pokusy o akékoľvek inverzie nutne iba potvrdia túto jej pozíciu. Východiskom je, že sa zriekne toho *byť literatúrou*, „nemá esenci [...], zachvívá autoritou a prípadnosť otázky „Co je...?““ (Attridge – Derrida 2000, 127, 132, 149).<sup>8</sup> To však okrem iného znamená, že sa vzpiera voči podriaďovaniu transcendentnému čítaniu, ktoré literatúru doteraz charakterizovalo/konceptualizovalo. Pozastavenie „hľadania označovaného“ je gestom otriasania transcendentálnou autoritou (Derrida 1999, 102) – t. j. je vyrúšením konceptu *posledného, konečného významu*. To však neznamená, že referencia nie je ustanoviteľná (ako to opakuje Doležel), práve naopak, táto prax je *nutne referenčná*, ale v tom zmysle, že vystavuje – na základe suspenzie thetickej naivity transcendent-

ného čítania – *len referenciu* bez rozhodujúceho referenta; bez toho, aby referenciu zavŕšila (pozri Gasché 1986, 280 – 281). Derrida v tejto súvislosti proklamuje: „Referent je zrušený, ale referencia zostáva“ ([1972] 1981d, 211), Gasché to následne reinterpretuje ako „intencionalitu bez intencie“ (1986, 281), aby týmto aspektom vysvetlil aj Derridov známy výrok „Il n’y a pas de hors-texte“ („Vonkajšok textu nie je“; Derrida 1967, 227)<sup>9</sup>: „Tieto výroky skôr naznačujú, že všeobecný text (,literatúra, ktorá nie je literatúrou) nemá žiadny mimotextový význam alebo referent, žiadny posledný dôvod, [...] pri ktorom by sa jeho odkazujúca funkcia mohla definitívne zastaviť. Znamená to tiež, že zovšeobecnený text neodkazuje na niečo mimo systému referencie“ (Gasché 1986, 282).

Mohlo by sa zdať, že Mukařovského koncepcia „sémantického gesta“ (jednotiacej sémantickej intencie) priamo protirečí Derridovej dekonštrukcii práve v tom bode, v ktorom Derrida trvá na otvorenosti štruktúry a nemožnosti významového zavŕšenia. Je to jeden z tých bodov, ktoré majú potenciál klásť medzi český štrukturalizmus a Derridovu dekonštrukciu hlboké priepasti. Jednou z najsilnejších línií Petříčkovej štúdie (1991b) je preto tá, ktorá reinterpretáciou Mukařovského štúdie „Zámernosť a nezámernosť v umení“ ukazuje, že „sémantické gesto“ zachytáva práve ten problém, ktorý inšpiruje aj Derridovo problematizovanie transcendentálnej autority – problém nezavŕšiteľnosti (štruktúry; referencie): „Struktura své sjednocení pouze nabízí [...], což znamená, že struktura jako struktura uměleckého znaku o sobě ještě nepředkládá nějaký jednotný ‚model‘ skutečnosti, že její sjednocení je pouze její možnost. [...] [S]jednocování je úkol, který nelze splnit jednou provždy [...], nikdy nemůže být završen“ (3). Súvislosť medzi Mukařovským a Derridom vytvára aj Mukařovského úvaha o sile, ktorá vo vnútri textu usiluje o prekonanie rozporov a napätia medzi jeho jednotlivými časťami a zložkami ([1943] 2007d, 360). Zdá sa, že práve tento textový pohyb, ktorý Mukařovský analyzuje pod pojmom „zámernosť“, je tým, čo sa Derrida snaží dekonštruovať (pozri nižšie časť V).

Celý tento kontext je sumarizovaný vo výraze „suspensia“, ktorým Derrida neesencialisticky odpovedá na koncept literárnosti. Daný výraz naznačuje dva komplementárne pohyby: jednak suspensiu, jednak závislosť, podmienku (Attridge – Derrida 2000, 132). Možno to pomenovať aj takto: „literatúru“ špecifikuje problematizácia toho, čo umožňuje. Vyznačuje polia významov a zároveň v tom istom momente problematizuje thetickú naivitu transcendentného čítania, ktorá by chcela tieto významy autonomizačne stanoviť. Tak ako nie je možné naivne odstrániť označované, pretože by sa tým zrušilo aj označujúce (Derrida 1993a, 179 – 181), nemôže literatúra úplne neutralizovať transcendentiu: „v žiadnom prípade se text sám od sebe nevyhne ‚transcendentnímu‘ čtení. Literatura, která by nepřipustila tuto transcendentii, by sebe samu anulovala. Moment ‚transcendence‘ je nepotlačitelný“ (Attridge – Derrida 2000, 130). Na druhej strane však „každý literární text hraje a vyjednáva suspenzi referenční naivity, thetické referenčnosti (ne reference nebo intencionálního vztahu vůbec)“ (131); „neexistuje literatura bez *suspendovaného* vztahu k významu a referenci“ (132). Moment transcendentie je teda nepotlačiteľný, ale tiež „může být složitý nebo skládaný; a právě v této hře záhybů je vepsán rozdíl mezi literaturami, rozdíl mezi literárním a neliterárním, mezi různými typy textů“ (130); „text je bás-

nicko-literárni, když skrz něco jako originální vyjednávání, aniž by anuloval význam či referenci, s touto rezistencí něco dělá, něco, co bychom jen těžko definovali“ (131).

f) Na základe povedaného: filozofický text sa vo vzťahu k literárnemu textu (ako neredukovateľne rozdielny typ textu) vyznačuje odlišnou „hrou záhybov“. Rovnako ako literárny text je aj filozofický text ukotvený v logocentrickej epoche a uskutočňuje – hoci je vždy písaný – projekt svojho zotretia pred označovaným obsahom (Derrida 1999, 168): „Filozofia je v písaní iba týmto pohybom písania ako zotierania označujúceho a túžbou po reštituovanej prítomnosti“ (286); t. j. je túžbou po označovanom bytí v jeho jase a v jeho žiarivosti, pričom označujúce tu nadobúda formu zabúdania alebo vytesnenia – k tomu podľa Derridu smeruje evolúcia a filozofická ekonómia písania (por. [1967] 1998, 286). Perspektívu tradičného myslenia potom Derrida dekonštruuje zameraním pozornosti na pôvodnosť písma a znaku. Derridova dekonštrukcia vyzdvihuje skutočnosť, že písmo „činí zreteľnou okolnosť, že význam vždy vyvstáva v signifikantu a nedá se od neho oddeliť“ (Ajvaz 1994, 6), čo demaskuje logocentrizmus a metafyziku prítomnosti v tom zmysle, že nimi presadzované plné, sebaidentické transcendentálne označované odhalí iba ako želaný (v zásade iluzívny) semiotický stav, pre dosiahnutie ktorého je nutné aktivovať „prikladný systém obrany pred hrozbou písma“ (Derrida 1999, 56 a 111). Text sám je voči želaniam logocentrizmu subverzívny tým, že nesie stopy samotného procesu, ktorým sa toto zotretie dosahuje. Ukazuje tak, že ideálna jednota významu, referent, „jas (transcendentálneho) označovaného“, všetko to, čo chce stáť, respektíve čo sa ustanovuje pevne a neotrastiteľne *pred* inštrumentom zápisu, sa takým nakoniec aj javí iba vďaka možnostiam textu vykonať/predstierať vlastné zotretie; je teda umožnené stratégiami, procesmi a kompetenciami textu; je to (v) jeho „pro-gramme“ (Derrida 1967, 19).

## V

g) Ak špecifikom filozofického textu logocentrickej tradície je projekt vlastného zotretia pred označovaným obsahom, asociovanie ľahostajnosti označovaného voči označujúcemu, postulovanie prvotnosti myslenia voči znaku, spriehľadnenie textu v prospech veci, referenta či „jasu označovaného“, navrhujeme v tom vidieť poetiku textu, poetologickú stratégiu, ktorá sa práve kultivovaním tohto projektu situuje ako *starostlivosť o text* par excellence. Na toto vlastne Derrida neustále upozorňuje: v celej logocentrickej tradícii nenájdeme filozofickú modalitu, ktorá by nebola starostlivosťou o označované v podmienkach úzkostlivej pozornosti venovanej označujúcemu. Brániac označované je obrátená k označujúcemu, ktoré neustále disciplinuje (systémom obrany pred hrozbou písma). Zdanlivú neviditeľnosť označujúceho je totiž možné dosiahnuť (projektovať) iba konfiguráciami rádov označujúcich: „Neexistuje metafyzický pojem o sobe. Existuje jedině práce – ať metafyzická či nikoli – na těchto systémech pojmu“ (Derrida [1972] 1993b, 304).

Pozornosť venovaná znaku je teda v logocentrickej epoche vyvolaná samotným znakom; tým, že ukazuje reštaurovateľnosť svojej pôvodnosti a neodvodenosti v napätí voči tomu, ako ho ustanovila klasická metafyzika – to sa v konečnom dôsledku Derrida pokúša zachytiť ([1967] 1993c, 90). Znak nie je poznamenaný len vôľou k derivovaniu a stieraniu, ale za istých podmienok má aj de-limitačné účinky, t. j. je

disponovaný energiou, ktorá môže otriast metafyzikou prítomnosti a transcendentálnou autoritou (Derrida [1972] 1993d, 31). A práve tieto účinky je nutné disciplinovať systémom obrany. Označujúce musí ostať v odvodenej pozícii, aby nerušilo želanú autonómiu označovaného, musí byť udržané ako neviditeľné, zotreté, inštrumentálne. Analýzou zákonov týchto postupov sa zaoberá dekonštrukcia, my však môžeme upozorniť, že javu, ktorý Derrida nazýva systémom obrany pred hrozbou písma, venoval pozornosť už Mukařovský, keď na pôde funkčného štrukturalizmu konštatoval: „Tak mocná je i jen potenciální estetická funkce, že častokrát v intelektuálním, čistě sdělujícím textu je třeba při dodatečné revizy odstraňovat i sebeslabší náznaky deformace vztahů sémantických, aby jimi nebyla připoutána pozornost čtenářů ke znaku samému“ (2007e, 77). Inak povedané: logocentrická snaha zotrieť znak, označujúce je (zároveň) snahou o neutralizáciu pôsobenia estetickej funkcie, pretože práve ona spôsobuje *zameranosť na výraz* (Jakobson) a prejavuje sa schopnosťou *upútať pozornosť* na predmet, na znak, text, na jeho výstavbu (Chvatík 2001, 65). Toto sú hlboké súvislosti dekonštrukcie a českého štrukturalizmu, ktoré dávajú Petříčkovi dobrý dôvod povedať, že tam, kde sa u Derridu hovorí o neredukovateľnosti *écriture*, akoby v *dekonštrukcii* prežívalo estetično (1998, 733). K tomu Petříček následne dodáva: „tvrdí-li Derrida, že filosofické texty se snaží smazat svou ‚literárnost‘, pak je takové tvrzení bez znalosti strukturalistických analýz ‚básnické funkce‘ téměř nesrozumitelné“ (734). Teda estetická *energeia* (či už ju nazývame básnická, poetická alebo estetická funkcia) vždy patrila a patrí k základným/pôvodným intenciam filozofického textu. Snahy skrývať ju, neutralizovať, disciplinovať či korigovať v zásade upozorňujú na jej hlboko ukotvenú a prirodzenú prítomnosť. A tá sa nakoniec prejaví celkom nečakaným spôsobom. Snaha odstrániť z intelektuálneho textu „sebeslabší náznaky deformácie vztahů sémantických, aby jimi nebyla připoutána pozornost čtenářů ke znaku samému“ (Mukařovský 2007e, 77), sa totiž esteticky zvráti. Cieľom i želaným výsledkom takejto snahy je totiž vysoký stupeň harmonickej súdržnosti, dobrej formy či hutnosti vnútorných štruktúr doktrín – a ako nás poučil Lalo, práve v týchto aspektoch spočíva skutočná krása veľkých filozofických systémov, krása, ktorá sa zhoduje s ich najhlbšou filozofickou hodnotou (1937, 60).

Kontaminačný model, ktorý s odkazom na Lalov výskum načrtol Mukařovský, považujeme za prederridovský *opis* funkčnej matrice filozofického textu (nielen) logocentrickej tradície. Je to model, ktorý vzájomným obsiahnutím funkcií vysvetľuje vnímateľný estetický rozmer textov, ktoré sa prezentujú ako mimoumelecké „pojmové štruktúry“ zdôrazňujúce „jeden aspekt platnosti“ (Habermas). V tejto súvislosti nie je náhoda, že Mukařovský vymedzuje oblasť pôsobenia dvojpolovosti *funkcie* (singulár je tu príznakový) okrem iného aj v prejavoch didaktických (2007c, 94; 2021, 9) – teda v tých textových štruktúrach, ktoré sa tradične opierajú o logocentrickom presadzované opozície a trvajú na transcendentálnej autorite. Mukařovského model je dekonštrukčný v tom zmysle, že na základe vedomia polyfunkčnosti jazykových prejavov ukazuje spôsob, ktorým sa estetický princíp *funkčne podiela* na konštituovaní a presadzovaní tohto „jedného aspektu platnosti“.

Zároveň sa nazdávame, že Mukařovského kontaminačný model zachytáva javy, ktoré tvoria predpokladovú os Derridových úvah o nečistote filozofických textov lo-

gocentrickej tradície či o „novej logike vzťahov medzi metaforou a pojmom“. Derridovi je neprávom vyčítané, že 1) prevrátením priority logiky nad rétorikou 2) nivalizoval žánrové rozlíšenie medzi filozofiou a literatúrou, 3) postuloval filozofiu ako rétorickú hru, 4) a ohrozil tak jej vážnosť, produktivitu a „nároky rozumu“ (Norris 1989). Ani s jedným bodom nemožno súhlasiť, Derrida nič také nerobí. Trvajúc na nárokoch rozumu dekonštrukciou ukazuje „inú logiku“ vzťahov medzi „pojmom a metaforou“ (Derrida 1988, 156), t. j. že filozofický text

môže fungovať s kritickou, racionálnou silou napriek tomu, alebo práve preto, že pôsobí na rôznych úrovniach súčasne, vrátane logickej, figurálnej, rétorickej, gramatickej a performatívnej. A všetky tieto rozlíšiteľné zložky [...] významne prispievajú k jeho argumentačnej sile, pretože každá zložka sa svojím spôsobom podieľa na „zmysle“ textu. (Olivier 1994, 156)

Derridovi oponenti – ako napríklad Habermas – akoby ignorovali skutočnosť, že *jeden a ten istý text* môže mať tak literárnu hodnotu (vdďaka svojim fikčným, metaforickým alebo štylistickým atribútom), ako aj filozofickú presvedčivosť (vdďaka svojej schopnosti kritizovať normatívne pravdivostné tvrdenia). Habermas by teda musel odmietnuť ako nefilozofický nielen text ako *La Carte postale*, ale aj tie početné hraničné prípady – medzi nimi Platóna, Augustína, Hegla, Kierkegaarda, Austina, Borgesa, Calvina –, v ktorých sa fikcia a filozofia úzko prelínajú. A ak by sa potom zoznam rozšíril na filozofov, ktorí raz za čas použili literárne prostriedky alebo analógie, potom by zahŕňal aj Aristotela, Kanta, Husserla, Fregeho, Quina, Searla a takmer každého mysliteľa západnej tradície (Norris 1990, 65 – 66).

## ZÁVER

Keď Derrida *odkrýva* podmienky *skrytosti* jedného, tradične potláčaného funkčného aspektu filozofického textu, keď zdôrazňuje jeho konštitutívnu silu, neznamená to, že iné funkčné aspekty potláča či ich zbavuje záväznosti. Touto logikou sa riadi Jürgen Habermas, ktorý sa orientuje podľa hierarchického modelu ovládaného zákonom dominancie/druhotnosti.

Tí, ktorí si stotožnili filozofiu s jej logocentrickým ustanovením, môžu Derridovu dekonštrukciu mylne vnímať ako argumentačnú stratégiu namierenú proti filozofii. Derrida však robí niečo celkom iné: nikdy neopúšťajúc dekonštruovaný text *filozofickej tradície*, píšuc na jeho okraji (por. Petříček 1993, 25) zviditeľňuje podmienky, spôsoby i ambiguity, ktorými sa toto (logocentrickými „silami a zámermi“ vedené) ustanovovanie filozofie vyznačuje (Derrida 1993b, 304). A to v prospech širšieho porozumenia filozofii (1999, 168).

Filozofia bola dlho nútená obývať oblasť čistej epistémé (retroaktívne uplatňovanie Kantovho postulovania filozofie ako epistemológie je príznakové), teda oblasť mimoestetickú. Hierarchický model odhaľuje prítomnosť estetickej funkcie vo filozofickom texte, zároveň ju však dovoľuje umiestniť *iba* do druhotnej pozície (Habermas sa opiera práve o toto pravidlo). Filozofia sa tak stala súčasťou toho, čo by sme spolu s Mukařovským nazvali oblasťou estetickou mimoumeleckou. Hierarchický model má však pharmakonickú povahu – na jednej strane estetickú funkciu vo filozofii valorizuje, na druhej blokuje jej funkčné rozpätie. Habermas sa v jednej veci nemýlil:



v podmienkach hierarchického modelu nie je možné pre filozofiu postulovať dominiáciu estetickéj funkcie bez toho, aby zároveň nedošlo k obmedzeniu funkčného rozpätia teoretickej funkcie.<sup>10</sup>

Mukařovský, ktorý širokospektrálne precizoval a aplikoval hierarchický model funkcií vyčlenením troch záujmových oblastí (umenia, estetickéj mimoumeleckej a mimoestetickéj), rozpoznal, že povaha filozofických diel nevyhovuje takto vymedzeným klasifikáciám. V súčinnosti s Lalovým prístupom preto pre ňu načrtol kontaminačný model – v ňom teoretická a estetická funkcia vytvárajú predpokladový a zároveň realizačný vzťah. Hovorí o vzťahu *dvoch funkcií* je tu však len provizórne. Mukařovského terminologický protokol je záväznejší v momente, keď hovorí o *dvoj-pólovosti funkcie*. Singulárna výrazová konštrukcia naznačuje, že to, čo je za iných okolností situované ako dve samostatné funkcie vo vzťahu, chce Mukařovský preformulovať do podoby imanentného štrukturujúceho (prí)znaku jednej funkcie. To má zásadné dôsledky pre výskum povahy filozofických diel. Sme svedkami početných pokusov opísať „umeleckosť“ filozofie alebo prezentovať *filozofiu ako (umeleckú) literatúru* iba na základe analýzy tých vybraných diel, ktoré sú svojou bohatou rozvinutou „literárnou vrstvou“ (Habermas) ústretové k takýmto literárnovedným objednávkam (diela Nietzscheho, Kierkegaard, Sartra a podobne). Mukařovského i Derridove úvahy nás však vyzývajú k citlivosti aj vo vzťahu k tým filozofickým textom/dielam/systémom, ktoré svojím pojmovým argumentačným založením estetickú otázku zdanlivo blokujú. Z nášho výskumu teda vyplýva predbežný záver, že aj sama argumentačno-teoretická poloha filozofických textov, nahliadaná zo stanoviska kontaminačného modelu (dvoj-pólovosti funkcie), je esteticky disponovaná a môže sa preto stať predmetom literárnovedných interpretácií. V týchto súvislostiach bude prospešné zapojiť do rozohraných línií ďalšie inštruktívne „záhyby“ a pýtať sa napríklad na možnosti a postupy utvárania filozofických pojmov, na ich *sensibilia* alebo na filozofický vkus (Deleuze – Guattari [1991] 2001).

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Ďalej pracujem s anglickým prekladom „Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature“ ([1985] 1998); podľa neho citujem a vychádzam z neho aj preklad citátov. Podobne v prípade ďalších prác, ktoré sú aj v bibliografii uvedené len v anglickom preklade.

<sup>2</sup> Ak nie je uvedené inak, preklad M. F.

<sup>3</sup> Svetotvorná funkcia jazyka je v Habermasovej eseji synonymným pomenovaním jakobsonovskej „poetickej funkcie“. Oproti nej Habermas stavia „problémy riešiacu funkciu“, ktorá je v terminológii Jakobsonovej štúdie totožná s poznávacou funkciou. Dodajme ešte, že jakobsonovská „poetická funkcia“ je ekvivalentná s Mukařovského „estetickou funkciou“.

<sup>4</sup> Takéto uchopenie je skutočne hypertrofické. Pravda, už Mukařovský hovoril, že „umelécké dílo nemá ani tehdy, sděluje-li, *platnost* sdělení“ ([1943] 2007f, 185), to však nijako neurčuje nevlastnosť mimoestetických funkcií. Habermasovi zjavne uniká, že štrukturalistické postulovanie dominancie estetickéj funkcie v básnických prejavoch nereferuje k jej kvantitatívnej prevahe, ale k jej organizujúcemu postaveniu práve vo vzťahu k mimoestetickým funkciám: „estetická funkce [...] spočívá právě v *organizování celistvého strukturního vztáhu všech mimoestetických funkcí díla*“ (Chvatík 2001, 71; tiež Mukařovský 2007f, 186).

- <sup>5</sup> Tento postup Habermas reprezentatívne uplatní napr. v hodnotení Freudovho diela: „Freud bol tiež skvelým spisovateľom. Keď to však vravíme, nemáme na myslí, že jeho vedecká genialita sa prejavuje v poetickej sile jeho bezchybnej prózy. Neboli to jeho vynikajúce literárne schopnosti, ktoré mu umožnili objaviť nový kontinent, ale skôr nezaujatý klinický pohľad, špekulatívna sila, citlivosť a nebojácnosť, [...] vytrvalosť, zvedavosť – teda cnosti produktívneho vedca. Nikto nepovažuje za nepatričné považovať Freudove texty tiež za literatúru – ale sú ňou samy osebe alebo na prvom mieste?“ ([1988] 1992, 205)
- <sup>6</sup> Tu by sme zaradili aj štúdiu Lubomíra Doležela (1995), keby sa autor nedopustil voči Derridovej dekonštrukcii podobných omylov ako Habermas. Doležel voľne stotožňuje Derridovo dielo s americkou dekonštrukciou a jeho komentár vychádza takmer výhradne zo sekundárnej literatúry; raz cituje z jedného Derridovho diela. Napriek tomu je však presvedčený (sekundárnou literatúrou), že Derrida konštruuje jazyk, ktorého radikálna nedeterminovanosť neumožňuje stanoviť „referenci“ (k tomu sa ešte vrátíme v časti III), a preto naň nemožno aplikovať štandardné pravdivostné podmienky (Alfreda Tarského). Z toho pre Doležela vyplýva, že „Derridův jazyk nemůžeme použiť pro vědu, filozofii, historiografii a další poznávací aktivity“ (457). V nadväznosti na Ann Jefferson tiež preberá interpretačné stanovisko, podľa ktorého na rozdiel od českého štrukturalizmu Derrida vníma jazyk ako monofunkčný a „ve své podstatě poetický“ (457 – 458). K tomu následne formuluje poznámku plnú pochybností: „Nejrůznější, často protikladné zájmy, účely a pravdivostní podmínky komunikačních jednání jsou redukovány na principy, cíle a pravdivostní podmínky básnického jazyka. Jak by moderní společnost, na takový jazyk odkázaná, vůbec mohla fungovat a přežít, nikdo neví“ (458). Doležel síce vníma (Derridovi pripísaný) „univerzalistický nárok Derridovej filozofie jazyka“ ako silno nepravdepodobný (457), nevyhodnotí to však ako impulz pre širšie porovnanie pôvodného Derridovho diela s tým, čo mu pripisujú komentátori, ale v súčinnosti s nimi premenuje dekonštrukciu na teóriu básnického jazyka (457). Až v tejto pozícii pre neho začne Derridova dekonštrukcia vykazovať hlboké súvislosti s pražskou školou. Napriek tomu však predsa len nakoniec považuje za „zvláště plodné“ porovnanie pražskej školy s „těmi poststrukturalistickými směry, které nepopírají logocentrický základ lidského poznání a jednání ve světě.“ (458). Zdá sa teda, že Doležel podobne ako Habermas (hoci „Exkurs“ neuvádza medzi svojimi zdrojmi) nepriamo vŕhaje pražský štrukturalizmus do pozície zástancu logocentrického základu ľudského poznania, t. j. proti Derridovej dekonštrukcii, ktorá však logocentrické tendencie nepopiera, neanuluje, ale odhaľuje a dokumentuje ich logiku (Derrida 1999, 168). Dekonštrukcia je výskumom logocentrizmu; je „především čtení; snaží se vniknout do filozofického textu a pátrat v něm po trhlínách, jimiž prosvítá to, co tento text předem eliminoval jako svůj zamlčený předpoklad“ (Petříček 1991a, 386).
- <sup>7</sup> „Sjednocující, organizující role estetické funkce v konkrétní struktuře funkcí uměleckého díla i *mi-mouměleckého výtvoru* [zvýraznil M. F.] člověka záleží v tom, že *ostatní funkce* pojí v *organický celek* a *zabarvuje* je *specifickým přísvitem estetického účinku*.“ (Chvatík 2001, 73)
- <sup>8</sup> Derridovu úvahu o tom, že „literatúra sa vzpiera tomu, čo je“, sprevádza celé spektrum špecifikácií, ktoré zdôrazňujú paradoxnú štruktúru literatúry: je to inštitúcia, ktorej konštitutívnym zákonom je prekračovať, transformovať, spochybňovať, suspendovať celú inštitúciu, vlastnú inštitucionálnosť (pozri Attridge – Derrida 2000, 139, 148). Derrida na podklade tézy „Zákon literatúry má tendenci se z principu zákonu vzepřít nebo jej zrušit. [...] Je to instituce mající tendenci způsobit, že instituce přeteče“ (124) špecifikuje literatúru ako „protiinstitucionální instituci“ (139), jej dejiny – hovorí Derrida – sa *konštruujú* ako rozvalina, dejiny literatúry sú dejinami trosiek (128). Práve v tomto zmysle slovo „literatúra“ spochybňuje prvé dve slová v otázke „Čo je – literatúra?“ (Attridge 2000, 102). Nazdávame sa, že tieto vymedzenia možno (predpokladovo) sprevádzať tézami českej štruktúrálnej estetiky. V týchto súvislostiach možno zdôrazniť predovšetkým analýzu nestálosti umeleckých štruktúr, ktorú vypracovala pražská škola prostredníctvom záujmu o dynamickú povahu štruktúr alebo o vzťah estetickej normy a umeleckého diela – to je vždy neadekvátnou aplikáciou estetickej normy: „Norma je zde porušována bez ustání“ (Mukařovský 2007c, 105).
- <sup>9</sup> K podmienkam a súvislostiam prekladu tejto Derridovej vety do slovenského jazyka pozri Kuchtová 2017.
- <sup>10</sup> Habermas z toho odvodil stratu filozofie, prisudzuje ju Derridovi, dôsledky pokusov o takýto prístup však môžeme vidieť predovšetkým v Rortyho projekte „postfilozofickej kultúry“.

## LITERATÚRA

- Ajvaz, Michal. 1994. *Znak a bytí: Úvahy nad Derridovou gramatologií*. Praha-Zbraslav: Filosofia.
- Attridge, Derek. 2000. „Derrida a problematizování literatury.“ *Aluze* 4: 2, 102 – 120.
- Attridge, Derek – Jacques Derrida. [1992] 2000. „Ta podivná instituce, které se říká literatura – rozhovor s Jacquesem Derridou.“ Prel. Alice Procházková. *Aluze* 4: 2, 122 – 150.
- Clark, Timothy. 1992. *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles – Felix Guattari. [1991] 2001. *Co je filosofie?* Prel. Miroslav Petříček jr. Praha: Oikoymenh.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paríž: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1979. „Living On: Border Lines.“ Prel. James Hulbert. In *Deconstruction and Criticism*, Harold Bloom – Pau de Manet – Jacques Derrida – Geoffrey H. Hartman – J. Hillis Miller, 75 – 176. New York: Seabury Press.
- Derrida, Jacques. [1972] 1981a. „Plato's Pharmacy.“ Prel. Barbara Johnson. In *Dissemination*, Jacques Derrida, 61 – 172. London: Athlone Press.
- Derrida, Jacques. [1972] 1981b. „Positions: Interview with Jean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta.“ Prel. Alan Bass. In *Positions*, Jacques Derrida, 37 – 96. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1972] 1981c. „Implications: Interview with Henri Ronse.“ Prel. Alan Bass. In *Positions*, Jacques Derrida, 1 – 14. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1972] 1981d. „The Double Session.“ Prel. Barbara Johnson. In *Dissemination*, Jacques Derrida, 173 – 286. London: Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 1988. „Afterword: Toward an Ethic of Discussion.“ Prel. Samuel Weber. In *Limited Inc*, Jacques Derrida, 111 – 160. Illinois: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. [1967] 1993a. „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku.“ In *Texty k dekonstrukci*, ed. a prel. Miroslav Petříček jr., 177 – 195. Bratislava: Archa.
- Derrida, Jacques. [1972] 1993b. „Signatura kontext událost.“ In *Texty k dekonstrukci*, ed. a prel. Miroslav Petříček jr., 277 – 306. Bratislava: Archa.
- Derrida, Jacques. [1967] 1993c. „Hlas a fenomén.“ In *Texty k dekonstrukci*, ed. a prel. Miroslav Petříček jr., 48 – 145. Bratislava: Archa.
- Derrida, Jacques. [1972] 1993d. „Sémiologie a gramatologie (Rozhovor s J. Kristevou).“ In *Texty k dekonstrukci*, ed. a prel. Miroslav Petříček jr., 31 – 47. Bratislava: Archa.
- Derrida, Jacques. [1988] 1995. „Is There a Philosophical Language?“ Prel. Peggy Kamuf. In *Points: Interviews, 1974–1994*, ed. Elisabeth Weber, 216 – 227. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1967] 1998. *Of Grammatology*. Prel. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore – Londýn: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. [1967] 1999. *Grammatológia*. Prel. Martin Kanovský. Bratislava: Archa.
- Derrida, Jacques. [1996] 2005. „Remarks on Deconstruction and Pragmatism.“ Prel. Simon Critchley. In *Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal Mouffe, 79 – 90. London and New York: Routledge.
- Doležel, Lubomír. 1995. „Pražská škola a poststrukturalismus.“ Prel. Petr Kaiser. *Česká literatura* 43, 5: 451–472.
- Gasché, Rodolphe. 1986. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press.
- Habermas, Jürgen. [1988] 1992. „Philosophy and Science as Literature?“ Prel. William Mark Hohengarten. In *Postmetaphysical thinking*, Jürgen Habermas, 205 – 227. Cambridge: MIT Press.
- Habermas, Jürgen. [1985] 1998. „Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature.“ Prel. Frederic Lawrence. In *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, Jürgen Habermas, 185 – 210. Cambridge: Polity Press.
- Hoy, David Couzens. 1997. „Splitting the Difference: Habermas's Critique of Derrida.“ In *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, eds. Maurizio Passerin d'Entrèves – Seyla Benhabib, 124 – 146. Cambridge: MIT Press.
- Chvatík, Květoslav. 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host.
- Kalivoda, Robert. 1966. „Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky.“ In *Struktura a smysl literárního díla*, eds. Milan Jankovič – Zdeněk Pešat – Felix Vodička, 13 – 39. Praha: Československý spisovatel.

- Kuchtová, Alžbeta. 2017. „Naozaj nič nejestvuje mimo textu? Vonku a vnútri.“ *Ostium*, 13: 4. Dostupné na: <https://ostium.sk/language/sk/naozaj-nic-nejestvuje-mimo-textu-vonku-a-vnutri/> [cit. 25. 10. 2023].
- Lalo, Charles. 1937. „Valeur esthétique des systèmes philosophiques.“ In *Travaux du IX<sup>e</sup> Congrès international de philosophie : Congrès Descartes. XII. La Valeur : Les Normes et la Réalité, III<sup>me</sup> Partie, VII. Normes juridiques. VIII. Normes esthétiques : table générale des communications, index alphabétique des auteurs*, ed. Raymond Bayer, 57 – 64. Paríž: Hermann & C<sup>ie</sup>.
- Mukařovský, Jan. [zač. 40. rokov] 2007a. „Úkoly obecné estetiky.“ In *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 75 – 80. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. [1942] 2007b. „Význam estetiky.“ In *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 63 – 74. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. [1937] 2007c. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ In *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 81 – 156. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. [1943] 2007d. „Záměrnost a nezáměrnost v umění.“ In *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 353 – 388. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. [1936] 2007e. „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka.“ In *Studie II*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 74 – 81. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. [1943] 2007f. „Umění.“ In *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič, 185 – 207. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan. 2021. „Epika, její podstata a druhy.“ In *Jan Mukařovský. Přednášky o epice*, eds. Ondřej Sládek – Miroslav Procházka, 7 – 93. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Norris, Christopher. 1987. *Derrida*. Cambridge: Harvard University Press.
- Norris, Christopher. 1989. „Philosophy as *Not* Just a ‘Kind of Writing’: Derrida and the Claim of Reason.“ In *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory*, ed. Reed Way Dasenbrock, 189 – 203. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Norris, Christopher. 1990. *What’s Wrong with Postmodernism?: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Norris, Christopher. 1996. *Reclaiming Truth: Contribution to a Critique of Cultural Relativism*. Durham: Duke University Press.
- Norris, Christopher. 2000. *Deconstruction and the ‘Unfinished Project of Modernity’*. New York: Athlone Press.
- Norris, Christopher. [1982] 2002. *Deconstruction: Theory and Practice*. Londýn – New York: Routledge.
- Norris, Christopher. 2003. „Why Derrida Is Not a Postmodernist.“ In *Beyond Postmodernism: Reassessment in Literature, Theory, and Culture*, ed. Klaus Stierstorfer, 143 – 156. Berlín – Boston: De Gruyter.
- Olivier, Bert. 1994. „Derrida: Philosophy or Literature?“ *Journal of Literary Studies* 10, 2: 151 – 164.
- Petríček, Miroslav jr. 1991a. „Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu.“ *Česká literatura* 39, 5: 385 – 391.
- Petríček, Miroslav jr. 1991b. „Mukařovský a dekonstrukce.“ *Kritický sborník* 11, 4: 1 – 5.
- Petríček, Miroslav. 1993. „Předmluva, která nechce být návodem ke čtení.“ In *Texty k dekonstrukci*, ed. a prel. Miroslav Petříček jr., 7 – 30. Bratislava: Archa.
- Petríček, Miroslav. 1998. „Hermeneutika a dekonstrukce.“ *Filosofický časopis* 46: 5, 731 – 740.
- Righter, William. 1983. „Some Notes on ‘Acting It Out’ and ‘Being in It up to the Nose.’“ In *Aesthetics: Form and Emotion*, David Pole, 207 – 216. New York: St. Martin’s Press.
- Rorty, Richard. 1982. „Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida.“ In *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972–1980)*, Richard Rorty, 90 – 109. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rorty, Richard. 1998. „Habermas, Derrida, and the Functions of Philosophy.“ In *Truth and Progress: Philosophical Papers*, 3: 307 – 326. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sandler, Sergei. 2007. „Habermas, Derrida and the Genre Distinction between Fiction and Argument.“ *International Studies in Philosophy* 39: 4, 103 – 119.
- Sládek, Ondřej. 2006. „Náš poststrukturalní strukturalismus.“ In *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, ed. Ondřej Sládek, 52 – 66. Brno: Host.
- Volek, Emil. 2006. „Jan Mukařovský revidivus: Co zůstalo z tradice a dědictví pražské školy?“ In *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, ed. Ondřej Sládek, 32 – 43. Brno: Host.

## Derrida et la littérature : une relation passionnelle

JACQUELINE HAMRIT

---

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.2

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Jacqueline Hamrit 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

### Derrida and literature: A passionate relationship

Jacques Derrida. Kamel Daoud. Literary theory. Philosophy. Secret.

In the context of Derrida's writings on literature, this article reflects on the meaning and secret which he proposes to characterize literature. It also examines modifications of several concepts associated with literature (structure, genre, interpretation) in order to analyze the relationship between them and Derridean concepts related to the issue of literature/philosophy. According to Derrida, literature gives the right to say everything (anything) and is associated with a secret that is compatible only with the democracy to come. These concepts are then applied to a text by the postcolonial writer Kamel Daoud.

---

Jacqueline Hamrit

Université de Lille

France

jacqueline.hamrit@univ-lille.fr

ORCID: 0009-0002-5400-638X



Mais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j'aime quelque chose *en elle* qui ne se réduise surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait *au lieu du secret*. Au lieu d'un secret absolu. Là serait la passion. Il n'y a pas de passion sans secret, ce secret-ci, mais pas de secret sans cette passion. *Au lieu du secret* : là où pourtant tout est dit et où le reste n'est rien – que le reste, pas même de la littérature.

Jacques Derrida ([1991] 1993a, 64)

Cela est une citation que Michel Lisse a choisie dans son avant-propos des actes du colloque international qui s'est tenu du 24 au 29 juillet 1995 à l'Université catholique de Louvain en Belgique, consacré à Jacques Derrida et intitulé « Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida ». Ainsi donc Derrida s'intéresse très tôt à la littérature (les années 1960) et propose de nombreux textes sur la théorie littéraire dans les années 1990, tels que « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature »<sup>1</sup> (1992), *Passions* (1993a), *Sauf le nom* (1993b), *Donner la mort* ([1990] 1999). Il écrit de nombreuses analyses d'auteurs de fiction, dont Antonin Artaud (« La parole soufflée », 1967a, 253–293 ; *Artaud le Moma*, 2002a), Edmond Jabès (« Edmond Jabès et la question du livre », 1967a, 99–116), Jean-Jacques Rousseau (« ...Ce dangereux supplément », 1967b, 203–226), Stéphane Mallarmé (« La double séance », 1972, 201–328), Jean Genet (*Glas*, 1974), Gustave Flaubert (« Une idée de Flaubert », 1987a, 305–326), Franz Kafka (« Préjugés, devant la loi », 1985, 87–141), Paul Celan (*Schibboleth : pour Paul Celan*, 1986a), Francis Ponge (*Signéponge*, 1988 ; *Déplier Ponge*, 2005), William Shakespeare (« L'aphorisme à contre-temps », 1987a, 519–534 ; « Qu'est-ce qu'une traduction 'rélevante' ? », 2004), James Joyce (*Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, 1987b), Charles Baudelaire (« La fausse monnaie », 1991, 95–217), Hélène Cixous (*H. C. pour la vie, c'est à dire...*, 2002b). La liste n'est pas exhaustive ; Lisse, par exemple, mentionne également Marcel Proust, John Maxwell Coetzee (1996, 9) Mais elle peut être un bon départ de recherche. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de faire une lecture (après les réflexions théoriques) d'un texte de l'écrivain algérien postcolonial Kamel Daoud et qui s'intitule *Le Peintre dévorant la femme* (2018).

## LA PROBLÉMATIQUE

Derrida a le goût de la littérature, mais c'est en tant que philosophe qu'il réagit et s'interroge. Il met en relief une problématique déjà développée auparavant et qui traite de la relation entre la philosophie et la littérature, chez Platon, par exemple, qui veut expulser les poètes de la cité idéale. En l'an 2000, la revue française *Europe* traite de cette problématique qu'elle résume dans le titre du dossier, à savoir « Littérature & Philosophie ». Les éditeurs Jean-Patrice Courtois et Yannick Séité considèrent que « c'est parce que la littérature *pense* qu'il est soudain urgent de la regarder avec en face la philosophie, c'est parce que la philosophie s'écrit dans une énonciation rigide et nécessairement telle qu'elle doit se pencher sur la réserve de fiction conceptuelle qu'est depuis longtemps la littérature » (2000, 6–7). Il y aurait plusieurs façons, pour

la littérature, d'inquiéter la philosophie et l'une d'entre elles est l'écriture, la question du style philosophique. Par ailleurs, les éditeurs rappellent comment Charles Sanders Peirce disait : « Je suis tout à fait d'avis qu'il faut inventer des mots nouveaux pour exprimer des idées nouvelles » (7). Il s'agit là d'une remarque incontestable et Derrida l'a prouvée de nombreuses fois avec tous les néologismes qu'il a conçus. Jacques Ancet, dans son article intitulé « La Voix de la mer », considère que

la poésie est un événement de langage, la philosophie un événement de pensée. Mais, chez la première, la pensée est tout aussi importante que le langage l'est chez la seconde. Et, l'émotion d'un côté, la raison de l'autre ne suffisent pas à les distinguer, puisqu'il est de grandes émotions intellectuelles et de grands poèmes de pensée. C'est pourquoi ces deux expériences ne cessent de s'attirer et de se repousser, de se croiser, de se côtoyer et même parfois de se confondre. (2000, 19)

C'est ainsi qu'Ancet dénonce le faux binarisme catégorique entre littérature et philosophie. Il ne s'agit pas, en poésie, de raconter ni d'expliquer, mais de faire éprouver. C'est une expérience qui est vision et émotion. La philosophie n'a pas le monopole de la pensée, et elle se différencie de la poésie car, si l'une (la philosophie) est un travail de liaisons, l'autre un travail de déliaison. Ancet ajoute :

Si donc la philosophie est capacité de prise sur le monde par le *pouvoir* d'un langage qui arrête, dénoue, renoue et configure par concepts, la poésie (la littérature) est capacité d'accueil, d'abandon, à cette force séminale, à cette *puissance* qui est élan, poussée, mouvement du corps dans le langage. Au *discours* de l'une répond le *décours* de l'autre. D'où, par opposition à la lenteur du travail du concept, l'importance de la *vitesse* qui porte l'écrivain comme au-delà de lui-même. (19)

Cette notion de vitesse est des plus fécondes et nous amène à l'un des spécialistes du rythme, à savoir Henri Meschonnic qui répond aux questions que lui pose Courtois (2000, 75–82). Meschonnic considère que son travail de traducteur de la Bible a été le point de départ d'une pensée du rythme, et qu'il étudie Spinoza non pas en philosophe, mais du point de vue de la poétique. Il y aurait, selon lui, une prosodie de la pensée, visuelle, auditive. Il ajoute qu'« il n'y a poésie que là où il y a pensée poétique. Pensée, dans cet emploi, signifie une invention de la pensée... L'invention d'une pensée suppose une poétique de la pensée » (79).<sup>2</sup> Quant au poète Michel Deguy, il écrit dans l'article intitulé « C'est tout un poème » : « La littérature n'est pas un savoir. Elle est une perte active, une profanation, une 'simonie' ; un faire qui est un faire croire » (2000, 63). C'est ainsi un poète qui réintroduit le rôle de l'auteur et du lecteur pour rendre compte de leur relation qui évoque une croyance. Dans la compétition entre la littérature et la philosophie, c'est la littérature qui l'emporte, dit Alain Badiou, lors de l'entretien qu'il a accordé au philosophe Charles Ramond. Il déclare :

[...] il y a des moments où la puissance de l'image, du rythme et du poème emporte la conviction plus aisément que le développement conceptuel. Mais ce qui me frappe surtout, c'est que dans cette période que j'ai appelée « l'âge des poètes », la poésie a anticipé certains développements philosophiques. J'ai réellement le sentiment d'un retard global de la philosophie sur la poésie. (2000, 74)

Loin de vouloir proposer une simple liste de citations, j'ai choisi de faire résonner différents points de vue qui s'entrelacent et se répondent autour des notions de philosophie, littérature, langage, poésie et pensée, etc. Dans l'article de Gérard Dessons (2000, 280–297) qui commente la pensée de Paul Ricoeur, l'auteur relève l'idée de l'énonciation, du je-moi, et du désir non seulement de penser, mais de faire penser. Beaucoup d'idées tournent autour de la problématique philosophie/littérature ; il faudrait y ajouter la question de la subordination et de la déconstruction, et donner alors la parole à Derrida.

### LES TEXTES DE THÉORIE LITTÉRAIRE DES ANNÉES 90

Il existe plusieurs textes où Derrida parle de la littérature en général dont un entretien conduit par Derek Attridge en avril 1989 en Californie et d'abord publié en anglais dans le volume *Acts of Literature*, traduit par Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby, et qui devient en français « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature » ([1992] 2009, 253–292). Ce qui dérange à première vue, c'est le croisement entre littérature et institution que Derrida va expliciter au long de l'entretien. À la question d'Attridge portant sur son goût pour la littérature, Derrida lui répond :

Jamais je n'oserai dire que mon premier intérêt est allé vers la littérature plutôt que vers la philosophie. [...] Il faudrait pour cela déterminer ce qu'on appelait « littérature » et « philosophie » dans mon adolescence, à un moment où, en France du moins, l'une et l'autre se croisaient à travers des œuvres qui dominaient la scène. L'existentialisme, Sartre, Camus étaient présents partout et la mémoire du surréalisme étaient encore vivante. (253–254)

Au lieu de se référer à l'opposition entre littérature et philosophie, Derrida préfère avoir recours à la notion de « frontière » et l'histoire de la frontière qu'on peut penser ou même déplacer. Le point de vue n'est ni l'un ni l'autre ; il ne s'intéressait à aucune écriture spécifique mais peut-être, dit-il, à l'autobiographie, et il y avait quelque chose comme un mouvement lyrique vers la confidence ou les confessions. Et il est vrai qu'il lui arrive souvent d'émailler ses textes de remarques du genre *confidence* ou *confessions*. Il se réfère à Rousseau et à Joyce pour expliquer comment il voulait « garder des traces » de ce qui « arrive » ou manque d'arriver. Et Derrida cite des textes qu'il aimait lire lors de son adolescence, des textes ni simplement littéraires, ni philosophiques, mais des confessions, telles que *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Les Confessions*, le *Journal* de Gide, *La Porte étroite*, *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste* (255). C'est donc une histoire qui croise l'archive du « réel » et l'archive de la « fiction », dit-il (255). Et c'est à ce moment qu'il introduit la notion d'institution – cette institution étrange qui permet de tout dire, et selon toutes les figures, ajoute-t-il. Il va développer cette idée de tout dire plus loin mais il s'intéresse d'abord à la figure de l'institution qui introduit les notions de lois, de conventions et de normes. Il rappelle que la question de Sartre était « Que-ce que la littérature ? » et il lui répond que la littérature est une institution étrange. La littérature a également une dimension politique, dans la mesure où elle permet de tout dire et qu'elle est en rapport avec la démocratie. Ainsi :

La littérature comme institution historique avec ses conventions, ses règles, etc., mais aussi cette institution de la fiction qui donne *en principe* le pouvoir de tout dire, de s'affranchir

des règles, les déplacer, donc d'instituer, d'inventer, et même de suspecter la différence traditionnelle entre nature et institution, nature et loi conventionnelle, nature et histoire. Il faudrait poser ici des questions juridiques et politiques. L'institution de la littérature en Occident, dans sa forme relativement moderne, est liée à une autorisation de tout dire, sans doute aussi au devenir de l'idée moderne de la démocratie. Non qu'elle dépende d'une démocratie installée, mais elle me paraît inséparable de ce qui appelle une démocratie à venir, au sens le plus ouvert et sans doute lui-même à venir de la démocratie. (257)

Fiction (à distinguer de la littérature), institution (et ses règles), histoire, la loi (et l'irresponsabilité – qui est pour Derrida le summum de la responsabilité), le pouvoir de tout dire (qui, en anglais, se traduit difficilement, car « tout » veut dire « everything » ou « anything », la préférence allant sur « everything » – la totalité – avec un « anything » – n'importe quoi – qui vient hanter la notion de totalité)<sup>3</sup> et la démocratie : voilà comment Derrida tourne autour de ces concepts et nous livre ici une nouvelle explication de la littérature sans essentialiser une nouvelle définition. Derrida poursuit en déclarant que le sens et le référent sont incontournables selon Sartre pour ce qui concerne la prose, et qu'« il n'y a pas de texte qui soit *en lui-même* littéraire. La littérarité n'est pas une essence naturelle, une propriété intrinsèque du texte. [...] On peut réinscrire dans un espace littéraire n'importe quel énoncé, un article de journal, un théorème scientifique, une bribe de conversation » (263–264). Derrida précise qu'il n'y a pas de littérature sans un rapport *suspendu* au sens et à la référence. Il répond plus loin à la question que se posent de nombreux critiques littéraires, à savoir le rapport entre la forme et le contenu, et se demande pourquoi des œuvres et des pensées fortes ont été le lieu de messages philosophiques, idéologiques, politiques parfois conservateurs (Joyce) ou meurtriers, racistes, antisémites (Pound, Céline), parfois équivoques et instables (Artaud, Bataille) (270). La réponse se trouve, selon lui, du côté du lecteur et de sa responsabilité. Quant à la critique *féminine* ou *féministe*, Derrida répond de façon oblique en introduisant la notion de *déconstruction* :

N'est-il pas vrai que la critique littéraire féministe, en tant que telle, en tant que phénomène institutionnel identifiable, est contemporaine de l'apparition de ce que l'on appelle la déconstruction au sens moderne ? Celle-ci déconstruit d'abord et essentiellement ce qui s'annonce dans la figure de ce que j'ai proposé d'appeler le phallogocentrisme pour bien marquer une certaine indissociabilité du phallogocentrisme et du logocentrisme. (270)

Derrida prévient les féministes qu'elles devraient faire une lecture exigeante déconstructrice parce que, sinon, le discours féministe risque de reproduire très grossièrement cela même qu'il prétend critiquer. Il termine son entretien en rappelant son commentaire sur *Roméo et Juliette* et sur la question du contre-temps dans cette pièce, sur la singularité de la signature (Shakespeare) et de la contre-signature (le critique), sur le rôle du contexte dans la pièce et l'ancrage historique. Il conclut :

Encore maintenant, et plus que jamais, plus désespérément que jamais, je rêve d'une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature, pas même contaminée par l'une ou l'autre, tout en gardant, je n'ai aucun désir d'y renoncer, la mémoire de la littérature et de la philosophie. Je ne suis certainement pas le seul à faire ce rêve, le rêve d'une nouvelle institution en somme, d'une institution sans précédent, sans pré-institution. (291)

C'est ainsi que la boucle est bouclée : une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature. Nous gardons cette remarque en réserve pour le moment où nous ferons une lecture du texte de Daoud, à savoir *Le Peintre dévorant la femme* (2018).

Jusqu'ici, nous nous sommes interrogés sur le rapport entre littérature et philosophie. Or, selon Derrida, la littérature est connotée non seulement au « droit de tout dire », mais aussi au secret. Les explications sont dans les textes théoriques des années 1990, à savoir *Passions* (1991), *Donner le temps* (1991) et *Donner la mort* (1990).

## LE SECRET ET SES ENJEUX

*Passions* a comme sous-titre « L'Offrande oblique » et correspond à une réponse à un colloque située dans un ouvrage intitulé *Derrida : A Critical Reader* et republié ensuite en français, nous dit Derrida (1993a, 11–12). Le sous-titre est énigmatique et offre une résonance religieuse par l'utilisation du terme « offrande », qui entre en écho avec les discours de Derrida sur le don (*Donner le temps* et *Donner la mort*). L'incipit du texte est tout aussi énigmatique puisque Derrida demande au lecteur de s'associer à lui pour imaginer avec lui un savant aux prises de son ouvrage, un savant spécialisé dans l'analyse des rituels. Ce savant est censé y déceler la présence d'un rite alors que, pour Derrida, « Le rite, certes, ne définit pas un champ. Il y a du rite partout. Sans lui, pas de société, pas d'institution, pas d'histoire » (11–12). On retrouve les critères d'institution et d'histoire déjà mentionnés dans le rapport entre littérature et philosophie. Puis Derrida se demande : « Qu'est-ce qu'un secret ? » C'est le genre de question qui appelle une définition essentialiste et qui le rebute. Il préfère tourner autour d'un concept. Ici, il dérive vers les notions de politesse et d'amitié et des règles rituelles, car il ne s'agit pas de devoir simplement se soumettre à la règle ni de résister, car « la contre-règle est encore une règle » (24). Derrida va répondre à la question qu'il a posée (« qu'est-ce qu'un secret ? ») de façon oblique mais poétiquement juste en répétant à partir de la page 56 jusqu'à la fin de l'ouvrage : « *Il y a là du secret.* », suivi d'un paragraphe de commentaire. Cette phrase (en italiques) n'est pas une réponse du style : « le secret, c'est cela ». Mais Derrida donne des exemples où l'on bute sur la présence d'un secret, et au lieu de « c'est », il préfère « il y a » et il insiste sur le « là » qui connote un espace plutôt que du temps. Il y aurait donc « un secret sans contenu, sans contenu séparable de son expérience performative » (56). Ce n'est pas, non plus, « un secret technique » tel que le style, la signature : « un savoir-faire – qu'on croit incommunicable, intransmissible, inenseignable, inimitable » (56–57). Après plusieurs paragraphes traitant de contextes différents, il conclut :

Il y a dans la littérature, dans le secret *exemplaire* de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret. Quand toutes les hypothèses sont permises, sans fond et à l'infini, sur le sens d'un texte ou les intentions finales d'un auteur dont la personne n'est pas plus représentée que non représentée par un personnage ou par un narrateur. (67)

Derrida développera la notion de secret dans *Le Goût du secret*, un ouvrage publié en français en 2018, et reproduisant les entretiens qu'il a eus avec Maurizio Ferraris, en Italie et en France, entre juillet 1993 et janvier 1995. Le texte fut d'abord publié en italien (*Il gusto del segreto*) en 1997. Les éditeurs de la version française Andrea Bellantone et Arthur Cohen précisent que la version française a été modifiée et suit la

transcription dactylographique, en langue française, conservée à l'IMEC (2018, 5).<sup>4</sup> Derrida dit :

La question du secret que j'ai essayé de traiter un peu plus systématiquement dans les séminaires des dernières années, m'a conduit (j'esquisse ce geste à la fin de *Donner le temps* et à la fin de *Passions*) à approcher, à voir s'annoncer le secret – Qu'il s'agisse de cette dimension grecque cryptico-hermétique, de la dimension latine du *secretum*, de la séparation, la dimension du *Geheimnis* comme intériorité, etc. –, comme secret non pas dans la figure de quelque chose qu'on garde, qui résiste à la communication, qu'on garde secret, un contenu ou un sens qu'on pourrait éventuellement exhiber. [...] même si je pouvais tout dire, il y a un reste qui est ma singularité irremplaçable, et qui secrète même sans que j'aie à cacher quoi que ce soit. (2018, 69–70)

Derrida ajoute un peu plus loin que ce n'est pas non plus de l'ineffable. On reconnaît la stratégie de destitutions du conventionnel, mais le sens de la notion devient de plus en plus clair par son rappel des autres textes ; il renvoie ainsi à *Passions* et à la question du non-secret qu'il se pose. Il préfère le secret au non-secret, car celui-ci a des dimensions politiques : il est associé à la parole publique, à l'exhibition. Il est lié au « devenir-totalitaire de la démocratie et à la perte du secret » (72).

C'est dans la deuxième partie de *Donner la mort* ([1990] 1999), intitulée « La littérature au secret : une filiation impossible », que Derrida développe sa notion, de façon encore oblique. Il commence par une phrase en italiques : « *Pardon de ne pas vouloir dire.* » (161). Puis il se pose des questions sur son utilisation, sa nature, son sens suspendu et sa littéarité, son signataire, sa destination. Elle paraît esseulée, sans contexte. Et Derrida signe là un beau texte où il relie la question du secret au sacrifice d'Abraham qui est le point commun des trois religions monothéistes : le christianisme, l'islam et le judaïsme. Abraham accepte de tuer son fils pour se plier au message de Dieu qui le lui demande et comme preuve de sa loyauté envers lui. Mais, au moment où il s'apprête à tuer son fils, Dieu arrête son bras et remplace son fils par un bélier, d'où les fêtes religieuses liées à ce moment du secret entre le geste d'Abraham et la réponse de Dieu. Puis Derrida revient à la question de la phrase énigmatique et mentionne la réaction d'un lecteur

en proie à la littérature, vulnérable à la question qui tourmente tout corps et toute corporation littéraires. Non seulement « qu'est-ce que la littérature ? », « Quelle est la fonction de la littérature ? » Mais « quel rapport peut-il y avoir entre la littérature et le sens ? entre la littérature et l'indécidabilité du secret ? » Tout est livré à l'avenir d'un « peut-être ». Car cette petite phrase semble devenir littéraire à détenir plus d'un secret, et d'un secret qui pourrait *peut-être, peut-être n'en être pas un* [...]. (175–176)

Derrida retrouve là le problème du secret de la littérature et du secret dans la littérature, mais il le nuance et le modélise en ajoutant un « peut-être » qui donne de l'incertitude à la déclaration.<sup>5</sup> Il propose ensuite une énumération dans les pages qui suivent (comme le « *Il y a du secret* » à la fin de *Passions*) et réitère l'expression apparemment juridique « *Attendu que* » en début de six paragraphes, comme pour donner une liste d'explications et de raisons, mais renforce l'idée que le secret, tel que Derrida ou le lecteur l'envisagent, est une déclinaison de ce qu'on appelle le sens d'un texte. Il s'agit donc d'un secret qui exige une quête herméneutique mais bute



sur le réel. Il relance l'idée que la littérature implique le droit de tout dire et de tout cacher et est inséparable d'une démocratie à venir.<sup>6</sup> Il traite ensuite de la responsabilité du signataire, et surtout de la responsabilité « nulle et infinie, comme celle d'Abraham » (206). Il développe ensuite l'idée selon laquelle, avec le secret, le sens et la référence sont suspendus (206). Il déclare que « la littérature est le lieu de tous ces secrets sans secret, de toutes ces cryptes sans profondeur, sans autre fond que l'abîme de l'appel ou de l'adresse, sans autre loi que la singularité de l'événement, l'*œuvre* » (206), et qu'« aucune phrase n'est littéraire en soi ni ne dévoile sa 'littéarité' » et que seuls le contexte et la convention lui permettent de devenir « littéraire » (208). Il conclut avec une hypothèse qu'il considère avoir déduite de ses remarques, et qui dit que « la littérature hérite, certes, d'une histoire sainte dont le moment abrahamique reste le secret essentiel » (208), mais elle renie cette filiation et donc demande pardon dès le premier mot. On retrouve en spirale la phrase de l'incipit : *Pardon de ne pas vouloir dire*.

### UN EXEMPLE DES ANALYSES DE DERRIDA (MAURICE BLANCHOT, *L'INSTANT DE MA MORT*)

Parmi les textes que Derrida a écrits sur des auteurs de fiction, j'ai choisi « Demeure. Fiction et témoignage » : la communication qu'il avait donnée lors d'un colloque sur la littérature en Belgique en 1995 et qui fut publiée en 1996 chez Galilée avec les autres contributions. C'est une réaction à un texte de Maurice Blanchot intitulé *L'Instant de ma mort*, et publié chez Fata Morgana en 1994. Blanchot y raconte une expérience : celle où il faillit être fusillé pendant la guerre ; entre le moment où il attend et celui où il est libéré. Il n'utilise pas la première personne du singulier (le *je*), mais le *il*, car il dit que c'est un souvenir et ce dès l'incipit : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice » (7). Derrida raconte avoir reçu l'année précédente une lettre de Blanchot qui fait référence à cette expérience et où Blanchot écrit : « 20 juillet, il y a cinquante ans je connus le bonheur d'être presque fusillé » (Blanchot cité par Derrida 1996, 38). C'est la raison pour laquelle il donne à « Demeure » le sous-titre « Fiction et témoignage » où il hésite entre témoignage (le réel) et fiction (la littérature). Serait-ce de l'autobiographie ? se demande-t-il. Si c'est du témoignage, la question se pose sur la vérité et le mensonge. Puis Derrida rend hommage à Lisse et au titre du colloque, à savoir *Passions de la littérature*, en déclinant la contextualité et la *définition* de la passion. Ce n'est qu'à la fin de son argumentaire qu'il introduit l'expression « à demeure » – qui est pourtant le titre de sa conférence – et qui donne à la définition une dimension juridique. Le texte de Blanchot offre donc un jeu entre la réalité (la lettre et l'expérience de Blanchot) et la fiction (son texte qui se présente comme un texte littéraire), d'où le sous-titre « Fiction et témoignage ».

Derrida commence alors son analyse en rappelant la portée significative du titre du texte de Blanchot (*L'Instant de ma mort*), car « Tout le récit n'est que la glose, la justification et l'expansion du titre qui parle de lui-même et pour lui-même » (1996, 39). Puis il s'attache au jeu narratif de Blanchot : le texte affiche un narrateur – le *je* qui est le premier mot du récit ; une troisième instance – le *il* de la personne qui faillit

être fusillée ; et le *tu* qui réapparaît à la fin dans la phrase « Je suis vivant. Non, tu es mort » (Blanchot 1994, 17). Derrida s'attache à la ponctuation et souligne le manque de point d'interrogation après *le sais-je* et la multiplication de ceux-ci à la fin des phrases suivantes : « Je sais – le sais-je – que celui que visaient les Allemands, n'attendant plus que l'ordre, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant), – allégresse souveraine ? La rencontre de la mort ? » (10). Tout ceci pour exprimer l'incertitude et l'indétermination, dit Derrida qui enchaîne sur la question de la mort. Derrida nous offre une analyse linéaire juste, près du texte : une lecture phrase par phrase. Ce qui est particulier, c'est l'importance qu'il donne à *demeure* ainsi qu'à la création d'un néologisme *demourance*<sup>7</sup> (une création reliant *demeure* et *différance*) qui rend compte de la légèreté de l'approche de la mort. Blanchot termine en effet son récit par la phrase : « Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance » (20).

## UNE LECTURE D'UN TEXTE DE L'ÉCRIVAIN POSTCOLONIAL KAMEL DAOUD

J'ai choisi, comme exemple, dans la littérature postcoloniale, le livre de l'écrivain algérien Kamel Daoud, à savoir *Le Peintre dévorant la femme* (2018). Il me semble que – loin de simplement appliquer les théories derridiennes dans l'analyse du texte de Daoud – on peut lire ce livre avec des concepts de Derrida tournant autour de la structure, du genre, et de l'interprétation. Il faut noter que ces derniers concepts ont engendré des commentaires de la part de Derrida dans le livre qu'il a écrit sur Blanchot, qui s'intitule *Parages* (1986) et qui offre des chapitres sur le titre – « Titre à préciser » – et le genre – « La loi du genre ». Le titre du livre de Daoud est, en effet, significatif : avec *Le Peintre dévorant la femme*, Daoud annonce les thèmes de la peinture (Picasso), de la femme, et de la dévoration. L'écrivain légitime le texte, dit Derrida :

Il suppose l'établissement d'un ensemble de titres – cette fois non pas au sens de ce qui intitule ou nomme une œuvre, un discours, un corpus, mais de ce qui titre, de ce qui légitime une fonction, donne un statut, un droit, par exemple un droit à la parole dans certaines conditions. (1986b, 223)

On reconnaît la référence à la loi, déjà entamée dans « Cette étrange institution qu'on appelle littérature » et développée dans le texte sur Kafka « Préjugés. Devant la loi ». Le titre ressemble à un nom qu'on donne à une création. « Pas de sens au titre [...]. Pour qu'un titre ait lieu, un bord doit le séparer au moins de ce qu'il intitule, et la ligne de cette limite doit être, en droit, l'indivisible d'un trait » (241).

Mais le titre fait partie du paratexte et Daoud présente en quatrième de couverture ce qui sert de résumé du texte :

Je suis un « Arabe » invité à passer une nuit dans le musée Picasso à Paris, un octobre au ciel mauvais pour le Méditerranéen que je suis. Une nuit, seul, en enfant gâté mais en témoin d'une confrontation possible, désirée, concoctée. J'appréhendai l'ennui cependant, ou l'impuissance. Pour comprendre Picasso, il faut être un enfant du vers, pas du verset. Venir de cette culture-là, sous la pierre de ce palais du sel, dans ce musée, pas d'une autre.

Pourtant la nuit fut pleine de révélations : sur le meurtre qui peut être au cœur de l'amour, sur ce cannibalisme passionné auquel l'orgasme sursoit, sur les miens face à l'image et le temps, sur l'attentat absolu, sur Picasso et son désespoir érotique. (Daoud 2018, quatrième page de couverture)

Le résumé (très juste) questionne les limites du contenu et du contenant et résonne avec la dédicace qui joue le rôle de paratexte interne au bord du texte. Daoud s'adresse aux femmes (« Aux femmes qui, dans le monde dit 'arabe' ou ailleurs, n'ont pas droit à leur propre corps », 7). L'autre dédicace concerne un ami Adel Abddes-emed que Daoud juge comme un « équilibriste au-dessus de l'abîme » (7) et qui est un artiste franco-algérien qui vit à Paris. Ces deux dédicaces révèlent la dimension politique contemporaine de l'ouvrage et introduisent le thème de l'art.

Après les critères de titre, de résumé et de dédicaces, j'aimerais maintenant utiliser celui de la structure. Le livre (je n'ose pas encore lui donner un *genre*) est composé de 28 chapitres non numérotés, de longueurs inégales mais à chaque fois titrés. Le titre du premier chapitre (« Paris est une pierre sacrée, blanche ») est entre guillemets et donc permet une lecture intertextuelle. Il fait allusion à la pierre noire qui se situe à La Mecque. Ainsi, Daoud semble s'adresser à la communauté arabo-musulmane et surtout aux lieux : Paris est son premier mot du titre. Mais la première phrase – en italiques – à savoir « *L'érotisme est un rite de chasseur* » (9), introduit non seulement une des thématiques qui vont être étudiées dans le livre, mais elle révèle aussi le goût de Daoud pour la sexualité et le désir. La première phrase est même provocatrice à deux niveaux : vis-à-vis de la communauté arabo-musulmane et son rigorisme d'abord, et de l'aspect conventionnel du propos ensuite. Il développe la question du corps en considérant que les vitrines montrent des poitrines et des corps de rêve et que les affiches géantes exacerbent le désir. Il semble ainsi qu'il critique non pas seulement les musulmans, mais les Occidentaux aussi avec leur marchandisation des corps. Paris apparaît comme un paradis pour celui qui vient du sud du monde, mais celui-ci y perd son corps. Il mentionne alors le fantasme des houris – « ces femmes promises après la mort par la détresse et le fantasme coranique, esseulées au Paradis, figées dans l'âge de la jeunesse éternelle, maquillées et oisives » (10). Il existe deux mondes, sous-entend-il, un monde oriental et un autre qui lui fait face : le monde occidental, avec à chaque fois des sous-groupes. L'opposition fait paraître les deux villes : Paris et La Mecque. Quant au titre du second chapitre, il est encore entre guillemets et se présente ainsi : « Un satyre qui viendrait de tuer une femme » (18). L'entame propose de répéter l'incipit du premier chapitre, à savoir : « *L'érotisme est un rite de chasseur. Sauf qu'il ne tue pas sa proie* » (18). Il constate alors le recours à la séduction et la rencontre de deux corps. Il écrit : « *L'érotisme est un art à deux, la rencontre de deux corps mais c'est toujours l'un qui rêve d'absorber l'autre. Le soumettre à sa faim, à sa panique de ne pas être plein et total. C'est un cannibalisme suicidaire* » (19). C'est dans ce chapitre qu'il décrit l'acte d'amour et qu'il introduit l'art de Picasso : « Dans les premières toiles de cette année sensuelle, 1932, Picasso ligote cette femme, suspend les mouvements autour d'elle, lui impose de s'asseoir, regarder une fenêtre, s'allonger, quitter les orbes et devenir un centre. Premier constat en enquêtant sur ce rite dans les immenses salles du musée » (24).

Daoud rappelle là que c'est à l'occasion de cette exposition *Picasso 1932. Année érotique*, présentée au Musée national Picasso-Paris du 10 octobre 2017 au 11 février 2018, qu'il a été sollicité. Mais c'est le motif du centre qui est mis en valeur. Derrida a proposé une analyse du centre dans son article intitulé « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » et publié dans *L'Écriture et la Différence* (1967a, 409–428). Il écrit :

La structure, ou plutôt la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'œuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite : par un geste qui consistait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe. Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure. (409)

Daoud joue aussi sur la structure de son texte en faisant tourner ce centre qui est à la fois le centre narratif et énonciatif. Le pronom personnel *je* du narrateur est à la croisée de multiples interprétations : est-ce Daoud ou le narrateur d'une fiction ? Le centre chez Daoud peut être un lieu (Paris ? La Mecque ?) ou une toile ou le sexe d'une femme. C'est dans les toiles de Picasso que Daoud envisage ce centre, ce centre symbolisé par l'une des muses de Picasso, Marie-Thérèse Walter, et comprenant *La Sieste*, *Le Rêve*, *Nu couché à la mèche blonde*. Il met en relief la singularité de l'art de Picasso, à savoir essentiellement les courbes et les angles. Mais c'est au chapitre six que le texte bascule au niveau de son genre, car il introduit la création d'un personnage qu'il nomme Abdallah et qui représente le djihadiste, ce qui permet à Daoud d'avoir recours à des croyances religieuses extrêmes pour questionner l'idéologie de l'islam radical. Cette intrusion casse le premier jugement sur la nature du genre. On pensait que le texte était un essai, il en avait l'aspect, mais il devient une fiction avec Abdallah. Or, Derrida a déclaré dans un des chapitres de son analyse sur Blanchot et qui s'intitule « La loi du genre » ce qui suit :

L'hypothèse que je soumets à votre discussion serait la suivante : un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre. Il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. (1986b, 264)

Ainsi, on pourrait proposer des tas de genres à l'ouvrage de Daoud, un conte philosophique, par exemple. Et bien d'autres genres car le texte est ouvert. Quant à l'interprétation, elle aussi, est multiple, car elle est sujette à la difficulté de la clore, à son indécidabilité.

Le livre se termine par une ode à l'assouvissement du désir, au corps et à la sensualité avec des chapitres intitulés « La sieste », « La plage », en écho avec le ton des *Nouritures terrestres* de Gide qu'il a lu, dit-il, vingt fois. Mais la toute fin rejoue la fidélité de l'art. Et c'est ainsi que Daoud termine son livre : « Moi, je sors exalté de cette expérience presque : je savais que j'avais raison quand, adolescent dans mon village, j'ai

conclu que l'érotisme est la religion la plus ancienne, que mon corps est mon unique mosquée et que l'art est la seule éternité dont je peux être certain » (2018, 205–206).

## CONCLUSION

C'est ainsi que, à la suite d'une synthèse des écrits théoriques et pratiques de Derrida sur la littérature, j'ai pu non pas appliquer des recettes, mais être sensible aux effets de lecture et écouter les textes. Il n'y a pas de méthode, dit Derrida, mais un désir de déconstruction, une déconstruction qui allie la destruction des évidences et la reconstruction d'une épistémè. Il suffit de prendre conscience du chemin effectué par Derrida depuis la définition de la déconstruction de Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, qui définissent le procédé de la déconstruction ainsi :

Selon Derrida et ses élèves américains, surtout Jonathan Culler, la déconstruction comprend les opérations suivantes : découvrir l'opposition qui domine le texte donné et le terme privilégié de celle-ci ; dévoiler les présuppositions métaphysiques et idéologiques de l'opposition ; montrer comment elle est défaite, contredite dans le texte même qui est censé être fondé par elle ; renverser l'opposition, ce par quoi le terme précédemment non privilégié est maintenant mis en relief ; déplacer l'opposition et configurer ainsi à nouveau le champ problématique en question. (1986, 62)

Greimas et Courtés proposent une méthode d'analyse des textes que Derrida va mettre en question dans ses écrits ultérieurs, privilégier les effets d'une lecture proche du texte et mettre en relief la présence d'un secret et non pas simplement la recherche du sens. Le secret, tel que Derrida l'envisage, remplace le système sémiotique, car il bute sur le réel. Quant à la problématique qui consiste à évaluer la relation entre la philosophie et la littérature, il me semble que la littérature aide à déconstruire les fausses évidences et les hiérarchies. C'est pourquoi j'ai choisi de terminer mon travail en analysant un texte d'un auteur postcolonial contemporain, car la déconstruction est une aide précieuse à l'analyse de textes non seulement classiques, mais contemporains.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. Derrida et Attridge ([1992] 2009, 253-292). Il s'agit d'un entretien conduit par Derek Attridge en avril 1989 à Laguna Beach, en Californie aux États-Unis. Les éditeurs précisent que les questions avaient été posées par Attridge en anglais et les réponses de Derrida données en français. L'entretien fut d'abord publié en anglais dans le volume intitulé *Acts of Literature* (trad. Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby).
- <sup>2</sup> Derrida, lui aussi, s'est penché sur les sens de l'invention. Il a écrit : « Retour étrange d'un désir d'invention. 'Il faut inventer', il a fallu ou il aurait fallu inventer : non pas tant créer, imaginer, produire, instituer, mais plutôt inventer. C'est dans l'intervalle entre ces significations (inventer/découvrir, inventer/créer, inventer/imaginer, inventer/produire, inventer/instituer, etc.) qu'habite précisément la singularité de ce désir d'inventer » (1987a, 34).
- <sup>3</sup> Voir la version anglaise dans *Acts of Literature* (1992). Cet ouvrage est une collection de textes de Derrida sur la littérature traduits en anglais des versions originales françaises.
- <sup>4</sup> Ce texte a beaucoup voyagé mais il est pertinent.
- <sup>5</sup> Il fait allusion au « dangereux peut-être » de Nietzsche dans le *Gai savoir* qui invalide les concepts.



- <sup>6</sup> Il est là en accord avec ce qu'il dit de la démocratie : jamais figée, toujours dans le devenir.
- <sup>7</sup> Le philosophe Charles Ramond définit le terme ainsi : « Terme composé, formé à partir de de 'demeure' et de 'différance' : la 'différance à demeure', c'est la 'demourance comme différence' ». On y entend aussi 'mourir' et un peu 'amour' » (2016, 61).

## BIBLIOGRAPHIE

- Ancet, Jacques. 2000. « La Voix de la mer. » *Europe* 78, 849–850 : 19–31.
- Badiou, Alain. 2000. « La Poésie en condition de la philosophie. » *Europe* 78, 849–850 : 65–75.
- Bellantone, Andrea, et Arthur Cohen. 2018. « Note à l'édition française. » In *Le Goût du secret*, dir. Andrea Bellantone et Arthur Cohen, 5. Paris : Hermann.
- Blanchot, Maurice. 1994. *L'Instant de ma mort*. Paris : Fata Morgana.
- Courtois Jean-Patrice, et Yannick Séité. 2000. « Littérature & philosophie. » *Europe* 78, 849–850 : 3–12.
- Daoud, Kamel. 2018. *Le Peintre dévorant la femme*. Paris : Stock.
- Deguy, Michel. 2000. « C'est tout un poème. » *Europe* 78, 849–850 : 51–64.
- Derrida, Jacques. 1967a. *L'Écriture et la Différence*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1967b. « ...Ce dangereux supplément. » In *De la grammatologie*, Jacques Derrida, 203–226. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972. « La double séance. » In *La dissémination*, Jacques Derrida, 201–328. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1985. « Préjugés, devant la loi. » In *La faculté de juger*, Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, 87–141. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1986a. *Schibboleth : pour Paul Celan*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1986b. *Parages*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1987a. *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1987b. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1988. *Signéponge*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps I*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1992. *Acts of Literature*. Dir. Derek Attridge. Londres et New York : Routledge.
- Derrida, Jacques. [1991] 1993a. *Passions*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1993b. *Sauf le nom*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1996. « Demeure : Fiction et témoignage. » In *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, dir. Michel Lisse, 13–73. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. [1990] 1999. *Donner la mort*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 2002a. *Artaud le Moma*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 2002b. *H. C. pour la vie, c'est à dire...* Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. [1999] 2004. « Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante' ? » In *Derrida*, dir. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, 561–577. Paris : L'Herne.
- Derrida, Jacques. 2005. *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Derrida, Jacques. 2018. *Le Goût du secret*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques, et Derek Attridge. [1992] 2009. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature. » In *Derrida d'ici, Derrida de là*, dir. Thomas Dutoit et Philippe Romanski, 253–292. Paris : Galilée.
- Dessons, Gérard. 2000. « Paul Ricoeur, l'amour du texte. » *Europe* 78, 849–850 : 280–297.
- Greimas, Algirdas Julien, et Joseph Courtés. 1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*. Paris : Hachette.
- Meschonnic, Henri. 2000. « Poétique du poème et de la pensée. » *Europe* 78, 849–850 : 76–82.
- Ramond, Charles. 2016. *Dictionnaire Derrida*. Paris : Ellipses.

# **This strange institution called performativity: Jacques Derrida, the anarchy of literature, and the counterinstitution of democracy**

**JUAN EVARISTO VALLS BOIX**

---

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.3

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Juan Evaristo Valls Boix 2024  
Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

## **This strange institution called performativity: Jacques Derrida, the anarchy of literature, and the counterinstitution of democracy**

Jacques Derrida. Literature. Performativity after deconstruction. Force.  
Post-foundational thought.

The aim of this study is to analyze the relationship between performativity and literature in the philosophy of Jacques Derrida. It argues that the performativity of literature, which consists in the structural perversion of the force of language, underlies democratic forms of dissidence such as strike and protest. In this sense, protecting that strange institution called literature is crucial for safeguarding democracy and deconstructing the principle of sovereignty. The anarchy of force unleashed by literature constitutes a disruptive element of sovereignty, conceived as “self-performative”.

---

Juan Evaristo Valls Boix  
Department of Logics and Theoretical Philosophy  
Faculty of Philosophy  
Complutense University of Madrid  
Spain  
juanevva@ucm.es  
ORCID: 0000-0001-8777-388X

Since his discussion with John Langshaw Austin and John Rogers Searle in the 1970s, the vocabulary of speech act theory has permeated Jacques Derrida's work. Derrida upheld the distinction between performative and constative as one of the major philosophical events of the 20th century, and researchers such as Mauro Senatore have considered that his work gives rise to a "performativity after deconstruction" (2013, 38–40). Moreover, the Derridean reformulation of speech act theory constitutes one of the main bases of queer theory by authors such as Judith Butler and allows us to read contemporary theories of the State (Walter Benjamin, Carl Schmitt) in a new way, as occurs in *Force de loi* (Derrida [1991] 1994). In addition to this political dimension, Derrida's reflections on performativity are linked from the beginning to reflections on literature, a relationship that will become explicit from the interview with Derek Attridge, "This Strange Institution Called Literature" (1992), and in texts from the 1990s such as *Passions*. The political dimension of performativity that Derrida explores during his career is intimately linked to the literary dimension of performativity he defended starting in 1972.

This literary dimension of speech act theory, which recognizes a structural perversion of performativity, is what has allowed contemporary authors to speak of "afformative" (Werner Hamacher), "deformative" (Eve K. Sedgwick), and of complaint (Avital Ronell, Sara Ahmed). These strange kinds of performativity are understood as a sort of "distituent" performativity. Thus, if Austin's performative pointed to the "operativity of language", literary performativity points to the inoperativity of writing: it activates a "force faible" that may produce an interruption of processes of symbolic order constitution. Thus, the "institution without institution" that is literature, characterized both by "*the right to say everything*" and "*the right to secret*" (Derrida [1993] 1995a, 28, 25),<sup>1</sup> offers a post-foundational political space (cf. Marchart 2007), which articulates a literary-political living-togetherness based on difference, vulnerability, and the singularity of bodies. "No democracy without literature; no literature without democracy" (Derrida 1995a, 28):<sup>2</sup> the democracy to come will be literary or it will not be.

In the following pages, we will analyze the relation between performativity and literature through three moments of Derrida's career: first, the exchange with Austin and Searle (the 1970s); secondly, the political reading of performativity as a theory of the event and in Butler's queer theory (the 1980s and the 1990s); and finally, Derrida's understanding of literature as an "institution without institution" (the 1990s and the 2000s). Derrida's literary performativity will be characterized by a sort of inoperativity, an openness to alterity. Literature will be to performativity what the right to strike is to democracy: the essential possibility of a suspension, a source of auto-immunity.

### THE PERFORMATIVE TURN AND THE RISE OF LITERATURE: DERRIDA AND THE OXFORD PHILOSOPHERS (THE 1970s)

Beginning in the 1960s, the relationship between force and language began to be considered by philosophical academia. The aim of that research was to understand the communicative nature of language, and the first philosophical proposals were

characterized by offering a theory that would guarantee effective communication, overlooking the complex functioning of language precisely where it operates but communication fails. The main example of this problem is found in the works of the Oxford philosophers Austin and Searle. In them, as would happen decades later in 1981, with Jürgen Habermas (2015), the ethical will to guarantee communication constitutes an essential bias against thinking about the complexity of language, that is, the way in which language functions independently of the will or intention of the speakers and generates more or less meaning than intended.

The classic exposition of this effort to save the success of communication and moderate the excesses of language is found in the debate Derrida had with the Oxford philosophers. Researchers such as Delphine Didierren (2006, 6ff) and Stanley Raffel (2011, 277) have offered a historical reconstruction of this debate: the discussion begins with “Signature Event Context” (in 1972) or, if one prefers, with Austin’s lectures published as *How to Do Things with Words?* (1962). After appearing in the journal *Glyph*, the debate reached book format in *Limited Inc* (1988) and continued to spread through texts such as Searle’s review of Jonathan Culler’s *On Deconstruction* (Searle 1983) or Derrida’s *Papier machine* (2001a). Raoul Moati ([2009] 2014), Didierren (2006), and Jesus Navarro Reyes (2010) have offered some of the most comprehensive reviews of this polemic.

Ever since the idea of the performative burst into the debates in the philosophy of language with Austin, this drive for control and normativization has been a frequent feature. Austin’s strategy in *How to do Things with Words?* could be synthesized as follows: Austin abandons the criterion of truth that values language by its descriptive adequacy with reality or by its intensive adequacy with the speaker’s mind and replaces it with the criterion of force. It is not so much a question of whether utterances are true or false, but of what effects they produce, i.e., whether or not they generate successful communication, whereby the context and conventions of speech acts become decisive in understanding the functioning of language (Austin 1962, 15, 25–38; Culler 1982, 18).

By no longer paying attention to what language says, but to what it does, Austin makes two moves. First, he turns the exception into the norm: whereas for the “philosophers” (1962, 1), performative language (declarations, promises, baptisms) was a marginal and strange case of the norm, where language is constative and articulates the descriptive propositions of knowledge, for Austin all language will be performative: statements that are apparently only constative hide the implicit performative of the one who affirms, assures, proposes or commits himself to the scientific or testimonial truth of what he says. Thus, Austin inverts the traditional hierarchy that privileged constative language and the criterion of adequational truth to the detriment of the performative. In his theory, constative utterances are a particular case of performative language. Language, as conventional and contextual, always performs something: its value lies in its communicative functioning, in the actualization of convention.

Secondly, in vindicating performativity as the general functioning of language, Austin invokes a philosophical tradition akin to Romanticism that understood lan-

guage as a position (*Setzung*) and not as a mere mediation or instrument of knowledge (*erkennen*). If, according to Aristotle, being was identical to itself and language an auxiliary mediation to apprehend its truth, in 19th-century authors such as Fichte and Nietzsche subjectivity is self-founded through language: in language there is a positive production of the world and a self-positioning of being that rejects the symbolic-literal (or spiritual-sensible, etc.) distinction of the Aristotelian model. In doing so, and perhaps without being fully conscious of it, Austin inaugurates an eminently political dimension of language, since his theory allows us to think about the ways in which performativity articulates the constitution of symbolic orders such as institutions or even states.

To this double strategy, Austin adds the normative gesture of containment that we pointed out above in other authors. He describes a parcel of language that will be “ordinary” or “serious” on which he will deploy his theory, and generates a series of exceptional cases that he does not address in his study:

Secondly, as *utterances* our performatives are *also* heir to certain other kinds of ill which infect *all* utterances. And these likewise, though again they might be brought into a more general account, we are deliberately at present excluding. I mean, for example, the following: a performative utterance will, for example, be in a *peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances. (21–22)

Literature and fiction in all its varieties are conceived as a supplement to ordinary speech and are therefore excluded from study (Navarro Reyes 2010, 118; Keenan 2002, 128). Literature is not serious, but a dangerous parasite of language that threatens to infect and sicken the habitual use of the performative and the success of the speech act.<sup>3</sup> Thus, Austin, who seems to be aware of the fickleness of context in determining the success of communication, devoted a good part of his lectures to characterizing the *infelicities* and *risks of failure* (Austin 1962, 14ff) that could *divert* communication from its goals and cause the speech act to *fail*.

In these theoretical strategies, as well as in the choice of vocabulary that makes them explicit, a heavy ethical and political conception of language underlies latently, as Derrida also suggested in “Signature Event Context” ([1972] 1988a, 1–24). This ethical proposal could be stated as follows: only serious statements can deserve to be happy, that is, to be successful and fortunate and not to fail. Evidently, for Austin the serious statements are the principal and normative ones, that is, the ordinary ones, and they are also the ones that are not sick or infected, they are healthy statements. In this normative ethics of speech acts rests the productivity of language, a productivity linked to success as univocity of meaning and healthy containment or moderation of its illocutionary force. Austinian speech acts keep that neoliberal way of life of the entrepreneur and businessman, according to which happiness is inseparable



arable from success, and this is just another word to describe effective productivity, that is, for sales.

Derrida's critique of Austin, whose development is notably discussed in the bibliography mentioned above, has two main lines: first, Derrida, as Austin did, structures his critique by making the exception the norm. If Austin showed that performatives, relegated by traditional theory to the marginal case, were nevertheless the general rule in which constative utterances were framed as one more case, Derrida inverts his theory in the same way: the parasitic, sickly and non-serious discourse of literature is for him the main case, which makes possible to understand textuality in general and its performative condition in particular. Language functions, like literature, by its graphematic structure, that is, by the iterability of the trace: its repetition-alteration allows it to act in the absence of its original conditions of emission. Language is always a quotation, a graft, which functions through an "incessant movement of recontextualization" (Derrida 1988b, 136).

Thus, literature is not an exception, but the general rule of language: its meaning and its effects are never univocal. In this sense, reading always demands a reading decision that interrupts the dissemination of meaning and all the involuntary effects of a performative. Language being thus a machine producing quotations, grafts and parasites that shoot and disseminate in a thousand directions, it can be understood that a success of the communicative act as described by Austin and Searle is only one possibility (and an unlikely one) of the drift of the communicative act. Understanding each other has always been an impossible feat. Disagreement with the norm and the vindication of error, of the excessive, the maladjusted and marginal, as the primary form of the word, are the way in which Derrida can provide us with a democratic politics of literature. The institution of literature takes in all the erroneous and unwanted messages, the bastard children of communication and their illegitimate companions: a semantic population migrated and exiled or expelled from the healthy, uncontaminated and successful functioning of "ordinary" language.

### THE POLITICAL TURN OF PERFORMATIVITY: THE ANARCHY OF LITERATURE AND THE INOPERATIVITY OF LANGUAGE (THE 1980s–1990s)

If the Oxford philosophers articulated a normative ethics of language through their speech act theory, Derrida allows us to think an ethics of dissent thanks to the inoperability of literature. When he recognizes error as a structural possibility of the functioning of language, Derrida argues that the *possibility of* transgression is structural in a *speech act* (133): by its very constitution, language disobeys the subjects of speech, it functions independently of their will or intentions. Far from constituting the subject, language comes to depose him and to call into question his position of power. In this sense, Derrida's literary performativity not only inaugurates a communicative framework different from that presented by the modern subject, but also empties the foundation of language of its substance: if language functions, it is thanks to – and also in spite of – the anarchy of its force. Chance, and not only iterability, are at the heart of this performativity which, being literary and not norma-

tive, is involuntary, unconscious, disobedient. Derrida's literary performativity explains the inoperability of language: it allows us to understand why communication always fails and is not operative, but it also helps us to understand the ways in which language can disobey and resignify itself, that is, it can render inoperative the meanings and identities it usually embodies in order to invent new ones. This openness to otherness, which Derrida will call "hospitality" in his seminars of the 1990s, is essential for both democracy and literature. Hospitality is Derrida's way of thinking anarchy in language theory and political theory.

If Austin inaugurated a speech act theory, Derrida composes a speech passion theory, a "passive performativity" (Phillips 2013) based on the anarchy of the signifier, inspiring authors such as Erin Graff Zivin (2020) and Jacques Lezra (2017) to explore the politics and aesthetics of error and the untranslatable. Like them, here we ask: what might a politics of the performative in Derrida, a Derridean politics of speech acts, look like? How to think a politics in which excess and error, the other of meaning and power, are constitutive? While Rodolphe Gasché noted that one can speak of a *performative turn of deconstruction* (1999, 256), how does this take shape in political terms, given that performativity, in Derrida, is literary? As Miriam Jerade observes, international commentary has not delved into the political character with which Derrida imbues performativity in his version of speech act theory (2020, 153). We will address three versions of this political dimension: the one offered by Butler with queer theory, the one Derrida himself thinks with his notion of the event, and Hamacher's with his idea of the strike.<sup>4</sup>

Butler has undertaken one of the most significant political readings of Derridean performativity. Whereas Derrida's quotation presupposes the iteration of any mark, Butler thinks of iterability as the quotation of a social norm, as the appeal to and actualization of a pre-established convention. Unlike Austin, and in parallel to Derrida, Butler argues, independent of the subject, an impersonal language establishes the mechanisms of social normativity by producing various effects, among them, a personal identity and a subject. Butler breaks with the idea that there is an essential, pre-existent subjectivity to language to point to the historical, constructed and situated character of different subjectivities through a discourse that speaks and produces them, and to which they are subject. In Butler's own terms in *Bodies that Matter*,

[t]hus there is no "I" who stands *behind* discourse and executes its volition or will *through* discourse. On the contrary, the "I" only comes into being through being called, named, interpellated, to use the Althusserian term, and this discursive constitution takes place prior to the "I"; [...] recognition is not conferred on a subject, but forms that subject. Further, the impossibility of a full recognition, that is, of ever fully inhabiting the name by which one's social identity is inaugurated and mobilized, implies the instability and incompleteness of subject-formation. (1993, 225–226)

Thus, with Butler, subjectivity is produced by discourse through a sedimentation of the incessant repetition of certain social conventions. In this respect, Butler's contribution consists in thinking of a weak concept of subjectivity understood as a personal identity that positively affects discourse as a repetition of a norm: hence its metaphysical fragility, which is combined with the solidity of conventions, but

includes a moment of contingency. That is, argues Butler, “if gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal,” so that “there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction” (1988, 528). In these lines, Butler transfers an Austinian conception of the performative to the semantic field of gender identities. Following Derrida, she implements in this notion the citational character from which the speech act draws its force.

Butler will qualify the category of identity as a “necessary error” (1993, 230): an error because it can induce the delusion that *there is* indeed a consolidated subjectivity prior to the discursive exercise of power; necessary because, once the performative character of discourse as the production of subjectivities is understood, this identity is the result of it, and its historical positivity can be questioned, deconstructed, undone or remade: the necessity of the error of identity is the contingency that its historical invoice unveils. Here appears the literary moment of Butler’s performativity: political action should consist in *deviating* from the norm, in liberating bodies from those fictitious identities that are assumed to be true and necessary. Butler allows us to think of those bodies that resist their codification and, by making an unforeseen and novel use of language, manage to extend the norm or question its naturalness.

Butler’s theory entrusts the political dimension of the performative to the capacity of the interpellated subjects to reappropriate the terms that stigmatize them in order to give them a new meaning through a different use. The structural indeterminacy of Derrida’s performative effect is for Butler the opportunity to change the meaning of terms and generate new scenes of recognition. However, Butler neglects the fact that, as Sedgwick (cf. 1993, 4) appreciated, it is always the other who performs our identity: not only that it is the other who interpellates us as subject and assigns us an identity that either gives us visibility or takes it away from us, but that all language is itself *deformative*: there is no such thing as a full reappropriation or resignification available for the subject, because the productivity of the performative is always limited by its inoperativity, that is, by its structural indeterminacy. It is not that the subject does things with words, and not even that language makes subjects with words, but rather that the illegibility and alterity of writing is always, as undecidable and incalculable, suffered: the force of words is a passion, not an action of the subject. Performativity, as Jerade observes, “deconstructs the ‘me’ of what happens to me.”<sup>5</sup> Through the agency that Butler confers on the subject to re-signify her identity, the voluntarist elements that Derrida called into question in his discussion with Austin seep into the theory of speech acts. This is why, in the further development of his theory, Derrida will conceive speech acts as heteroperformativity.

What was articulated in the 1970s as the conception of language as quotation and literature, will be in Derrida’s works of the 1990s a vindication of alterity and a notion of the performative as an event, but as an event that is suffered, received by the subjects. It is Derrida’s proximity to developments in psychoanalysis and his reading of Freud in texts such as *États d’âme de la psychanalyse* (2000) or *Résistances*

*de la psychanalyse* (1996) that allows him to dissociate performativity from the sovereign position of the subject in order to think a politics beyond the principle of power. What is now at issue, then, is the deconstruction of what Senatore calls the “self-performative” (2013, 19), the idea of the subject as a self-production that was essential for the philosophers that conceived language as *Setzung*. Self-performativity would be the name of sovereignty in speech act theory. In the texts mentioned above, Derrida will show the mythical character of this pure sovereignty understood as self-performativity.

Derrida points out that one of Michel Foucault’s most relevant contributions in his critical discussion with psychoanalysis is to show that there is no such thing as a *principle of power* and a *principle of pleasure*, that is, that power and desire are not principal or essential, but historical and produced. Following Foucault, Derrida will affirm that the relation between the two principles is one of forwarding or spiral: “What we must stop believing in *principality* or *principleness*, in the principal unity, in the *arche*: in that of pleasure and in that of power. The theme of the *spiral* traces the figure of a duality (power/pleasure), but of a drive duality that is *without principle*” (Derrida [2014] 2015, 15–16).<sup>6</sup>

Hence the pertinence of thinking an unconditionality that is *beyond the principle of power*, *beyond the beyond the principle of pleasure*. A thought of otherness requires this critical departure from sovereignty. Thus, as Derrida points out in *États d’âme de la psychanalyse*: “Well, I will affirm that there is, it is indeed necessary that there be reference to some unconditional, an unconditional without sovereignty, and thus without cruelty [...]. It comes then from a beyond the beyond, and thus from beyond the economy of the possible” ([2000] 2002a, 276).<sup>7</sup>

In this sense, it is a matter of distinguishing “sovereignty” (which is always in principle indivisible) from “unconditionality” (Derrida [2003] 2005a, xiv),<sup>8</sup> as will be said in *Rogues*. This is why Derrida, beyond the performative-constative distinction, on the one hand, and beyond the pleasure–power opposition, on the other hand, establishes a difference between the regime of the possible and a sort of “originary affirmation of beyond the beyond” (2002a, 276),<sup>9</sup> a regime of the impossible where a non-sovereign unconditionality and “the experience of a non-negative im-possible” (2002a, 276)<sup>10</sup> could be thought of. The relationship between the two regimes is not one of opposition, but a dissymmetrical one. Hospitality, gift, forgiveness, the invention of the Other, and the “perhaps” are all figures of that unconditional impossible that lies beyond the sovereign instance and that institutes in Derrida the event. Thus, what characterizes a political event is not the institution of a new symbolic order, that is to say, it is not its performative capacity. Rather, it is its inoperability that makes it relevant: the way in which it breaks an established order and leaves an empty space for re-signification. The gift and hospitality point to the crack that the event leaves in an instituted order.

Thus, if Derrida’s literary performativity had a deformative character in the identity of the subject, as we thought with Butler and Sedgwick, Hamacher has thought this deformative character by conceiving literary performativity as a strike, that is, as an “afformative”. Hamacher reads Benjamin’s *Towards a Critique of Violence* ([1921]

2021) to think performativity as deposition and disruption of the processes of political grounding and constitution. Literary performativity, in a macro-political context, offers resistance to the consolidation of a rule or a law. Hamacher's performative is, in this sense, an "afformative," a force of resistance, another version of Benjaminian divine violence conceived as a speech passion. Hamacher writes:

If one now characterizes law imposition in the terminology of speech-act theory as a performative act – and specifically as an absolute, preconventional performative act, one which posits conventions and legal conditions in the first place – and if one further calls the dialectic of positing and decay a dialectic of performance, it seems reasonable to term the "deposing" of acts of positing and their dialectic, at least provisionally, as an absolute imperformative or afformative political event, as depositive, as political a-thesis. (1991–1992, 1139)

Hamacher points out that this force of deposition is both linguistic and political, in a gesture that in Derrida we have read as literary: the lawless force of literature is the condition of possibility and impossibility of every *speech act* (see Valls Boix 2020a).

Following Benjamin, Hamacher points out that the force of the afformative is another name, in political theory, for the strike. The strike, thus, is the political-linguistic gesture that recalls the contingency and the random, a-legal character of the mythical or constitutive force of symbolic orders. Mythical force performs a symbolic order; it is a violence used as a mean towards an end. On the contrary, the vulnerable force of strike is meant to depose a symbolic order: its aim is to put an end to instrumentality of violence, that is, to performativity. What we understand through Derrida's deconstruction of speech act theory is that language is, at the same time, both constituting and destituting a symbolic order, since its capability to produce meaning through dissemination remains always open. The ambiguity of language coincides with this sort of aporia, that reveals, as Hamacher states, the structural afformativity of language: language resists to be closed as a pure meaning, it always remains opened, depositing what it poses, striking what it produces. In this sense, its promise of meaning is also a perjury. Undefined is what defines the performativity of language: not constitution, but strike; not the institution of power (*arkhé*), but its destitution (*an-arkhé*); that is, the possibility of not saying, of not producing completely what was aimed to produce. In sum, if language always entails a depositing force, it is anarchy that characterizes the whole realm of textuality.

It is in this strange institution called literature where this ambiguity of language and its depositing force reaches longer effects. Hence, following both Hamacher and Derrida, we may assume that as literature, language is on strike. It could communicate, function, act, produce or legislate, but it would prefer not to, as Bartleby the scrivener would say:<sup>11</sup> language never says fully, never means fully, because it prefers the enigmatic power of possibility. Literature embodies this preference, the openness of "not-to", the anarchy of words and their trips from one meaning to other. Thus, deconstruction is nothing but a general strike and a strategy of rupture "to the extent that it assumes the right to contest, and not only theoretically, constitutional protocols, the very charter that governs reading in our culture and especially in the acade-

my” (Derrida [1991] 1992a, 38).<sup>12</sup> What is constitutive in him is that force of rupture that interrupts the processes of consolidation of a symbolic order, be they subjective (deformative) or institutional (affirmative), be they biopolitical (deconstruction of the norm) or macropolitical (deconstruction of the law). Thus, Ronell (2018) and Ahmed (2021) have also thought of complaint from the inoperativity of the performative. In all these works, it is the literary condition of performativity that, in its radical insignificance, inaugurates a political scene of emancipation and dissent. Literature, as performative, opens an anarchic space in the political sphere, an absolute hiatus that institutes “a heterogeneity that must remain forever open” (Derrida 2002a, 278).<sup>13</sup>

### THE LITERARY TURN OF DEMOCRACY: TOWARDS AN INSTITUTION WITHOUT INSTITUTION (THE 1990s–2000s)

In his book *Creation and Anarchy*, Giorgio Agamben argues that Derrida’s thought can be conceived as a “democratic interpretation of Heidegger” ([2017] 2019, 48).<sup>14</sup> Although we do not share Agamben’s reasons for defending his proposal (see Valls Boix 2020b), we do consider the denomination to be accurate. As we will show, Derrida’s thought can be conceived as a democratic interpretation of Heidegger that lies in the anarchic character of literature, in that strange institution that is Derridean performativity.

In the 1990s and the 2000s, Derrida turned his attention to the institution of literature. From this new perspective, the gesture for thinking the performative consists in inscribing “the indestructible secrecy at the heart of the performative structure,” as he affirms in his seminar *Répondre du secret* (1991–1992).<sup>15</sup> The secret is that instance of indeterminacy that speech acts bring with them in each of their occurrences: that force of rupture that allows signs to reinsert themselves in a new speech context and, at the same time, to resignify or undo an established meaning. The secret is that which is heterogeneous to both knowledge and power, both constative and performative, which can change everything, bring both the best and the worst. The secret is precisely the anarchy of literature, its resistance to saying, its persistence in disobeying and assuming a definitive meaning.

With this theoretical drift, Derrida operates a shift in the conception of the performative, extracting it from the symbolic order to which the Oxford philosophers confined it and deploying it as the force of the other in me in the form of a non-negative im-possible, an instance that he also qualifies as “the real” in *Paper Machine* ([2001] 2005b, 96).<sup>16</sup> Thus, performativity in Derrida’s thought points to a journey from the symbolic to the real, from the act to the passion of speech, from promise to perjury, from the legible to the illegible.

What in literary terms Derrida calls “secret” corresponds to the “weak force” (*force faible*), “vulnerable force” (*force vulnerable*) or “force without power” (*force sans pouvoir*) that Derrida thinks of in *Rogues* (2005a, xiv) to articulate the performativity of the event. The weak force of the secret, which in Hamacher’s thought corresponds to Benjamin’s divine violence, is “always stronger than the force of a performative” (Derrida [2001] 2002b, 235).<sup>17</sup> If, in his discussion with Austin, Derrida argued that



the functioning of the performative depended on a force of rupture, two decades later he will make the same claim through the concept of the secret: “The readability of the text is structured by the unreadability of the secret, that is, by the inaccessibility of a certain intentional meaning or of a wanting-to-say,” he writes in *Given Time I* ([1991] 1992b, 152).<sup>18</sup> And just as this weak force was not part of the performative regime of power, the secret will be defined as “that in speech which is foreign to speech” (1995a, 27).<sup>19</sup> When Derrida conceives literature as “*the place of all these secrets without secrecy, [...] with no other basis than the abyss of the call or address, without any law other than the singularity of the event*” ([1992] 2008, 159–160),<sup>20</sup> he confirms its link with performativity and consolidates that anarchic dimension that will articulate the democratic institution.

Thus, Derrida observes in *Points...* both the link between democracy and literature and the particular conception of institution that it inaugurates: “Literature is not an institution among others; it is at once institution and counter-institution, placed at a *distance* from the institution, at the angle that the institution makes with itself in order to *take a distance from itself, by itself*” ([1991] 1995b, 346).<sup>21</sup> In its political history, literature is linked to “that principal authorization to ‘say everything’ whereby it is related in such a unique fashion to what is called truth, fiction, simulacrum, science, philosophy, law, right, democracy” (346).<sup>22</sup> Thus, literature has no essence, no property, nothing that defines it: there is no literariness of the literary. Literature, as an institution, is an entirely conventional space, subject to a legal framework that determines at each moment what is and what is not considered literature. As such, it is completely heteronomous, it is constructed by the conventional force-of-law of academies, institutions, publishing houses. Thus, “only under the conditions of law does the work have an existence and a substance,” Derrida assesses in “Before the Law” ([1985] 1992d, 215).<sup>23</sup>

Its strictly conventional character implies, therefore, that literature shares the conditions of possibility of the law (109), so that there is no one without the other: “(no) more law and (no) more literature” (215),<sup>24</sup> Derrida states. The literary institution is that legal space that makes it possible to transgress the law. Only this external force-of-law will guarantee that literature opens something like a force-without-law, that is, a hiatus between text and discourse, an inessentiality that is both the singularity and the banality of the literary text. In short, literature is “an institution which tends to overflow the institution” (Derrida and Attridge 1992, 36).<sup>25</sup> If literature is something, it is a fundamental indeterminacy of status that only thanks to a legal status can be deployed. This same paradox is what constitutes democratic institutions, which are characterized by inaugurating an anarchic space, that is, a space in which the life of its citizens does not depend on a normative or legal determination but can develop beyond them.

In Lezra’s terms, both literature and democracy are defective institutions (2024): political spaces that are never fully saturated by a semantic identity, but rather revolve around the possibility of the inoperability of any meaning, norm, or law. The right to strike and the right to literature are the way in which this paradox is inscribed in the rule of law that articulates contemporary democracies, the current form

in which anarchy inhabits democratic legal spaces like a parasite. Just as there is no democracy without a strike, there is no democracy without literature. This is how Derrida puts it:

Literature is a modern invention, inscribed in conventions and institutions which, to hold on to just this trait, secure in principle its *right to say everything*. Literature thus ties its destiny to a certain noncensure, to the space of democratic freedom [...]. No democracy without literature; no literature without democracy. [...] The possibility of literature, the legitimation that a society gives it, the allaying of suspicion or terror with regard to it, all that goes together – politically – with the unlimited right to ask any question, to suspect all dogmatism. (1995a, 28)<sup>26</sup>

## CONCLUSION

In these pages we have offered a survey of Derrida's work in order to show the links between performativity and literature. These links not only allow us to appreciate the particularities of Derrida's contribution to the speech act theory, but also to recognize the political dimension of literature and its structural link with democratic institutions. Both the uniqueness of Derridean performativity and the political dimension of literature lie in an anarchic conception of the signifier and in a weak force capable of maintaining a structural openness, referred to as "secret", that allows for the continuous rewriting and critical reflection of democratic institutions. Derridean performativity is a strange institution, for it not only accounts for the operability of language and its capacity to constitute symbolic orders, but also explains the inoperability of language, its power to undo identities and depose political and legal orders. Literature, like democracy, holds an essential indeterminacy that is an openness to the future, to change and transformation. As counter-institutions or defective institutions, they have the paradoxical quality of legally articulating a space for anarchy, a space where there are no guiding principles, and invention and hospitality are at the center. With them, a space of vulnerability and non-sovereignty is inaugurated. A politics of care and difference begins with this weak force stronger than any sovereign principle.

## NOTES

- <sup>1</sup> "Le droit de tout dire", "le droit du secret" (1993, 65, 59).
- <sup>2</sup> "Pas de démocratie sans littérature, pas de littérature sans démocratie" (Derrida 1993, 65).
- <sup>3</sup> We note that Searle extended speech act theory to fictive discourse through a reevaluation of intentionality that Austin, in his pragmatic turn, had discredited (cf. Searle 1975, 325). See Didderen 2006, 64; Kannetzky 2001, 192.
- <sup>4</sup> To explore the religious concerns rather than the political dimension of literature in Derrida's philosophy, see Kuchtová 2023, 298–299.
- <sup>5</sup> "Deconstruye el 'me' de lo que me ocurre" (2020, 162). Translation by the present author.
- <sup>6</sup> "Ce à quoi il faut cesser de croire, c'est à la *principlalité* ou la *principauté*, à l'unité principielle, à l'*arkhè*: et à celle *du* plaisir et à celle *du* pouvoir. Le motif de la *spirale* dessine la figure d'une dualité (pouvoir / plaisir), mais d'une dualité pulsionnelle *sans principe*" (2014, 11).

- <sup>7</sup> “Or j’affirmerai qu’il y a, il faut bien qu’il y ait quelque référence à de l’inconditionnel, un inconditionnel sans souveraineté, et donc sans cruauté [...]. Ce n’est pas un principe, un principat, une souveraineté. Elle vient donc d’un au-delà de l’au-delà, et donc de l’au-delà de l’économie du possible” (2000, 82–83).
- <sup>8</sup> “Dissocier la ‘souveraineté’ (toujours en principe indivisible) et l’‘inconditionnalité’” (2003, 13).
- <sup>9</sup> “Affirmation originaire de l’au-delà de l’au-delà” (2000, 83).
- <sup>10</sup> “Expérience d’un impossible non-négatif” (2000, 83).
- <sup>11</sup> I have explored in detail elsewhere the idea of understanding Derridean performativity through Bartleby’s formula “I would prefer not to” (Valls Boix 2020a, 195–197).
- <sup>12</sup> “Dans la mesure où elle prend le droit de contester, et de façon non seulement théorique, les protocoles constitutionnels, la charte même qui régit la lecture dans notre culture et surtout dans l’académie” ([1991] 1994, 93).
- <sup>13</sup> “Une hétérogénéité qui doit rester ouverte à jamais” (2000, 84–85).
- <sup>14</sup> “L’interpretazione democratica di Heidegger” (2017, 94).
- <sup>15</sup> “Du secret indestructible au cœur de la structure performative” (1991–1992, S9, 5). Translation by the present author.
- <sup>16</sup> “Le réel” (2001a, 315).
- <sup>17</sup> “Toujours plus forte que la force du performatif” (2001b, 75).
- <sup>18</sup> “La lisibilité du texte est structurée par l’illisibilité du secret, c’est-à-dire l’inaccessibilité d’un certain sens intentionnel ou d’un vouloir-dire” (1991, 193).
- <sup>19</sup> “Ce qui est, dans la parole, étranger à la parole” (1993, 61).
- <sup>20</sup> “Le lieu de tous ces secrets sans secrets [...], sans autre loi que la singularité de l’événement” ([1992] 1999, 208).
- <sup>21</sup> “La littérature n’est une institution parmi d’autres ; elle est à la fois institution et contreinstitution, placée à l’écart de l’institution, à l’angle que l’institution fait avec elle-même pour s’écartier d’elle-même” ([1991] 1992c, 357).
- <sup>22</sup> “Cette autorisation principielle de ‘tout dire’ qui la rapporte de façon unique à ce qu’on appelle la vérité, la fiction, le simulacre, la science, la philosophie, la loi, le droit, la démocratie” (1992c, 357).
- <sup>23</sup> “[...] n’a d’existence et de consistance qu’aux conditions de la loi” (1985, 133).
- <sup>24</sup> “Plus de loi et plus de littérature” (1985, 133).
- <sup>25</sup> “Une institution qui tend à déborder l’institution” ([1992] 2009, 256).
- <sup>26</sup> “La littérature est une invention moderne, elle s’inscrit dans des conventions et des institutions qui, pour n’en retenir ce trait, lui assurent en principe le *droit de tout dire*. La littérature lie ainsi son destin à une certaine non-censure, à l’espace de la liberté démocratique [...]. Pas de démocratie sans littérature, pas de littérature sans démocratie. [...] La possibilité de la littérature, l’autorisation qu’une société lui accorde, la levée de la suspicion ou de la terreur à son endroit, tout cela va de pair – politiquement – avec le droit illimité de poser toutes les questions, de suspecter tous les dogmatismes” (1993, 64).

## REFERENCES

- Agamben, Giorgio. 2017. *Creazione e anarchia. L’opera nell’età della religione capitalistica*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio. [2017] 2019. *Creation and Anarchy. The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Trans. by Adam Kotsko. Stanford: Stanford University Press.
- Ahmed, Sara. 2021. *Complaint!* Durham and London: Duke University Press.
- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words?* Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter. [1921] 2021. *Towards the Critique of Violence: A Critical Edition*. Ed. and trans. by Peter Fenves and Julia Ng. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, Judith. 1988. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal* 40, 4: 519–531.

- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge.
- Culler, Jonathan. 1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. 1985. "Préjugés, devant la loi." In *La faculté de juger*, Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, 87–141. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. [1972] 1988a. "Signature Event Context." In *Limited Inc*, Jacques Derrida, trans. by Samuel Weber, 1–24. Illinois: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 1988b. "Afterword: Toward an Ethic of Discussion." In *Limited Inc*, Jacques Derrida, trans. by Samuel Weber, 111–160. Illinois: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1991–1992. *Séminaire Répondre – du secret*. Unpublished, reference 219 DRR 233.1, IMEC, France.
- Derrida, Jacques. [1991] 1992a. "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'." Trans. by Mary Quaintance. In *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. by Drucilla Cornell, Michel Rosenfeld, and David Gray Carlson, 3–67. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. [1991] 1992b. *Given Time: I. Counterfeit Money*. Trans. by Peggy Kamuf. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1991] 1992c. "Une 'folie' doit veiller sur la pensée." In *Points de suspension. Entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber, 349–375. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1985] 1992d. "Before the Law." Trans. by Avital Ronell and Christine Roulston. In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 181–220. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1993. *Passions*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1991] 1994. *Force de loi*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1993] 1995a. "Passions. 'An Oblique Offering'." In *On the Name*, Jacques Derrida, ed. and trans. by Thomas Dutoit, 3–34. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1991] 1995b. "A 'Madness' Must Watch Over Thinking." In *Points... Interviews 1974–1994*, ed. by Elisabeth Weber, trans. by Peggy Kamuf & others, 339–364. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 1996. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1992] 1999. *Donner la mort*. Paris: Galilée.
- Derrida Jacques. 2000. *États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2001a. *Papier machine*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2001b. *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [2000] 2002a. "Psychoanalysis Searches the States of Its Soul: The Impossible Beyond of a Sovereign Cruelty." In *Without Alibi*, Jacques Derrida, ed. and trans. by Peggy Kamuf, 238–280. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [2001] 2002b. "The University without Condition." In *Without Alibi*, Jacques Derrida, ed. and trans. by Peggy Kamuf, 202–237. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2003. *Voyous. Deux essais sur la raison*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [2003] 2005a. *Rogues: Two Essays on Reason*. Trans. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [2001] 2005b. *Paper Machine*. Trans. by Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1992] 2008. *The Gift of Death: Literature in Secret*. Trans. by David Wills. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 2014. "Au-delà du principe de pouvoir." *Rue Descartes* 82, 3: 4–13.
- Derrida, Jacques. [2014] 2015. "Beyond the Power Principle." Trans. by Elizabeth Rottenberg. *The Undecidable Unconscious: A Journal of Deconstruction and Psychoanalysis* 2: 7–17.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. 1992. "This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida." Trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 33–75. London and New York: Routledge.

- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. [1992] 2009. "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature." In *Derrida d'ici, Derrida de là*, ed. by Thomas Dutoit and Philippe Romanski, 253–292. Paris: Galilée.
- Didderen, Delphine. 2006. "Itérabilité et parasitisme: Essai sur le débat entre Searle et Derrida autour du langage et de l'intentionnalité." *Bulletin d'analyse phénoménologique* 2, 4: 3–182.
- Gasché, Rodolphe. 1999. *On Minimal Things: Studies on the Notion of Relation*. Stanford: Stanford University Press.
- Graff Zivin, Erin. 2020. *Anarchaeologies: Reading as Misreading*. New York: Fordham University Press.
- Habermas, Jürgen. [1981] 2015. *Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society, Volume 1*. Trans. by Thomas McCarthy. London: Polity Press.
- Hamacher, Werner. 1991–1992. "Affirmative, Strike." *Cardozzo Law Review* 13, 4: 1133–1157.
- Jerade, Miriam. 2020. "Repolitizando las diferencias. Derrida y la teoría de los actos de habla" [Repoliticizing the differences. Derrida and the speech act theory]. *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política* 62, 1: 151–168. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2020.062.08>.
- Kannetzkzy, Frank. 2001. "The Principle of Expressibility and Private Language." *Acta Philosophica Fennica* 69: 191–212.
- Kanaan, Hagi. 2002. "Language, Philosophy, and the Risk of Failure: Rereading the Debate between Searle and Derrida." *Continental Philosophy Review* 35, 2: 117–133. DOI: <https://doi.org/10.1023/a:1016583115826>.
- Kuchtová, Alžběta. 2023. "Beyond Concept: Derrida and Levinas on Metaphor." *Filozofia* 78, 4: 296–305. DOI: <https://doi.org/10.31577/filozofia.2023.78.4.5>.
- Lezra, Jacques. 2017. *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*. New York: Rowman & Littlefield.
- Lezra, Jacques. 2024. *Defective Institutions: A Protocol for the Republic*. New York: Fordham University Press.
- Marchart, Oliver. 2007. *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moati, Raoul. [2009] 2014. *Derrida/Searle: Deconstruction and Ordinary Language*. Trans. by Timothy Attanucci and Maureen Chun. New York: Columbia University Press.
- Navarro Reyes, Jesús. 2010. *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida* [How to do philosophy with words. On Searle and Derrida's disagreement]. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Phillips, John W. P. 2013. "Passive Performative." In *Performatives after Deconstruction*, ed. by Mauro Senatore, 186–205. London: Bloomsbury.
- Raffel, Stanley. 2011. "Understanding Each Other: The Case of the Derrida–Searle Debate." *Human Studies* 34, 3: 277–292.
- Ronell, Avital. 2018. *Complaint: Grievance among Friends*. Champaign: University of Illinois Press.
- Searle, John R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6, 2: 319–332. DOI: <https://doi.org/10.2307/468422>.
- Searle, John R. 1977. "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida." *Glyph* 1: 198–208.
- Searle, John R. 1983. "The World Turned Upside Down." *New York Review of Books* XXX/16: 74–79.
- Sedgwick, Eve K. 1993. "Queer Performativity: Henry James's the *Art of the Novel*." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, 1: 1–16.
- Senatore, Mauro. 2013. "Introduction: Positing, the Performative and the Supplement." In *Performatives after Deconstruction*, ed. by Mauro Senatore, 1–42. London: Bloomsbury.
- Valls Boix, Juan Evaristo. 2020a. "De la gran huelga literaria. Jacques Derrida y los desvíos del performativo." *Quaderns de filologia: Estudis literaris* 25, 1: 187–205.
- Valls Boix, Juan Evaristo. 2020b. "Toda esa fuerza. Derrida o la interpretación democrática de Heidegger." *Otrosiglo* 4, 2: 6–28.

## Derrida and the potentiality of literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre"

DARIN TENEV

---

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.4

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Darin Tenev 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

### Derrida and the potentiality of literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre"

Jacques Derrida. Maurice Blanchot. Literature. Deconstruction. Method. Possibility.

In this article I trace Derrida's modus of reading literary works focusing on "The Law of Genre". First, I offer a reconstruction of Derrida's text and analyze the strategy of reading in which one uses elements of what one reads as tools of interpretation. I then argue that this strategy allows the text to indicate its singularity. However, the singularity of literary works is associated with their potentiality, or what Derrida calls in *Glas* "POTENCE du texte". In the third and final part of the article, the singular potentiality of literature is outlined.

---

Darin Tenev  
Literary Theory Department  
Faculty of Slavic Studies  
Sofia University "St. Kliment Ohridski"  
Bulgaria  
darin.tenev@gmail.com  
ORCID: 0009-0009-4415-4275



Literature was a constant preoccupation for Jacques Derrida. From his first published text, the long introduction to Edmund Husserl's *The Origin of Geometry* (1962, 77–78, 88–89, 104–105), to the last of his seminars on *La bête et le souverain* (2008a, 2010; Eng. trans. *The Beast and the Sovereign*, 2009, 2011), literature always accompanied his thinking and not just as a theme. It is well known that the topic for a dissertation he had initially chosen already in 1957 was “The Ideality of the Literary Object” (1990a, 442–443). The following article will address a particular aspect of the way Derrida has approached literary texts.<sup>1</sup> This aspect is connected to the reason why deconstruction, at least the deconstruction as strategically practiced by Derrida, is not and should not be a method. I will focus on Derrida's strategy of reading in “The Law of Genre” (1980), demonstrate how his strategy there indicates the singular potentiality of Maurice Blanchot's *La folie du jour* ([1973] 2002; Eng. trans. *The Madness of the Day*, 1999), and then show what in Derrida's work outlines a certain theorization of literature that is not reducible to any form of strict literary theory. As Derrida states in *Glas* ([1974] 1986):

The rare force of the text is that you cannot catch it (and therefore limit it to) saying: *this is that*, or, what comes down to the same thing, this has a relation of apophantic or apocalyptic unveiling, a determinable semiotic or rhetorical relation with that, this is the subject, this is not the subject, this is the same, this is the other, this text here, this corpus here. There is always some question of yet something else. Rare force. At the limit, null. One would have to say the text's power, its potency [*puissance*]. As one would speak of the musculature of a tongue. But also of a mathematical expansion. But also of the enveloping of that which remains potential [*en puissance*]. At the limit, null. Nonexistent from remaining infinitely potential. From being condemned to power [*puissance*] and remaining there.

What I want to write is the text's GALLOWS [*POTENCE*]. (1986, 198–199)

However, the history of deconstruction in literary studies turned deconstruction into deconstructionism and ascribed a method to it (see Cusset 2004, 48; Cusset 2008, 113). The moment “deconstruction” is turned into “deconstructionism”, it becomes easily usable as a weapon against deconstruction.<sup>2</sup>

Jonathan Culler noted as early as 1982 that students of literature were mostly interested in deconstruction's “power as a *method* of reading and interpretation” (85, emphasis added), but also that it is the repetitions by Derrida's admirers with all the “parodies, ‘etiolations’, or distortions” that “bring a *method* into being and articulate, within Derrida's work itself, a practice of deconstruction” (120, emphasis added; see also 228–229). Also in 1982, Christopher Norris opened his book *Deconstruction* with the warning that presenting deconstruction as a method is misleading: “To present ‘deconstruction’ as if it were a method, a system or a settled body of ideas would be to falsify its nature and lay oneself open to charges of reductive misunderstanding” ([1982] 2000, 1). The turning of deconstruction into a method is neither limited to the field of literary studies nor is something of the past. Essays like Lasse Thomassen's “Deconstruction as Method in Political Theory” demonstrate that the “methodologization” of deconstruction can be found currently in various different fields (see 2010, 41).<sup>3</sup> However, Derrida insists in “Letter to a Japanese Friend” ([1985] 2008b)

that it cannot be reduced to an instrumental methodology: “Deconstruction is not a method and cannot be transformed into one” (4),<sup>4</sup> and elsewhere makes a similar claim: “Deconstruction is neither a theory nor a philosophy. It is neither a school nor a method” (1990b, 85).<sup>5</sup> As early as in *Dissemination* ([1972] 2000a) he makes a similar statement with regard to dissemination and Stéphane Mallarmé: “Pas de méthode” (303).<sup>6</sup>

The question why deconstruction is not a method, even when limited to the field of literary studies, deserves a complex and multifaceted answer. It should at least take into account Derrida’s conception of the event, as deconstruction is not a method primarily because it is something that happens as an event: “It is what happens” (1990b, 85)<sup>7</sup>, or as he elaborates elsewhere “[d]econstruction takes place, it is an event that does not await the deliberation” ([1985] 2008b, 4).<sup>8</sup> With regard to literary works, however, the conception that deconstruction is not and should not be turned into a method has to do with the way Derrida approaches literature. For him, there is no essence of literature (Derrida and Attridge [1992] 2009, 41, 47), and it cannot be explained without remainder on the basis of a supposed truth about literature. In this sense, literature is not something about which one can simply ask, “What is it?” (Derrida 2000a, 177), as the philosophical question “What is...?” is a question about essence and truth. Ginette Michaud describes this understanding very clearly: “Literature as Derrida ‘defines’ it – or rather as he ‘infinies’ it – is subtracted from all determination or typological, generical, formal, etc., specificity” (2006, 34).<sup>9</sup>

If one combines the statement that deconstruction is not a method with the insistence that there is no essence of literature, it may seem reasonable (but according to what law of reason and reasoning?) to assume that when dealing with literature deconstruction is just an irresponsible play with texts qualified as literary. Yet, deconstruction is not a chaotic treatment of literary texts, on the contrary – deconstruction is quite strict, stricter than most literary theories, and for an important reason. If literature has no essence, then literature is defined on the basis of conventions and contexts. However, the conventions and the contexts defining literature define it in such a manner that they make apparent how literary texts cannot be reduced to the conventions and the contexts that define them. If there is no essence of literature, the critic should take into account simultaneously the historical processes producing the objective rules for treating certain texts as literary and the way in which the individual work or set of works exceeds these rules and its context (Derrida and Attridge 2009, 264–267). The critic is therefore left without a secure ground and has nothing certain to rely on except the singularity of the works, but this singularity, precisely, is not something given, nor something present.<sup>10</sup> It does not appear *as such*, it is what puts the “as such” in question. What is more, such a singularity does not turn the work into an object closed upon itself but inscribes an immanent difference of the work with itself and opens the work to the other – and first of all the other that is the reader. The readers, however, as far as they are critics, should not reduce the work to their own reading. To substitute one’s reading of a literary work for the work itself would be nothing less than to ignore the singularity of the work that made possible the reading in the first place. All this means that

the critic should not borrow the tools for the analysis of the work from elsewhere (doing so implies that there is an essence of literature) but from the work itself, and should use them in a formal manner in order to indicate the elusive singularity which opens up the work to different readings while making it irreducible to any particular reading. Therefore, the singularity of the work should be conceived as *a singular potentiality*, a potentiality without a pre-given essence opened to the other (to the reader, to the critic, to the one who would take advantage of it, be it in the sphere of teaching, or politics, or that of marketing, or elsewhere). In other words, a deconstructive reading that accepts that there is no essence of literature, should let itself be guided by the work under analysis in such a way as to indicate the singular potentiality of the work. In this case there could be no pre-existing method. Yet no reading can be absolutely pure, since readers always have their pre-conceptions, their previous experience with literary texts, their precomprehension. What should the critic do then?

In this essay, I will trace the steps of Derrida's strategy in "The Law of Genre" to argue that Derrida's strategy of reading offers an answer to this conundrum that is of interest not only for those interested in deconstruction, but also for anyone who deals with literary texts.

#### INCLUSION WITHOUT BELONGING

Derrida's "La loi du genre" ("The Law of Genre") was presented in 1979 during an international conference on "Genre" in Strasbourg. In 1980, it was published in *Glyph* in a bilingual (French/English) edition translated by Avital Ronell; the translation was also published separately in *Critical Inquiry*. During his seminars in the second half of the 1970s, Derrida offered a series of readings of Blanchot's fictions, and each year he focused on one or more of his works. The text discussed here was first presented in a slightly different form during these seminars and has this ongoing work on Blanchot as its immediate context.<sup>11</sup>

"The Law of Genre" begins in a performative way with the question of genre and an appeal not to mix genres (Derrida 1980, 55). This appeal applies not only to literary genres, but to the different senses in which the word "genre" is used in French. Derrida demonstrates that it is impossible not to mix genres, the different genres of "genre", in particular those pertaining to *physis*, or nature, and those that have to do with *techné*, or art and technique. This redoubling of genre (i.e. the "genres of genre") makes the question about genre very difficult, but precisely for that reason it helps Derrida introduce his hypothesis of a law of impurity or principle of contamination regarding the place of the genre (59). Curiously enough, he articulates it "at least figuratively" (59) in the language of set theory claiming that with genre one is faced with a sort of participation without belonging. Before explaining in length what he means by this, Derrida makes a detour into a particular genre theory, namely the one proposed by Gérard Genette in *Architext* ([1979] 1992). Commenting on Genette, Derrida marks two motifs that make him refrain from using a genre theory. These two motifs are the too-readily employed distinction between nature and the series of its others (history, art, technology, etc.) and the undecidability in particular

cases between mode and genre, two terms proposed by Genette. The logic behind the passage on Genette may seem enigmatic. Why is a reference to a particular theory included in a text that insistently refrains from using that theory? It is noteworthy that when Derek Attridge included “The Law of Genre” in the celebrated volume *Acts of Literature*, he omitted precisely the paragraphs on Genette (Derrida and Attridge 1992, 228n4).<sup>12</sup> The reasoning behind the two motifs, however, is clear. On the one hand, Derrida points out that while important and productive, Genette’s critique of naturalization of deformations observable in the history of genre theory opposes nature to history in a simplistic manner. According to Derrida, the most general concept of “genre” with the notions of engendering, generation, and classification it comprehends, is both on the side of nature and on the side of history; it is a fold “which turns *phyein* over to itself across others” that are not simply its others (1980, 61). On the other hand, Derrida finds Genette’s distinction between mode and genre problematic. Modes are defined as categories which are based entirely on linguistics in general, and on pragmatics in particular. They are manners of presentation or enunciation that depend on linguistic means and are formal. The storytelling (*récit*) is such a mode; it does not depend on the content of the story; it is all about the way in which one presents it. Unlike mode, genre is not a linguistic but a literary category that is necessarily content-bound (the detective novel and the love poem are genres) and the relation between modes and genres is complex. In the part where he expresses his dissatisfaction with the distinction between modes and genres, a distinction whose “stringent necessity” he admits (62), Derrida hints at the analysis of *The Madness of the Day* he will propose in the second part of his text.

It is only then, after the detour to a theory of genres he insists that he will not use, that Derrida explains his hypothesis at length, which is the following:

a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the *trait* of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre-designations cannot be simply part of the corpus. Let us take the designation “novel” as an example. This should be marked in one way or another, even if it does not appear, as it often does in French and German texts, in the explicit form of a subtitled designation, and even if it proves deceptive or ironic. This designation is not novelistic; it does not, in whole or in part, take part in the corpus whose denomination it nonetheless imparts. Nor is it simply extraneous to the corpus. But this singular topos places within and without the work, along its boundary, an inclusion and exclusion with regard to genre in general, as to an identifiable class in general. (65)

As Derrida sums up his main argument more succinctly: “The re-mark of belonging does not belong” (65). If there were a theory of genre proposed by Derrida, it would have this (hypo-)thesis as its basis. Any literary text participates in a genre but belongs to no genre. Expressed in these terms, the hypothesis may seem paradoxical and obscure, but Derrida has stated that these terms come from set theory,

so it is only logical to look at their meaning in that context in order to grasp better what is said here.

The above hypothesis has to do with the distinction between two types of relation in set theory: *belonging* and *inclusion* (or participation). A term *belongs* to a set if it is an element of that set. Belonging is a primitive relation in set theory and is expressed by the sign “ $\in$ ”. For example, if a student has enrolled in a class, then she or he is an element of the set of all the students that have enrolled in that class (or belongs to the set of all students enrolled in the class). A set is *included* in another set if all the elements of the first set are elements of the second, and the included set is called a subset. The subset relation (that is, the relation of inclusion) is not a primitive relation, and the included set is not necessarily an element of the set it is included into. Inclusion is defined solely by the fact that all the elements of one set are also elements of another. The distinction between belonging and inclusion can be also expressed as a distinction between elements and subsets. Let us take, for example, one of the Zermelo-Fraenkel set theory axioms, the axiom of power set, which seems to be partly behind Derrida’s idea. According to this axiom, for every set, there is another set which consists of all the subsets of the first set. The second set is called power set (*Potenzmenge* in German; see Zermelo [1908] 1967, 203). The axiom does not mean that the first set is an element of (or belongs to) the second set; it states only that there is a power set that has as elements all the subsets of the first set.

If we go back to Derrida, we can articulate his hypothesis in the following terms. A participation (or inclusion) without belonging would imply that while the elements of a first set are elements of another set, the first set itself is not an element of the second. In terms of literary genres, it may be said that the elements of a literary text, such as the types of characters, the plot twists, the rhetorical devices, etc., are also elements of a genre, and belong to a particular genre, for example detective fiction. In this sense, the work, the concrete detective novel, will be participating (or included) in the said genre because its elements are elements of the genre. The work itself, however, will not be an element of the genre – according to the hypothesis, it will not belong to the genre in the sense of set theory. The work will not belong to the genre, only its elements will belong, and the work will be but a subset of the genre. The reason why the work only participates and does not belong, or why it is a subset but not an element, is that what inscribes the novel as a subset in a genre, the trait that marks the belonging of the elements to the genre does not belong to the genre. As Derrida points out, the designation “novel” is not an element of the novel. Marking the genre, it exceeds it, and there is no need to explicitly mention the genre – all traits that mark the genre function in this way. This marking of the genre is a way in which the text turns over to itself, a way in which the text re-marks itself. The mark is re-marking, and the remark does not form part of the genre, or, more generally, of the class it marks. It is in this sense that Derrida argues that “[t]he re-mark of belonging does not belong” (1980, 65).<sup>13</sup> The remark is excessive, and shows that the inclusion without belonging is an excess: “Such a distinctive trait qua mark is however always a priori remarkable. It is always possible that a set – I have compelling reasons for calling this a text, whether it be written or oral – re-marks on this distinctive trait within

itself” (64). The mark or the trait marks the text and thus re-marks itself, becomes remarkable. Remarkable here would mean both noticeable (the readers will notice the trait, will notice the genre) and open for a self-reflexive movement back to itself. In this movement there are two sides. On the one hand, there is the self-referential aspect of the literary work turning to itself. Hence the redoubling – the *re*-marking. On the other hand, remarking itself, the literary work deviates, digresses from itself, or rather opens itself up to something that is not and cannot just be there. It indicates its non-identity with itself. These two sides of the same movement suggest that there is an “inevitable dividing of the trait” that marks the belonging (59). The trait, the re-mark is immanently divided. Therefore, the same movement that self-referentially marks the work does not lead to its closing off on itself but on the contrary opens it up. And this is determinant not only of the relation with a genre but for any relation defining literature: “this re-mark – ever possible for every text, for every corpus of traces – is absolutely necessary for and constitutive of what we call art, poetry, or literature” (64).

This is not the first time Derrida developed the logic of the re-mark, he has dedicated a large part of the texts included in *Dissemination* (and especially “The Double Session” on Mallarmé) to this problematic (see 2000a, 173–285); but to my knowledge this is the first time he articulates it in terms of set theory. In the years to follow he will take up the reference to set theory rarely but the reference is not entirely absent, as can be seen from one of his last books dedicated to a reading of Hélène Cixous. There he argues that the belonging of an element to a set does not exclude the inclusion of the set within the element it is supposed to contain, outlining a logic of the smallest being bigger than the biggest (Derrida 2003c, 84).<sup>14</sup> The set theory is used “at least figuratively” (Derrida 1980, 59; one has to analyze what is the role played by the words “at least [au moins par figure]”) but even if only figuratively, it offers a strict formalization.<sup>15</sup> What is curious in this case is the fact that such a formalization demonstrates that the literary text does not have a fixed form as it is always other than itself. Its form would be “a form without form” (65). It is always possible for a text, “*ever possible for every text*” (64), to remark itself in a different way, to open itself in a new way, and this possibility is part of the way the text will have always already remarked itself.

If the text participates without belonging not only to the different genres but also to the class of texts called “literature”, neither the generic nor the literary set will be able to provide a complete and thorough explanation for the text. It would be rather the other way around – the texts would open the classes – all types of literary classifications up to the very thing we call “literature”. In this case, the critic should pay attention in the first place to the text and the ways in which it re-marks itself in its self-referential moves, or in other words, to the ways in which a text gives itself its own law and at the same time transgresses the law.

### THE LAW GOES MAD

After having stated the general hypothesis that the relation between a particular text and a genre is that of a participation without belonging, Derrida turns to Blan-



chot's *The Madness of the Day* (1999). From the start he notes that one can make "a non-finite number of readings" of the story and therefore his own reading will involve "a brutal and mercilessly depleting selectivity" (66), and he proceeds to give a short account of Blanchot's text, analyzing its status as a *récit* (story, narrative, tale). Derrida stresses the fact that when the text was first published in 1949 in the revue *Empédocle*, the title on the cover was "Un *récit* ?"; while inside the question mark was missing.

Blanchot's first-person narrative relates an accident where the narrator almost loses his sight when someone crushes glass in his eyes, after which he has to go to an institution where an eye doctor and a specialist in mental illness keep asking him to tell them what happened. It begins with sentences that are later repeated within the text as the beginning of the account that the protagonist tries to give to the doctors. When he finishes his story, they claim that it was just the beginning and ask him to get to the facts, and this is when the narrator realizes he cannot form a story out of these events. The work ends with the words "A story? No. No stories, never again. [*Un récit? Non, pas de récit, plus jamais.*]" (1999, 199; 2002, 30).<sup>16</sup>

Many of Blanchot's fictional works offer a narrative that, in the words of Sean Gaston, "is always undone by what cannot be named" (2010, 145), but in the case of *The Madness of the Day* there is also an explicit refusal to tell the story, or any story.<sup>17</sup> Yet, if one takes into consideration the fact that, as Gerald L. Bruns notes, "the refusal to speak is the starting point of Blanchot's poetics" (1997, 23), the last words of *The Madness of the Day* can be read as an epitome of the place from which Blanchot's writing stems. The refusal to tell your own story can be interpreted as a refusal to be formed by the authority, by the law. In his analysis of Blanchot's story and Derrida's reading, Patrick Hanafin argues that such a refusal "reverses the power relation" (2013, 47). As far as the story itself is concerned, however, the case is more complicated, because the law is also the law of the story, and the performative claim that there will be no more stories can be read as a part of the story, one of the ways in which the story re-marks itself.

In Derrida's reading, the repeating of the first lines within the narrative makes the story contain itself, appearing to be at the same time smaller and bigger than itself. At the same time, the problematization of the story-like character of the story at the end puts in question the status of the text as such.<sup>18</sup> These are just two of the ways in which the story re-marks itself and Derrida calls such a re-marking a double chiasmatic invagination of the edges: "What has been remarked on the double chiasmatic invagination of edges should suffice to exclude any notion linking all these complications to pure form or one suggesting that they could be formalized outside the content" (Derrida 1980, 74; translation modified by D. T.). This is a continuation of the conversation with Genette's theory. In Genette's terms, the narrative, or *récit*, is just a mode that can be accounted for in linguistic terms, and not a genre, since the genre is to a large extent defined by its content. For Derrida, Blanchot's *récit* cannot be just a mode, a linguistic and purely formal way of enunciation or presentation because *récit* and "*récit*" are also thematized within the story; in other words,

*récit* here is content-bound. In the case of Blanchot's short work the distinction between mode and genre becomes unstable and undecidable.

In the final part of his analysis Derrida turns to the question of "genre", pointing out how the different meanings of the French word entangle when one tries to interpret the short story and focuses on the sense of sexual difference which the word conveys. "Genre" is also etymologically connected to *engendrer* (engender), which can be expressed in French with the idiom "donner le jour" which means "give birth" but literally can be translated as "to give the light": Ronell has found a solution for this idiom with the expression "brings something forth to the light of day" (Derrida 1980, 76). In Derrida's analysis the narrator is in principle male but the way in which he uses the pronoun "I" (*je*) makes him closer to the way he describes women and allows him to mix the genres/genders. The narrator "then, can keep alive the chance of being fe-male or of changing sex" (76). The genres and the sexes "pass into each other" (76). It is the transsexual narrator who makes it possible to "donner le jour", to bring something forth to the light of day. What the narrator engenders, i.e. gives birth to, is the law.

The law appears in Blanchot's short story as a female character whom the narrator meets during his stay in the hospital-like institution where he goes after the accident which affected his eyes and his mind. After the accident every time the narrator sees the daylight, he feels tremendous pain. The law plays with the narrator and in one of her plays makes him touch her knee (*genou*). The French word for knee is homonymous with the pronouns for "I" (*je*) and "we" (*nous*) and Derrida interprets the scene with the touching of the knee as indicating the mixing of genres. In her play the law wants to see the light, to be born as person, this is her madness. Giving birth to the law, the narrator gives her the daylight. The light itself, however, as related as it is to all European conceptualizations of knowledge and thinking, is the law, and the narrator giving the light (giving birth) to the law, gives the law of the law – and this is the madness of the light, the madness of the law. In this reading no point of view, no sight and no knowledge can be left unaffected.<sup>19</sup> To take but the example of viewpoint, so central for any narratological theory, it is directly connected to the question of light: where it falls, what perspectives it makes possible, etc. the madness of the (day-)light in *The Madness of the Day* would inevitably indicate the problem of the viewpoint and in this way will put into question one of the basic structures of the story, the *récit*. The genre in the sense of sexual difference and the genre in the sense of literary genre, the natural and the artistic meaning of the genre are no longer divided by a single and clearcut line.

In Derrida's reading, Blanchot's text gives itself the law and at the same time undermines, subverts, transgresses and transforms this law. Timothy Clark points this out in his analysis of "The Law of Genre": "The law is not merely transgressed but outlawed, transformed, in the very movement that transgresses it" (1992, 143). It shows how the law is born – and this is the madness of the law.<sup>20</sup> The law of the law, the way the law re-marks itself in the story, reveals the transformability of the form, its playfulness, its potentiality.

## INDETERMINABLE POTENTIALITY

Having reconstructed Derrida's text in a reduced and depleting way, let us go back to its beginning and try to re-read it with regard to its strategy.

The text, it may be said, has two beginnings. The one poses the question of genre (with the constative or performative about not mixing of genres), and the other introduces Blanchot's *récit*. In both cases Derrida insistently warns about the multiple possibilities to read a text. In the first case, the text is Derrida's own. The performative element is not so much in the possibility to read the opening words "Genres are not to be mixed" ("Ne pas mêler les genres", 1980, 55; 2003a, 233) as a directive or a promise, as in the way Derrida stresses the plurality of possible interpretations. The interpretive options "form an open and essentially unpredictable series" (Derrida 1980, 55). In this way he turns the attention of the reader to the potentiality of his own text. And then, when he moves to Blanchot, he repeats the move, even more insistently, this time regarding the interpretative possibilities of Blanchot's work:

One could fashion [*peut faire*] a non-finite number of readings from *La Folie du jour*. I have attempted a few myself, and shall do so again elsewhere, from another point of view. The *topos* of view, sight, blindness, *point of view* is, moreover, inscribed and traversed in *La Folie du jour* according to a sort of permanent revolution that engenders and virtually brings to the light of day points of view, twists, versions, and reversions of which the sum remains necessarily uncountable and the account, impossible. (66)

And a sentence later: "A brutal and mercilessly depleting selectivity will obtrude upon me, upon us, in the name of a law that *La Folie du jour* has, in its turn, already reviewed [...]" (66). Ten pages further Derrida indicates the non-finite possibilities for interpreting the different titles of the story with a series of questions left open.

It is noteworthy that the possible readings of Blanchot's text are articulated with terms (words and idiomatic expressions) stemming from the text itself. In other words, Derrida uses elements of the text as tools for his own analysis. In Arleen Ionescu's succinct formulation: "Derrida writes on Blanchot with Blanchot's means" (2011, 63). In this way, he lets the text self-referentially remark itself. Or, put simply, he lets the text talk about itself. What is important is that the law of this self-referentiality is not taken from elsewhere, it is traced as a movement within the text, a movement that does not close but opens the text to the coming of the other. And it is not a coincidence that the text speaks thematically of the law, of the birth of the law and of the madness of the law. As it is not a coincidence that question of point of view is posed in the text making any theoretical claim for a general understanding of the term "point of view" suspicious. Law, point of view, sexual difference, light, madness are all elements by which the text re-marks itself giving and withdrawing its own laws. It turns out that it is not the work that is modelled after the genre but the other way around: it is the genre that gets modelled after the work. This is one of the many outcomes of the interpretation of the law in *The Madness of the Day* in light of the question of the law of genre.

Borrowing his analytical instruments from the text he analyzes, Derrida outlines the singularity of the text, the dimension of the text that is irreducible to any general theory, or classification. The texts make theories and classifications simultaneously

possible and impossible. Impossible, in the sense that in the division of its re-markings, the text remains always open to a different reading, to another interpretation, to yet another theorization. And this is the case not only here but also in most of Derrida's published readings of literary texts. This can be seen already in *De la grammatologie* (1967; Eng. trans. *Of Grammatology*, 1976) and even more clearly in the "Double Session" on Mallarmé in *Dissemination*, where the mimic, the mirrors, the phantoms and phantasms, the hymen and the fans as instruments for the theorization all come from Mallarmé (Derrida 1972 and 2000a). In the same vein, the right column in *Glas* takes its tools from Jean Genet's writings (see Derrida 1986), while in his analysis of Francis Ponge's poem "Fable", Derrida singularizes terms such as "fable", "mirror", or "reading" following the poem and letting it speak about itself (1998, 11–61). In these and in many other cases, one can easily see how the analytical tools come from the text under analysis and as a result the text's singularity becomes tangible. From this point of view, the mention of set theory in the book on Cixous referred to above, is influenced by the play with "set theory" and "jet theory" stemming from Cixous's own puns with "jet" and "je t'.." (Derrida 2003c, 64).

In order to show this, Derrida lets his own writing be affected by the text he reads. This is nothing new but what is important from the perspective of the present essay is that in his readings, in these deconstructive models he builds of what he writes on, the model has its own potentiality. Affected by the text under analysis, Derrida's writing opens up its own field of possible readings. The language of the commentary is not immune to contamination from the commented text. It is the opposite that is true. Hence the endless remarks at the beginnings of Derrida's texts, the introduction of a sentence or an expression (like the abovementioned "Genres are not to be mixed") and then the long discussion on its many possible meanings.

The singularization of the work which becomes visible through the way it indicates itself means that no general theory would be directly applicable. In the case of Blanchot's *écrit*, Genette's distinctions between nature and its others (history, *tekhne*, etc.), on the one hand, and between mode and genre, on the other, turned out to be problematic and undecidable. As I have already asked, why introduce them in the first place? Is it just because Derrida wanted to show the limitations of Genette's theory? What seems to me decisive is that an entirely naïve approach to a text is a fantasy. The readers always have their preconceptions, pre-comprehensions, and prejudices. Introducing a theory from the start makes the point of departure clearer, it elucidates an initial understanding, even if this understanding is not shared by the reader. This could be one of the reasons why the whole first part of "The Law of Genre" deals with generalities (including both set theory and Genette's genre theory) before moving to the story. On another note, the use of a theory when the elements of the work become analytic instruments results in the singularization of theory correlative to the singularization of the work. Imagine a theory suitable for one and only one object. It would no longer be a theory in the proper sense, but it would help in the attempt to grasp the singularity of the work. One can interpret in this direction Derrida's frequent reference to literary theory and criticism when he comments on literary works. To give but one example, in "Double Session" such

a point of departure for the singularization of Mallarmé in the second part would have been Jean-Pierre Richard and his great book on the French poet – the point is not to criticize the previous research but to use it as a stepping stone and transform it (Derrida 2000a, 231n40).

For all these reasons, Derrida's deconstruction is not and should not be a method when dealing with literary texts. The methodological element would remain on the level of theory before its singularization. If one starts with whatever theory, but then borrows one's instruments from the work under analysis and lets the work indicate in a formal manner its own potentiality, each time the method will be different. In other words, there will be no method. As long as one follows the ways and modes in which each text self-referentially re-marks itself, there will be no general or generalizable method.

Would not however singularization lend itself to the reductions of the particular reading? How can the critic (if this word should still be used) be sure they are not just substituting their own interpretation for the text? Derrida's strategy seems to be aware of this risk. That is why he not only offers several paths of interpretation but insists that there are countless other possibilities. In other words, in this case the strategy consists in using the multiple interpretations outlined in the text as indices to something that remains outside and beyond them. If there is more than one interpretation included in the text, the very fact of juxtaposition of several readings will be an indication that there could be other possibilities. In this way, the tools borrowed from the work will be indicating formally the work not as something given and determinable, but as possibility that can never be fully determined.

What is then the nature of the potentiality in literature? The trait which re-marks the text opens it to the other. The other can be an empirical reader but before any empirical reader it is the inscription of the possibility for a non-determinable reading. What on the phenomenological level would appear as unforeseeability or unpredictability, ontologically appears as indeterminacy. If in its relation to itself the literary text is open to the other and is thus indeterminable by nature, then literature cannot have an essence. The text will always be then something different, something else. It will be impossible to say "this is that", impossible to catch it. One reading will find one thing, another will interpret it differently; each reading can attempt to reduce it to a particular interpretation but the possibility to read it yet again, otherwise, will remain. And it will remain in the text as long as in its relation to itself the text re-marks and opens itself. Having no essence means that its potentiality cannot be predetermined. This is a very peculiar sort of potentiality (*puissance*), a "rare force", to use Derrida's words quoted at the beginning. The force of the literary text has inscribed the other as something eternally to come, or rather, the force is this inscription. Traditionally, potentiality is conceived as something pre-given that has only to be actualized. In the case of literature, the possible is not pre-given. If it is not pre-given and is indeterminable, the possible cannot be distinguished from the impossible. And the impossible happens, unpredictably. What this means with regard to the force of literature is the following: this force is without force. "At the limit, null" (Derrida 1986, 198–199). The power (*puissance*) of the text is powerless. No actualization can

exhaust it or dry it up, so it remains, and remains in *potential*: an impossible possibility and the possibility of the impossible. It is because of this that literature is infinitely fragile and vulnerable. Its potency is its gallows – and it is so easy to hang it, or make it hang itself. But the gallows that it is, can indicate, each time in a singular manner, the non-finite number of other readings already inscribed, and thus its survival, and thus the coming of the impossible.

## NOTES

- <sup>1</sup> For Derrida's own general account of his understanding of literature, see Derrida and Attridge 1992, 33–75. For a more comprehensive discussion on the relation of Derrida to literature, see also Attridge 1992, 1–28; Clark 1992, 108–191; Markowski 1997; Kronick 1999.
- <sup>2</sup> How this tendency can lead to travesty is documented by the recently published volume edited by Emmanuelle Hénin, Xavier-Laurent Salvador, and Pierre-Henri Tavoillot, *Après la déconstruction : L'université au défi des idéologies* (After deconstruction: The universe in defiance of ideologies, 2023). It gathers the texts presented at a conference at the Sorbonne in 2022, which was one of the most virulent attacks on deconstruction. Tavoillot offers what he calls a “genealogy of deconstruction” and distinguishes three periods arguing that the first two periods took place with the beginning of Modern times (the first one from Descartes to Kant, and the second one with Schopenhauer and Nietzsche) and that the third period, which he calls precisely “deconstructionism”, is what came into being with thinkers such as Derrida, Foucault, and Bourdieu and is deconstruction proper (Tavoillot 2023, 22). Salvador uses deconstructionism and deconstructivism interchangeably (2023, 83–85). The misunderstandings, intentional or not, in that volume, should be discussed in a separate article. As it should be clear, “deconstructivism” here (a form more used in the Slavic-language academia; see, for example, Georgiev 2006, 242–249) is not to be mistaken with the architectural movement.
- <sup>3</sup> Thomassen is very careful when arguing about the method of deconstruction and notes not only that the method of deconstruction implies a deconstruction of method, but also that each time deconstruction is put in use as a method, it rearticulates both its object and the method (2010, 44).
- <sup>4</sup> “La déconstruction n'est pas une méthode et ne peut pas être transformée en méthode” (Derrida 2003b, 12).
- <sup>5</sup> “La déconstruction n'est ni une théorie ni une philosophie. Ce n'est ni une école, ni une méthode” (Derrida [1990] 2009, 243).
- <sup>6</sup> Barbara Johnson attempts to account for the different possible meanings of the French expression by translating: “Its steps allow for (no) *method*” (Derrida 2000a, 271).
- <sup>7</sup> “C'est 'ce qui arrive'” (Derrida 2009, 243).
- <sup>8</sup> “La déconstruction a lieu, c'est un événement qui n'attend pas la délibération” (Derrida 2003b, 12).
- <sup>9</sup> “La littérature telle que la 'définit' Derrida – disons plutôt telle qu'il l' 'infini' – est soustraite à toute détermination ou spécificité typologique, générique, formelle, etc.” (Michaud 2006, 34). Unless otherwise noted all translations from French are by the present author.
- <sup>10</sup> On the singularity in literature and the singularity of literature, interpreted from a deconstructive perspective, see Attridge 2004.
- <sup>11</sup> The most important part of “The Law of Genre” was presented during the lecture course on “Right to Literature” (“Du droit à la littérature”) from 1978–1979 (see Derrida 1978, Box 14, Folders 13 and especially 14), but some aspects were developed the previous year during the seminar on “Given Time” (“Donner le temps”) (Derrida 2021, 179–208) or earlier. So it is not by accident that, as Leslie Hill points out, “much of what is mobilised by Derrida in his account of the gift is closely linked to his reading of Blanchot's story *La Folie du jour*” (2010, 344).
- <sup>12</sup> There are nearly four pages missing in the translation published in *Critical Inquiry* (Derrida 1980, 59–63).



- <sup>13</sup> Several years after “The Law of Genre” another French philosopher, Alain Badiou, was also to turn to set theory and to develop some of the other philosophical corollaries of the power set axiom, noting that there can be three options: belonging and inclusion, belonging without inclusion, and inclusion without belonging, the last one being called by him “excrescence” (“excroissance” in French; 1988, 75–76, 109–128).
- <sup>14</sup> Other texts that refer to the set theory distinction, include Derrida [1988] 2000b, 127–128 and Derrida 1993, 13–14.
- <sup>15</sup> On the question of formalization in logical or logico-mathematical terms of the self-referential deconstructive operations traced by Derrida, see Norris 2004, 16–65; Priest [1995] 2002, 209–224; Livingston 2010, 221–239. Unfortunately, none of these works takes into account Derrida’s reference to set theory. Paul Livingston uses Gödel and the notion of diagonalization in order to demonstrate the manner in which the undecidables in Derrida (including the “re-mark”) produce the aporia of the limit: “The system is closed only at the price of an inherent paradox of tracing its limits, and open just insofar as this paradoxical closure also operates as the diagonalization that generates a contradictory point that is both inside and outside” (233). This is very close to what Derrida’s reference to set theory demonstrates. However, it is difficult to follow Livingston when he claims that this would imply that the outside of the system “is necessarily a *specific* ‘outside’” (235). From the viewpoint of the discussion here, it is rather the opposite that is the case – through the way it is self-referentially re-marked the system is opened to an outside that is not *its* outside and therefore cannot be predetermined. Such is the case with the possibility for a still indeterminate future reading of a work: the work would have made the reading possible via its own re-marking and yet it does not predetermine the reading. I discuss the question of possibility this problematic suggests at the end of the paper and give a different interpretation to Derrida’s “possibility as impossibility” than the one proposed by Livingston who solves the problem by reducing the possibility/impossibility dyad to a contradiction grasped in terms of undecidability (234–236).
- <sup>16</sup> This account of *The Madness of the Day* is very misleading in the way it chooses to focus on some parts of the story while reducing others that may have been as equally – or even more – important. To give but an example: at one point the narrator mentions how during the war he was “made to stand against the wall” but the “guns did not go off” (Blanchot 1999, 191–192). This event was retold again by Blanchot in “The Instant of my Death” (2000, 2–11) and has an autobiographical origin (Bident 2019, 462–464). “The Instant of My Death” suggests that Blanchot’s survival after the assassination attempt during World War II has played an important role in his writing and in his concept of writing. It implies that the mention of the event in *The Madness of the Day* should not just be passed over in silence. On “The Instant of My Death”, see Derrida’s 2000c, 15–103 and Lacoue-Labarthe’s 2011. Michaud argues that as both *The Madness of the Day* and “The Instant of My Death” start with the ending, both works can be read as if what follows the experience of the quasi-execution comes before it and conditions the testimony (2006, 100–101).
- <sup>17</sup> On the relation between naming and *récit*, Arleen Ionescu argues that *récit* as the name given to what cannot be named is related to Blanchot’s concept of the neutral (2011, 65–66).
- <sup>18</sup> Here I use the English “story” to render the French *récit* which is simplifying and misleading, especially with regard to Blanchot. For Blanchot’s theoretical understanding of *récit*, see Blanchot [1959] 2003, 5–7. For a genealogy and a detailed analysis of the way Blanchot has theorized on *récit* and used the word in his literary works, see Takayama 2021. Hanako Takayama discusses *The Madness of the Day* and Derrida’s interpretation (49–62) and argues that until the end of the 1940s Blanchot used the word predominantly in its traditional sense of “narrative” (62). For a general discussion on the uses of *récit* in the context of 20th century French literature and the place of Blanchot in it, see Rabaté 2018.
- <sup>19</sup> According to Hill, Derrida was already indirectly commenting on *The Madness of the Day* in *Glas* precisely via the focus on the themes of giving and taking of light, sight and vision, etc. In his interpretation, Blanchot’s *The Writing of the Disaster* can be read as a response to *Glas* – which would imply that *The Writing of the Disaster* is a reevaluation not only of Blanchot’s own references to Hegel, but also to his early *récits* such as “Death Sentence” and “The Madness of the Day” (see Hill 2016).

<sup>20</sup> This can be linked to what Derrida will call ten years later “the mystical foundation of authority” borrowing the expression from Montaigne and Pascal (see Derrida [1994] 2002, 230–298) and in this sense is directly related to the problem of sovereignty as discussed by Patrick Hanafin (2013).

## REFERENCES

- Attridge, Derek. 1992. “Introduction: Derrida and the Question of Literature.” In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 1–28. New York and London: Routledge.
- Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge.
- Badiou, Alain. 1988. *L'Être et l'événement*. Paris: Seuil.
- Bident, Christopher. 2019. *Maurice Blanchot: A Critical Biography*. Trans. by John McKeane. New York: Fordham University Press.
- Blanchot, Maurice. [1973] 1999. “The Madness of the Day.” Trans. by Lydia Davis. In *The Station Hill Blanchot Reader. Fiction & Literary Essays*, Maurice Blanchot, ed. by George Quasha, 189–199. Bar-rytown: Station Hill.
- Blanchot, Maurice. [1994] 2000. “The Instant of My Death.” Trans. by Elizabeth Rottenberg. In *The Instant of My Death/Demeure. Fiction and Testimony*, Maurice Blanchot and Jacques Derrida, 2–11. Stanford: Stanford University Press.
- Blanchot, Maurice. [1973] 2002. *La folie du jour*. Paris: Galilée.
- Blanchot, Maurice. [1959] 2003. *The Book to Come*. Trans. by Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press.
- Bruns, Gerald L. 1997. *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Clark, Timothy. 1992. *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Culler, Jonathan. 1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cusset, François. 2004. “L'Amérique déconstruite.” *Magazine littéraire* 430, Avril: 46–48.
- Cusset, François. [2003] 2008. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Trans. by Jeff Fort. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1962. “Introduction.” In *L'origine de la géométrie*, Edmund Husserl, 3–171. Paris: Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1972. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1978. “Du droit à la littérature.” Unpublished seminar from 1978–1979, UC Irvine, Critical Theory Archive, Jacques Derrida Papers, Coll. Number MS-C001, Box 14.
- Derrida, Jacques. 1980. “The Law of Genre.” Trans. by Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7, 1: 55–81.
- Derrida, Jacques. [1974] 1986. *Glas*. Trans. by John P. Leavey Jr. and Richard Rand. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques. 1990a. *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1990b. “Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Paratistisms, and Other Small Seisms.” Trans. by Anne Tomiche. In *The States of “Theory”: History, Art, and Critical Discourse*, ed. by David Carroll, 63–94, New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 1993. *Aporias*. Trans. by Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1987] 1998. *Psyché. Inventions de l'autre. Tome I*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1972] 2000a. *Dissemination*. Trans. by Barbara Johnson. London: Athlone Press.
- Derrida, Jacques. [1988] 2000b. “Afterword: Toward an Ethic of Discussion.” Trans. by Samuel Weber. In *Limited Inc*, Jacques Derrida, ed. by Gerald Graff, 111–160. Evanston: Northwestern University Press.

- Derrida, Jacques. [1996] 2000c. "Demeure. Fiction and Testimony." Trans. by Elizabeth Rottenberg. In *The Instant of My Death/Demeure. Fiction and Testimony*, Maurice Blanchot and Jacques Derrida, 15–103. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1994] 2002. "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority.'" Trans. by Mary Quaintance. In *Acts of Religion*, Jacques Derrida, ed. by Gil Anidjar, 230–298. New York and London: Routledge.
- Derrida, Jacques. [1986] 2003a. *Parages*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2003b. *Psyché. Inventions de l'autre. Tome II*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2003c. *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2008a. *Séminaire. La bête et le souverain. Vol. I (2001–2002)*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. [1985] 2008b. "Letter to a Japanese Friend." Trans. by David Wood and Andrew Benjamin. In *Psyche. Inventions of the Other, Volume 2*, Jacques Derrida, ed. by Peggy Kamuf and Elizabeth G. Rottenberg, 1–6. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1990] 2009. "Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms." In *Derrida d'ici, Derrida de là*, ed. by Thomas Dutoit and Philippe Romanski, 223–252. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2010. *Séminaire. La bête et le souverain. Vol. II (2002–2003)*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2021. *Donner le temps II*. Ed. by Laura Odello, Peter Szendy, and Rodrigo Therezo. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. 1992. "'This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida." Trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 33–75. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. [1992] 2009. "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature." In *Derrida d'ici, Derrida de là*, ed. by Thomas Dutoit and Philippe Romanski, 253–292. Paris: Galilée.
- Gaston, Sean. 2010. *Derrida, Literature, and War*. New York: Continuum.
- Genette, Gérard. [1979] 1992. *The Architext: An Introduction*. Trans. by Jane E. Lewin. Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press.
- Georgiev, Nikola. 2006. *Trevozhno literaturoznanie* [Troubled Literary Studies]. Sofia: Prosveta.
- Hanafin, Patrick. 2013. "'As Nobody I was Sovereign': Reading Derrida Reading Blanchot." *Societies* 3: 43–51. DOI: <https://doi.org/10.3390/soc3010043>.
- Hill, Leslie. 2010. *Radical Indecision: Barthes, Blanchot, Derrida, and the Future of Criticism*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Hill, Leslie. 2016. "From Deconstruction to Disaster (Derrida, Blanchot, Hegel)." *Paragraph* 39, 2: 187–201. DOI: <https://doi.org/10.3366/para.2016.0194>.
- Ionescu, Arleen. 2011. "Pas-de-noms/Plus de noms: Derrida and Blanchot." *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics* 1, 1: 59–69.
- Kronick, Joseph G. 1999. *Derrida and the Future of Literature*. New York: SUNY Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2011. *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- Livingston, Paul. 2010. "Derrida and Formal Logic: Formalising the Undecidable." *Derrida Today* 3, 2: 221–239.
- Markowski, Michał Paweł. 1997. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* [The effect of inscription. Derrida and literature]. Bydgoszcz: Homini.
- Michaud, Ginette. 2006. *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*. Paris: Galilée.
- Norris, Christopher. [1982] 2000. *Deconstruction*. London and New York: Routledge.
- Norris, Christopher. 2004. *Language, Logic, and Epistemology: A Modal-Realist Approach*. New York: Palgrave.
- Priest, Graham. [1995] 2002. *Beyond the Limits of Thought*. Oxford: Clarendon Press.
- Rabaté, Dominique. 2018. *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*. Paris: Corti.
- Salvador, Xavier-Laurent. 2023. "Rives et dérives du déconstructionnisme. Introduction." In *Après la déconstruction. L'université au défi des idéologies*, ed. by Emmanuelle Hénin, Xavier-Laurent Salvador, and Pierre-Henri Tavoillot, 82–86. Paris: Odile Jacob.

- Takayama, Hanako. 2021. *Maurice Blanchot: récit no shiso* [Maurice Blanchot: The thought of récit]. Tokyo: Suiseisha.
- Tavoillot, Pierre-Henri. 2023. "Généalogie de la déconstruction. Introduction." In *Après la déconstruction. L'université au défi des idéologies*, ed. by Emmanuelle Hénin, Xavier-Laurent Salvador, and Pierre-Henri Tavoillot, 21–26. Paris: Odile Jacob.
- Thomassen, Lasse. 2010. "Deconstruction as Method in Political Theory." *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 39, 1: 41–53.
- Zermelo, Ernst. [1908] 1967. "Investigations in the Foundations of Set Theory I." In *From Frege to Gödel: A Source Book in Mathematical Logic, 1879–1931*, ed. by Jean van Heijenoort, 199–215. Cambridge, London: Harvard University Press.

# La question de la littérature chez Jacques Derrida : le droit fondamental et l'ouverture du *parergon*

MANUEL RAMOS DO Ó

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.5

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Manuel Ramos do Ó 2024  
Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

## The question of literature in Jacques Derrida: Fundamental law and the opening of the *parergon*

Jacques Derrida. Literature. Question. Law. Parergon.

This article addresses the question of literature in the work of Jacques Derrida and aims to understand the way in which the French philosopher attributes an important role to literature in the context of deconstruction. The analysis consists of three distinct phases: first, the definition of the question, then the idea of fundament in relation to a specific conception of the law, and finally the fundamental principles of literature using the notion of *parergon*. Instead of presenting a definition of the literary that respects a finite set of rules produced from Derrida's texts, we seek to examine literature as a question to which there is no definite answer.

---

Manuel Bandeira Pinto Ramos do Ó

PRISMES – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone  
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle  
France

manuel.bandeira-pinto-ramos-do-o@sorbonne-nouvelle.fr

ORCID: 0000-0002-0210-9128

Comme la *différance*, la littérature dans le travail de Jacques Derrida semble n'appartenir à aucune catégorie : ce « n'est, nous le verrons, à la lettre, ni un mot ni un concept » (Derrida 1972, 3). Si on peut dire qu'elle existe, la littérature a une forme particulière de se donner à voir, et c'est pour cette raison qu'on ne peut jamais être sûr de l'existence d'un phénomène littéraire. Elle implique une absence de définition qui pose un problème d'ordre formel dont la résolution – ou plutôt la question – s'avère indispensable à tout projet analytique (Johnson 2015) : si la littérature, comme la *différance*, n'est ni un mot ni un concept, peut-elle être un objet d'étude ? Puisque l'existence d'un objet est indispensable à toute forme d'analyse, et que la littérature n'est pas déterminée *a priori*, un processus d'objectivation de la littérature précède toujours l'étude du littéraire. C'est pourquoi, et Derrida l'affirme sans cesse, s'il est indispensable de donner une forme à la chose, l'acte par lequel on l'impose – ni un mot, ni un concept – demeure un des objets principaux de la déconstruction.<sup>1</sup>

Cela implique que le premier problème de notre analyse est en effet un pré-problème. Dans la mesure où personne ne peut rien dire à propos de quelque sujet que ce soit sans lui avoir déjà conféré une forme spécifique, toute réflexion portant sur le domaine littéraire doit commencer par la reconnaissance de sa propre position par rapport à la question *Qu'est-ce que la littérature ?* Si ce problème nous interpellera tout au long de notre texte, une définition préliminaire nous paraît importante. Étant donné que l'objectif de l'analyse derridienne consiste à concevoir une littérarité qui reconnaisse l'imprécision propre à tout geste définitoire, nous étudierons la littérature sous le prisme de la question. En tant qu'alternative au mot et au concept, la forme de la question parvient à conserver la singularité du littéraire. Notre analyse portera donc sur la *question de la littérature* dans le travail de Derrida : nous nous pencherons d'abord sur une définition du concept de question ; ensuite, nous nous focaliserons sur le problème du fondement dans le contexte du droit ; et enfin, nous proposerons une description des principes fondamentaux de la littérature à partir de la notion de *parergon*. Plutôt que de proposer une définition du littéraire qui respecte une quantité finie de règles fabriquées à partir d'une lecture du corpus derridien, cet article a pour objectif l'étude de la littérature en tant que question infinie. Tant la réflexion autour du fondement et du caractère anti-fondamental de la littérature, que l'approximation entre le *parergon* et la structure littéraire, nous permettront de montrer que la question de la littérature, ou plutôt la littérature considérée comme question, se définit par l'impossibilité d'une réponse catégorique.

## LA QUESTION DE LA QUESTION

La question comme forme imposée à la littérature ne peut être comprise que dans le contexte de la déconstruction de la métaphysique. En effet, si la question semble être la formalisation la plus adéquate à la singularité que Derrida accorde à la littérature, cela est dû au fait que celle-ci constitue également un objet de la déconstruction : c'est ce que Derrida appelle la *question de la question* (1987, 24). Dans *De l'esprit : Heidegger et la question* (1987), Derrida décrit les liens qui mettent en rapport un certain dogme du questionnement et la philosophie fondamentale dont l'auteur de *Être et Temps* est un important représentant. En introduisant la *question de la question*



comme un exercice de la déconstruction, Derrida oriente son analyse vers une entité conceptuelle – la question – qui est à la base de toute la philosophie seulement dans la mesure où son propre rôle métaphysique reste ignoré. Ainsi, la *question de la question* vise le « privilège apparemment absolu et longtemps non questionné du *Fragen*, de la forme, de l'essence et de la dignité essentiellement questionnante, en dernière instance, de la pensée ou du chemin de la pensée » (24). S'appuyant sur la tradition humaniste et critique occidentale, Heidegger concède à la question le statut de fondement de la pensée, ce qui selon Derrida est inséparable de l'idée même de métaphysique (Heidegger, 1986). En tant que guide de l'homme, la question demeure le fondement d'une « pensée de l'essence, à l'abri de toute contamination originaire et essentielle par la technique » (26).

Pourtant, la forme de la question s'avère plus appropriée à la singularité de la littérature que celle du mot ou du concept. En effet, la lecture derridienne du rôle de la question ou du questionnement dans la philosophie heideggérienne ne vise pas l'exclusion de la pratique interrogative de la pensée déconstructive, mais plutôt son intégration dans un exercice qui place le questionnement à la marge de son statut métaphysique. C'est pourquoi Derrida, critiquant le fondement substantialiste d'un questionnement qui joue le rôle de fondement métaphysique de la pensée, signale l'importance « d'analyser ce désir de non-contamination rigoureuse [de la pensée de l'essence] et dès lors, peut-être, de prendre en vue la nécessité, on pourrait dire la fatalité d'une *contamination*, et le mot m'important, d'un contact impurifiant originellement la pensée ou la parole par la technique » (26). Bien que la question soit, en tant qu'origine pure, le guide d'une pensée qui affirme une forme totale de substantialisme, elle contient en soi sa propre déconstruction : la *question de la question*. Intimement liée à l'histoire de l'esprit, la question garde en elle sa propre déconstruction et ne se laisse pas limiter par une idée pure de fondement. Non seulement Derrida comprend cette économie complexe, mais il souligne l'impuissance d'un refus ou d'une opposition catégorique.<sup>2</sup> Il y a, selon lui, une différence entre la question qui guide la pensée vers une idée d'auto-affection, et la question comme *question de la question*, mais cette différence habite la question elle-même.

N'étant *ni un mot ni un concept*, la littérature a la forme interrogative comme modalité préférable – mais jamais idéale – de présentation seulement dans la mesure où celle-ci renvoie à la *question de la question*. L'avantage de la formulation elliptique réside dans la possibilité de poursuivre la déconstruction de l'appartenance littéraire à un fondement, sans pour autant ignorer le fait qu'aucune analyse ne peut être complètement étrangère à la détermination métaphysique. La *question de la question* évite la conceptualisation du littéraire, tout en révélant le rapport de contrariété que celui-ci entretient avec l'histoire des déterminations métaphysiques. Sans la reconnaissance de cette relation négative,<sup>3</sup> la problématique de la question réduirait la déconstruction à un exercice antidogmatique, ce qui, étant partiellement vrai, ne suffit pas comme description du geste déconstructiviste. La critique portant sur le rôle de la question ne peut être isolée de l'histoire de la philosophie occidentale parce que la *question de la question* implique toujours une déconstruction des limites de la conscience dans son rapport avec les objets. C'est pourquoi il est essentiel que la *question de la ques-*

tion soit placée dans le contexte du réseau problématique qu'elle intègre et dans lequel la conceptualité occupe la place centrale. L'erreur la plus probable consisterait à voir dans la *question de la question* une forme de mouvement circulaire issue d'un scepticisme sans fin.<sup>4</sup> Étant à la marge du rapport déterminant qui lie toute existence à la *catégorialité en général* (Derrida 1972, 218), la *question de la question* ouvre une fissure dans ce régime d'appartenance fondamental et révèle le caractère ambigu de toute détermination conceptuelle. Si la littérature tend vers la forme de la *question de la question*, c'est parce que celle-ci n'est ni intérieure ni extérieure au principe de détermination.

## LA LITTÉRATURE ET SES FONDEMENTS : UNE QUESTION DE DROIT

Toute existence est par défaut soumise à l'idée de l'être et est par elle déterminée, ce qui implique que tout ce qui *est* dépend d'un principe général de détermination, et donc que rien ne peut être extérieur à ce principe – autrement dit, aucune existence positive ne peut être indéterminée. Si d'une part la littérature n'échappe pas à cette logique de l'étant, de l'autre elle semble ne se laisser dominer par aucune forme d'existence finie. C'est pourquoi Derrida la décrit ainsi :

Expérience de l'être, rien de plus, au bord du métaphysique, la littérature se tient peut-être au bord de tout, presque au-delà de tout, y compris d'elle-même. C'est le plus intéressant qui soit au monde, plus intéressant que le monde peut-être, et c'est pourquoi, si elle n'a pas de définition, ce qui s'annonce et se refuse sous le nom de littérature n'est identifiable à aucun autre discours. ([1992] 2009, 267)

La littérature nous fascine, dit-il, non pour ce qu'elle est ou cache, mais parce qu'elle est « *presque* au-delà de tout ». Ce *presque* confère à la littérature le statut de chose qui se donne à voir sans pour autant lui attribuer une forme d'identité. Selon le principe de la détermination fondamentale, cela représente une contradiction insoutenable, mais c'est précisément cette impossibilité originale qui mène Derrida à décrire la littérature de façon aporétique. En la caractérisant comme ce qui est presque au-delà, il en propose une définition qui affirme à la fois l'urgence et l'imper-tinence de tout geste définitoire – y compris le sien –, comme s'il disait que la littérature appartenait autant au domaine noématique qu'au domaine phénoménal.

Issue de la philosophie kantienne, l'opposition noème-phénomène occupe dans cette discussion une place peu visible, mais historiquement importante. Bien qu'elle ne fasse pas partie du vocabulaire derridien, la distinction kantienne des objets de la connaissance traverse toute la question de la littérature chez Derrida. Cela est particulièrement évident dans le séminaire de 1978–1979, intitulé « Du droit à la littérature ».<sup>5</sup> C'est ici que le philosophe de la déconstruction va le plus loin dans son analyse du rôle du droit dans la constitution de l'objet littéraire. C'est également dans ce texte qu'il offre la réflexion la plus explicite quant au statut de la question littéraire, ce qu'il fait d'abord en la comparant à la démarche kantienne. À l'ouverture du séminaire, Derrida présente le sujet de cette année-là : « À quelle condition, de quel droit parle-t-on de littérature ? » (1978–1979, 1<sup>re</sup> séance, 1). Les substantifs *droit* et *condition*, ainsi que le verbe *parler*, comme il le suggère immédiatement après, n'y fi-

gurent pas par hasard. Au contraire, ils font référence à l'édifice analytique que Derrida interroge ensuite : celui des fondements transcendants de la critique kantienne. En axant la question autour de deux concepts clefs de la philosophie transcendantale, Derrida se donne l'opportunité de définir la question de la littérature par opposition aux principes fondamentaux de la science moderne.<sup>6</sup>

Cette formulation spécifique de la question littéraire n'est donc pas innocente, et la différence par rapport à sa version plus ontologique – *Qu'est-ce que la littérature ?* – est évidente et fondamentale. Au lieu de reprendre le questionnement qu'on trouve, par exemple, chez Sartre (*Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948), le choix de ces trois mots (*droit, condition, parler*) dans la description du problème permet à Derrida non seulement d'éviter que la question soit axée autour d'un principe de détermination, mais aussi de penser le régime qui impose la nécessité d'un principe de fondement. L'emploi d'un vocabulaire kantien lui donne la possibilité d'orienter sa question contre l'idée de fondement littéraire, ce qui, en dernière instance, le place en contradiction avec Kant : « La question de type kantien », dit Derrida, « partait de l'existence assurée de la science, par exemple, pour interroger ses conditions de possibilité juridiques. Notre question n'a pas affaire à la littérature comme à un fait assuré, mais comme à une prétention problématique à l'existence ou à la différence spécifique » (Derrida 1978–1979, 4–5). Ainsi, l'opposition claire et justifiée à Kant a pour fonction d'insérer la question de la littérature dans l'histoire de la connaissance moderne en tant qu'agent étranger. C'est seulement à partir de ce refus de l'appartenance à un principe fondamental que Derrida parvient à affirmer l'importance de la discussion autour du fondement littéraire, sans pour autant faire dépendre la littérature d'une détermination *a priori*.

Parmi les trois mots repérés (*droit, condition, parler*), c'est le droit qui constitue le sujet auquel Derrida consacre son attention, et plus le séminaire avance, plus il devient clair que cet intérêt est essentiellement lié à la lecture qu'il fait de la philosophie kantienne. En effet, le fondement apparaît dans ce contexte comme une question de droit, mais cette fois-ci inversée. Alors que la philosophie transcendantale décrit les lois qui possibilisent l'existence de l'objet dont l'expérience suffit comme évidence, le droit acquiert chez Derrida une fonction créative (Guala 2013 ; Dufour 2020). Comme dans la philosophie kantienne, le discours juridique décrit les conditions de possibilité de l'objet, mais Derrida lui donne un rôle différent : il affirme qu'en tant que produits du droit, les conditions de possibilité des objets sont aussi créatives que fondamentales. Sous sa plume, le discours juridique devient un agent créateur, et en tant que tel il a un impact considérable sur l'idée de fondement. Si les lois sont à la fois contraignantes et créatives – ou même créatives dans la mesure où elles sont contraignantes –, et si son geste créateur est à l'origine de tout objet, constituant ainsi son fondement, la loi devient alors une contrainte déterminante de toute existence objective. Cela signifie que le droit, en tant qu'institution de la loi, est à la fois limitatif et créatif, ce qui implique que le processus de création d'un objet consiste surtout en l'imposition d'une limite qui joue le rôle de fondement.<sup>7</sup>

À ce stade, l'analyse de Derrida s'approche d'un principe méthodologique de détermination historique pour expliquer le processus hétérodoxe par lequel la litté-

rature a acquis son indépendance sémantique et conceptuelle. La troisième séance du séminaire est ainsi consacrée aux moments d'autonomisation du mot *littérature*. Sous cette idée, l'analyse historique de ce processus a pour objectif l'explication du principe d'autonomisation du littéraire. Il s'agit pour Derrida de relier des moments historiques qui n'auraient pas de lien empirique entre eux. C'est pourquoi il insiste sur la fausse hétérogénéité de ce processus de constitution de la valeur conceptuelle du littéraire, qu'il décrit comme la « dispersion sémantique apparente – et pourtant bien réglée quelque part – du mot littérature » (Derrida 1978–1979, 13). L'identification de cette *dispersion apparente* et l'analyse qui en découle visent l'explication de l'autonomie légale et sociale du littéraire à partir de la description de « la loi qui a pu dominer et orienter cette apparente polysémie » (13).<sup>8</sup>

À cet effet, Derrida se concentre sur deux moments constitutifs de l'autonomisation du mot *littérature* : la législation autour du droit d'auteur et l'idée de République universelle des Lettres. Ces deux phénomènes peuvent sembler appartenir à des domaines différents, et donc constituer des gestes définitoires distincts et même contradictoires, mais ils ont en commun ce qui historiquement les distingue : le mouvement d'autonomisation de la littérature qui est produit par l'imposition d'une forme juridique et par la constitution d'une économie littéraire. Ainsi, Derrida commence par la conception de la propriété intellectuelle, qu'il identifie comme un moment clef de l'autonomisation d'un terme qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, « était lié essentiellement au savoir, à la connaissance, à l'étude, autrement dit à un type de référence, de rapport aux objets et aux choses comme réalité » (8). Portant sur la *forme* et non sur les *idées*, les lois instituant le droit d'auteur visent à définir et régler les rapports de propriété entre un texte et son auteur. Il s'agit, donc, de tracer les limites entre ce qui appartient à tous et qui, en tant que tel, n'est protégé par aucune loi – les idées –, et ce qui constitue la propriété intellectuelle d'un créateur – la forme. C'est dans ce contexte que la littérature commence à acquérir son autonomie : elle devient une *forme* particulière d'expression dont la propriété n'appartient plus à la généralité de l'idée, mais à l'inventivité particulière de son auteur. En tant qu'objet de cette législation, le plagiat ne concerne que la forme – *les pensées* –, ce qui implique que selon cette loi celle-ci se distingue de son contenu pour devenir un objet défini et identifiable (10–11).

Ce même geste se produit également ailleurs, mais cette fois-ci sous une forme de loi apparemment différente. La fondation du principe de droit d'auteur dont nous parle Derrida appartient au droit positif et est garantie par un État souverain. L'existence d'une République universelle des Lettres, en revanche, marque le mouvement d'indépendance de la littérature envers ses délimitations nationales : elle revendique une dimension extraterritoriale qui « met ceux qui composent cette communauté internationale au-dessus non seulement du droit national mais au-dessus du droit positif en général » (11). Il s'agit donc d'un deuxième geste d'autonomisation qui se fait à la fois contre son autonomie dépendante – celle instituée par les lois du droit d'auteur – et contre toute détermination extérieure – qu'elle soit nationale, linguistique ou philosophique. Cette République autonome « ne reçoit pas loi d'autre instance que d'elle-même. Mais elle n'est pas pour autant hors la loi ou sans loi, ou

sans droit interne » (11). Elle a des principes qui la réglementent, où « le droit de dire, de juger, d'énoncer des jugements est sans limite est également partagé » (11). Cette liberté apparemment totale ne dépend pas moins d'une notion de droit que les lois protégeant la propriété intellectuelle. Même conçue selon un principe démocratique, une règle consiste par défaut en une forme de limitation qu'à la fois autonomise ce qu'elle reconnaît et exclut ce qui lui est étranger. Cela implique, comme le montre Pascale Casanova, que le principe de liberté totale garanti par le droit de tout dire est également celui qui donne à ses membres « le droit de légiférer littérairement » (1999, 46).

L'élément commun de cette fausse hétérogénéité réside dans le fait que la présence de la loi – naturelle ou positive – est indispensable à toute forme d'autonomie. Cependant, Derrida souligne l'importance relative que cette reconstitution historique apporte à son analyse. Plutôt que de concéder à cette histoire l'origine du principe de constitution conceptuelle du mot *littérature*, Derrida se concentre sur un geste d'autonomisation dont les phénomènes historiques consistent à la fois en des moments déterminants et en des épisodes exemplaires. C'est la formalisation de l'économie de la littérature qui l'intéresse, et la description de son processus d'autonomisation légale n'est important que dans la mesure où le droit y apparaît comme fondement principal. C'est pourquoi il prévient ses étudiants avant de leur donner son analyse de l'évolution historique de la notion de littérature : cette hypothèse, dit-il, « n'est pas simplement historique – ni d'avantage structurelle ou anhistorique ; il faudrait pour régler son rapport à l'histoire (et il le faudrait puisque je vais donner des indices historiquement situés et d'apparence évolutive), réélaborer totalement le concept d'histoire en fonction de ce que j'ai appelé ailleurs la textualité générale »<sup>9</sup> (Derrida 1978–1979, 7). Son avertissement exprime surtout la pertinence d'un problème qui excède l'idée de condition historiquement déterminée et dont une histoire sociale ou du droit ne pourraient jamais rendre compte. Il s'agit d'une question de fonctionnement de la littérature : si, d'une part, le droit se présente comme une condition indispensable de l'autonomie, voire de l'existence, de la littérature, et si, d'autre part, sa singularité consiste à transgresser la loi qui constitue les objets, alors la littérature s'oppose aux fondements qui permettent sa propre existence. Au lieu de représenter sa détermination exclusivement historique, ces moments modernes de constitution du littéraire démontrent que son histoire appartient à la structure « invaginante » de la littérature (5).

Cette singularité interne rend les déterminations historiques du littéraire aussi exemplaires que fondamentales. Cela est dû au fait que, d'une part, la littérature garde en soi la logique contradictoire de son existence, et que d'autre part, son existence reste fondamentalement historique. C'est pour cette raison que Derrida insiste sur un nouveau concept d'histoire qui puisse rendre compte de la complexité du rapport entre la loi déterminante et la textualité qui défie les limites imposées par le droit. Cette autre histoire dont il parle aurait comme priorité la compréhension du fait que la littérature, étant ce qui « se trouve des deux côtés de la ligne qui sépare la loi du hors-la-loi » (Derrida 1985, 133), est à la fois ce que l'histoire constitue et ce qui est nécessaire à la constitution historique des choses – notamment de la littérature.

L'histoire conçue à partir d'un principe de textualité générale rendrait compte du fait que le droit codifie une économie littéraire afin de gérer une entité – la littérature – qui « ne serait plus elle-même si elle était elle-même » (134).

### LA LITTÉRATURE AU BORD DE SOI-MÊME : LE PARERAGON

Que ce soit dans les textes qui portent sur des objets dits littéraires ou dans les analyses d'ordre plutôt philosophique, l'œuvre de Derrida a pour objectif la démonstration de la singularité de la littérature. Or, puisque la particularité de la littérature consiste à ne pas accepter le principe de la forme, le geste déconstructiviste est limité par l'affirmation inconditionnelle de cette singularité et par l'évitement de toute détermination métaphysique. C'est pourquoi le rôle du droit comme condition à la fois historique et générale de l'autonomisation de la littérature renvoie à la limite qui sépare l'extérieur de l'intérieur. En tant que quasi-concept du littéraire, le terme *invagination* décrit le lieu de cette particularité : « l'invagination est le repliement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche » (Derrida 1986, 143). L'idée d'un pliage interminable que suggère l'invagination fait référence au geste perpétuellement transgressif de la littérature. Quand Derrida l'introduit dans son séminaire, il souhaite surtout montrer que l'histoire ne suffit pas comme détermination finale de l'autonomie littéraire parce que la structure invaginantte contrarie l'ordre de cette appartenance. Cela implique que d'une part la chaîne d'appartenance concède au droit le pouvoir de détermination de l'institution littéraire, mais d'autre part, que l'invagination fondamentale du geste littéraire domine le régime de détermination historique du droit.

En ce sens, l'invagination déborde le fondement historique parce que toute forme de détermination du littéraire est soumise à la loi transgressive qui la structure : si c'est la loi qui détermine l'autonomie du littéraire, le littéraire a comme loi la transgression de ses propres déterminations. Ainsi, la structure invaginantte dont parle Derrida oriente l'analyse des limites de la littérature vers une idée de transgression qui ferme – un pli est une forme de fermeture sur soi – la frontière de l'autonomie. L'importance de cette structure dans le contexte du séminaire est donc évidente : ayant discuté des formes historiquement déterminées d'autonomie, Derrida veut ensuite souligner qu'il y a dans la littérature une force qui la mène à transgresser toute forme de loi. Néanmoins, la structure invaginantte de la littérature ne peut pas rendre compte de la nécessité déterminante du droit autour de laquelle est axé tout le séminaire. Le *parergon* (Derrida 1975, 1978 ; Kant [1790] 1985), en revanche, interroge l'idée de limite dans ce qu'elle a de matériel : alors que la structure invaginantte décrit un mouvement infini de fermeture sur soi, le *parergon* indique la nécessité du cadre qui entoure et donne forme à l'objet considéré comme autonome, suggérant à son tour une sorte d'ouverture de la marge délimitant l'objet (*ergon*) (Heller-Andrist 2012). Ainsi, si l'invagination et le *parergon* décrivent le même problème de façon presque analogue, on ne doit pas y voir ni une synonymie, ni une différence irréductible. Puisqu'ils donnent voix à deux nécessités de la question de la littérature – la transgression et la loi –, ces deux mots se juxtaposent l'un à l'autre sans pour autant devenir interchangeables.



Comme la plupart des concepts derridiens, le *parergon* n'a pas été inventé par le philosophe français. Au contraire, Derrida le trouve tout d'abord dans l'œuvre de Kant, notamment dans la troisième critique, et c'est dans le contexte de la philosophie kantienne qu'il élabore sa théorie de la structure du parergonal. Chez Kant, le *parergon* est défini comme

tout ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais ne vient s'y adjoindre que comme supplément extérieur pour accroître la satisfaction du goût, tout cela n'apporte un tel accroissement de la satisfaction que par sa forme, comme les cadres des tableaux, les drapés des statues ou les colonnades autour des palais. (1985, 158)

L'analyse que Derrida en propose se concentre sur deux dimensions : la supplémentarité et l'encadrement. Partant de ces deux logiques, Derrida voit dans le *parergon* la possibilité d'analyser les limites entre le dedans et le dehors. Le cadre, par exemple, donne forme au tableau et permet sa contemplation sans y appartenir : en ce sens, il n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de l'objet qu'il délimite. Trouvé dans l'œuvre de Kant, le *parergon* devient chez Derrida l'expression de la nécessité de la forme dans le contexte du refus de l'ordre transcendantal. Comme la structure invaginante de la littérature, le *parergon* contrarie le principe de détermination des fondements, mais il le fait à partir de l'encadrement, voire de la limitation qui rend visible l'objet : « le concept d'appartenance (à un ensemble) se laisse travailler, voire disloquer, par la structure du *parergon* » (Derrida 1975, 58).

Au lieu de constituer un rejet du principe de fondement, la dislocation opérée par le *parergon* est une démonstration de son omniprésence. Si ce *quasi-concept* attire Derrida, cela est d'abord dû au fait que « le discours philosophique aura toujours été contre le *parergon* » (Derrida 1978, 63) : la philosophie s'oppose au *parergon* dans la mesure où celui-ci représente la supplémentarité qui demeure à la marge de l'essence dont s'occupe l'analyse philosophique. En tant que supplément, il renvoie à la matière dont il est fait et à l'idée de bord : « ces questions du bois, de la matière, du cadre, de la limite entre le dedans et le dehors doivent, quelque part en marge, se constituer ensemble » (64). En dernière instance, la valeur analytique du *parergon* réside dans sa plasticité totale. Nous insistons sur ce point parce que c'est cette idée de matière sans forme primaire qui distingue le *parergon* de l'imposition déterminante de la loi. En effet, si le *parergon* était limité par l'abstraction de la conceptualité, il serait déjà déterminé par la catégorialité générale du droit. C'est sa plasticité qui le place entre la force transgressive de l'essence littéraire et la détermination stricte du fondement juridique.

Comme un cadre, le *parergon* s'adapte à la fois à ses contenus (*ergon*), mais aussi à ce qui lui est extérieur, et en tant que tel il matérialise et étend les marges de l'objet :

Les *parerga* ont une épaisseur, une surface qui les séparent non seulement, comme le voudrait Kant, du dedans intégral, du corps propre de l'*ergon* mais aussi du dehors. [...] Le *parergon* se détache à la fois de l'*ergon* (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. Mais il ne se détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun

de ses deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur, puis, de proche en proche, dans le texte en général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond en général. Toujours une forme sur un fond mais le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. (71–73)

La littérature est parergonale dans la mesure où elle doit répondre à ses deux limites : l'autonomisation qui détermine les objets et la force transgressive qui refuse toute détermination. Les deux fonds dont parle Derrida sont en effet deux régimes fondamentaux dont la littérature dépend, mais qu'elle disloque constamment. En ce sens, le *parergon* littéraire décrit un certain débordement qui se fait en deux sens : vers l'intériorité sur laquelle légifère le droit – positif, social ou transcendantal –, mais aussi vers la structure de ce même droit qui détermine les modalités de toute autonomie. Le *parergon* exprime la plasticité de la littérature – c'est-à-dire sa double frontière et sa forme sans forme – sans pour autant oublier que l'existence est toujours déterminée et que l'idée même d'autonomie ne relève que d'un désir métaphysique d'auto-affection totale.

Ayant le *parergon* comme limite matérielle, la question de la littérature peut être posée contre un principe d'originalité fondamentale ou de détermination conceptuelle. Comme la notion d'invagination, la structure parergonale montre comment la littérature se situe *entre* toutes ses déterminations, qu'elles soient intérieures ou extérieures, formelles ou historiques. La question de la question dont nous avons discuté au début de l'analyse en est une modalité de présentation préférable parce qu'elle renvoie à l'absence de forme décrite par la structure parergonale. Étant d'une plasticité absolue, la littérature s'avère la seule condition nécessaire de la forme, ce qui, en dernière instance, signifie qu'elle constitue le fondement anti-fondamental de tous les objets, y compris d'elle-même.

## NOTES

- <sup>1</sup> Toute la question de la violence renvoie à ce problème. À propos de ce sujet, voir « Violence et métaphysique » dans Derrida 1967.
- <sup>2</sup> Il y a un lien fondamental entre le questionnement comme « expérience de la question » et l'esprit comme liberté – liberté d'esprit : « Heidegger parle plutôt d'un saut (*Sprung*) que de la question. Le saut fait surgir, il libère le surgissement originaire (*Ursprung*) sans qu'on ait à introduire à la question depuis autre chose qu'une condition déjà questionnante : *et c'est l'esprit même* » (Derrida 1987, 70).
- <sup>3</sup> Quand nous affirmons que la littérature a un rapport de négatif ou de contrariété avec l'histoire de la métaphysique, nous ne voulons pas affirmer qu'elle se présente comme alternative positive à la philosophie. Ce rapport de contrariété relève, au contraire, d'une notion particulière de négation qui n'est ni dialectique, ni dépendante d'une affirmation déterminante. À propos de cette idée de négation, voir Derrida 2022.
- <sup>4</sup> Il serait erroné de voir dans la *question de la question* une fausse critique du dogme qui, au lieu de le déconstruire, l'utiliserait rhétoriquement. Voir à ce propos « Ellipse » (Derrida 1967, 429–438).
- <sup>5</sup> Malgré la référence à une possible publication d'un texte intitulé « Du droit à la littérature », le texte de ce séminaire reste à ce jour inédit (Derrida 1986, 232). Il est cependant consultable aux archives de l'Institut des mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

- <sup>6</sup> À propos de l'importance que Derrida accorde à la philosophie kantienne, voir « Privilège. Titre justificatif et Remarques introductives » (Derrida 1990, 9–108).
- <sup>7</sup> Si d'une certaine manière Derrida s'approche du discours juridique kantien comme description des conditions des phénomènes (*Critique de la raison Pure*), il concède au droit un statut qui contrarie toute la doctrine du droit du philosophe allemand. Kant décrit le droit comme ce qui doit « s'établir sur le principe de la possibilité d'une contrainte externe, qui puisse se concilier avec la liberté de chacun suivant des lois universelles » ([1797] 2011, 153–154). Derrida, en revanche, n'hésite pas à affirmer que sa recherche relève « non pas des conditions juridiques de la littérature, mais du droit comme condition de la littérature, de la loi comme origine et condition de possibilité de ce qu'on appelle ou qui s'appelle littérature » (1978–1979, 4e séance, 8–9). Cela implique que le droit fonde la littérature au lieu de garantir la liberté de son fonctionnement. Sur la question du droit chez Kant et chez Derrida, voir Goyard-Fabre 1996 et Rezende 2023.
- <sup>8</sup> À propos de la distinction entre *polysémie* et *dissémination*, voir « Signature, événement, contexte » (Derrida 1972, 365–393).
- <sup>9</sup> À ce propos, voir « Titre à préciser » dans *Parages* : « Il n'y a pas de titre sans lisibilité d'une trace. Je ne me réfère pas seulement, pour soutenir cette affirmation, à quelque sens primitif ou étymologique en rappelant que *titulus* aura d'abord signifié une inscription, un petit trait ou un écriteau, bref une marque brève, économe, elliptique, visible et lisible, incisant une surface ou un support. Sans avoir besoin de cette garantie philologique du mot titre, du titre 'titre', j'affirme qu'une analyse du *fonctionnement* du titre est possible. Elle démontre qu'il ne peut y avoir de titre purement phonique, sans possibilité d'archivage et sans code de lisibilité » (Derrida 1986, 225).

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1975. « Economimesis. » In *Mimésis des articulations*, Sylviane Agacinski et al., 55–93. Paris : Aubier-Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1978. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1978–1979. « Du droit à la littérature. » Tapuscrit inédit, Archives de l'IMEC, Caen.
- Derrida, Jacques. 1985. « Préjugés, devant la loi. » In *La Faculté de juger*, Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, 87–139. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1986. *Parages*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1987. *De l'esprit : Heidegger et la question*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1990. *Du droit à la philosophie*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 2022. *Penser, c'est dire non*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques, et Derek Attridge. [1992] 2009. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature. » In *Derrida d'ici, Derrida de là*, dir. Thomas Dutoit et Philippe Romanski, 253–292. Paris : Galilée.
- Dufour, Charlotte. 2020. « L'acte de juger en je(u) : Kafka, Aragon, Derrida. » *a contrario* 30, 1 : 111–135.
- Goyard-Fabre, Simone. 1996. *La philosophie du droit de Kant*. Paris : Vrin.
- Guala, Carlos Antonio Contreras. 2013. « Literatura y Derecho en Jacques Derrida. » *Ideas y Valores* 62, 152 : 95–110.
- Hedeigger, Martin. 1986. *Être et temps*. Paris : Gallimard
- Heller-Andrist, Simone. 2012. *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature*. Tübingen : Francke Verlag.
- Johnson, David E. 2015 « As If, As Such : On Derrida, Husserl, and Literature. » *Research in phenomenology* 45 : 386–441.

- Kant, Emmanuel. [1790] 1985. *Critique de la faculté de juger*. Trad. par Alexandre Delamare, Jean-René Ladréal, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann. Paris : Gallimard.
- Kant, Emmanuel. [1797] 2011. *Métaphysique des mœurs : Doctrine du droit*. Trad. par Alexis Philonenko. Paris : Vrin.
- Rezende, Gabriel. 2023. *Droit et normativité chez Jacques Derrida*. Paris : Mimésis.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

## L'unique et le texte. Derrida, Valéry, entre autres

ERNESTO FEUERHAKE

---

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.6

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Ernesto Feuerhake 2024  
Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

### The unique and the text. Derrida, Valéry, and others

Jacques Derrida. Paul Valéry. Source. The unique. Style. Event.

In this article, the question of Derrida and literature is the starting point for presenting the link between the literary and the transcendental. Following this step, we focus on the problem of the “event” (or the “unique”) that transcends or violates the difference between the literary and the philosophical, between form and meaning. We trace the aforementioned issue, which does not imply the destruction of this difference, but rather its questioning, in “Qual Quelle”, Derrida’s 1971 lecture on the writer Paul Valéry.

---

Ernesto Feuerhake

CRAL – Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

École des Hautes Études en Sciences Sociales

France

ernestofeuerhake@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9518-3898

Tu me donnes les mots [...], les miens, en les tournant vers toi et te les adressant – et je ne les ai jamais tant aimés [...], ni tant aimé les perdre non plus, les détruire d’oubli à l’instant même où tu les reçois, et cet instant précéderait presque tout, mon envoi, moi-même, les détruire d’oubli, avant moi, pour qu’ils n’aient lieu qu’une fois.

Jacques Derrida ([1980] 2014, 17)

## RÉPONSE GÉNÉRALE À L’APPEL

À vingt ans de sa mort, la question est soulevée – l’appel vient de la Slovaquie – du littéraire selon le philosophe et écrivain Jacques Derrida.<sup>1</sup> L’intention est d’éclaircir la situation du philosophique et du littéraire dans la pensée du texte. Essayons de comprendre de la façon la plus simple. Si quelqu’un affirmait que les œuvres de philosophie sont des œuvres de fiction ; que dirions-nous ? Sommes-nous prêt-e-s à accorder cette identité entre les deux termes ? Peut-être. Mais encore peut-on demander : dans quel sens va la relation ? Mettons alors qu’on dise : les œuvres de philosophie *ne* sont *que* des œuvres de fiction, ou que l’opération philosophique n’est qu’une opération fictionnelle. Dans ce cas, ce qu’on ferait en disant cela, ce serait critiquer la prétention philosophique. La philosophie, qui était intention de clarté et de vérité, de découverte lucide, se trouverait n’être que fiction – la vérité elle-même serait peut-être elle aussi une fiction, une « convention bien appliquée », comme dit Paul Valéry (1957, 1478). La philosophie comme telle se verrait réduite à ce qu’elle ne veut surtout pas être : à son contraire. On sent approcher les noms, ou peut-être les mots, très différents mais très proches par certaines facettes : *Nietzsche*, *Borges*.<sup>2</sup> Ce serait, pour ainsi dire, une littérisation de la philosophie. On pourrait dessiner, comme sur un tableau : philosophie → littérature. Une possibilité plus inquiétante – et je ne sais, en relisant l’appel, si ce n’est pas elle qui le mobilise –, ce serait peut-être l’inverse : littérature → philosophie, la littérature devenant philosophique. Le littéraire comme étant, *en vérité*, du philosophique. Ici, on sent venir le nom ou le mot : *Hegel*... Aucun de ces noms ne doit être oublié.

Qu’on me permette, suivant ce même fil, de remarquer ceci, qui me semble utile pour situer cette question en la généralisant un peu plus, afin de gagner en intelligibilité. Ce rapport oppositionnel communique (sans y être identique) selon moi avec ces autres, également traditionnels (je mets à gauche les termes qui correspondent au philosophique, à droite ceux qui correspondent au littéraire – je ne suis pas exhaustif) :



Pensée	Langage
Logique	Langue <sup>3</sup>
Sens	Forme
Fond	
Contenu	
Sémantique	Syntaxe Grammaire
« Signifié »	« Signifiant »
Quoi	Comment

Et peut-être avec :

Intention	Convention
-----------	------------

Ce tableau est voué à ramasser l'attention sur ce qui semblent être des séries d'oppositions solidaires, telles que j'ai pu les glaner dans mon expérience générale de lecture. Sans supposer la présence dans cette table d'un couple oppositif privilégié, qui rendrait compte des autres, ou bien, celle d'un autre couple extérieur qui ferait de même et de plus loin (on songerait à âme/corps, insensible/sensible...), l'intention est ici de faire voir leur jeu. De cette manière, l'opposition de la forme et du sens, que nous nous apprêtons à aborder, devrait faire résonner les autres couples. Comme elle devrait déjà résonner avec l'opposition du littéraire et du philosophique.

Mais nous rappelle à juste titre que Derrida ne voulait pas du tout procéder à une confusion quelconque de ces termes, et qu'il avait plutôt toujours eu l'intention de *refine the difference*. Si bien que l'appel déclare proposer « d'aborder la question fondamentale de savoir comment la déconstruction derridienne *spécifie* les concepts de 'littérature' et de 'littérarité', de quelle manière ces notions sont intégrées dans une réflexion sur la structure générale de la textualité ». Ni dénoncer la confusion, ni la célébrer, mais commencer enfin à distinguer, à raffiner. Et d'une certaine manière, c'est de la pensée de Derrida lui-même, plutôt que de la déconstruction et de ses institutions, qu'il semble être question. Au-delà ou en-deçà des interprétations de son travail, de la sédimentation de la déconstruction : qu'a-t-il dit ? Est-ce qu'on peut l'entendre, lui ? Qu'est-ce qu'enfin, désormais, le littéraire dans Derrida ?

## DERRIDA ET LA LITTÉRATURE

Sous ce titre, peut-être conviendrait-il d'aborder un entretien de 1989 avec le littéraire Derek Attridge, publié d'abord en anglais en 1992 comme « This Strange Institution Called Literature » (Derrida [1992] 2009).<sup>4</sup> J'en préleve deux aspects :

1/ La littérature aurait depuis toujours semblé à Derrida cette institution qui vous permet de tout dire. Or, ajoute-t-il, « si la question philosophique me parut au

moins aussi nécessaire, c'est peut-être parce que je pressentais ce qu'il pouvait parfois y avoir ou bien d'innocence ou bien d'irresponsabilité, voire d'impuissance dans la littérature. Non seulement on peut tout y dire sans conséquence, pensais-je sans doute naïvement, mais au fond l'écrivain en tant que tel ne se pose pas la question de l'essence de la littérature » (259). Cela aurait déterminé un intérêt pour « une forme de littérature qui portait en elle une question sur la littérature » (259). Il s'agit surtout de la méditation autour de « ce qu'on appelle 'la fin de la littérature', de Mallarmé à Blanchot » (261). La « fin » ou la « crise » de la littérature, c'est aussi, donc, la question (philosophique) de l'essence de la littérature.

2/ Or la littérature n'aurait pas d'essence, il n'y aurait pas de texte en soi littéraire. Dès lors, la littérarité répond à une « intentionnalité littéraire », est « le corrélat d'un rapport intentionnel au texte » (264) : n'ayant pas d'essence, elle s'explique néanmoins très philosophiquement, semble-t-il, par recours aux structures de la conscience mises au jour par la phénoménologie transcendantale d'Edmund Husserl. L'expérience littéraire est une expérience philosophique, dans la mesure où elle est « une expérience non thétique de la thèse, de la croyance, de la position, de la naïveté, de ce que Husserl appelait 'l'attitude naturelle' » (265). Si bien que « la conversion phénoménologique du regard, la 'réduction transcendantale' qu'il [Husserl] recommandait est peut-être la condition même (je ne dis pas la condition naturelle) de la littérature » (265).

La « réduction transcendantale » serait la condition de la littérature, qui n'a pas d'essence. Il faudra se souvenir de cette idée, de cette étrange proximité entre le propre de l'acte littéraire et l'opération maîtresse du transcendantalisme phénoménologique – se la clouer dans l'esprit. Mais nous préparons seulement l'approche de cette vaste question. Sans poursuivre pourtant dans cette direction, adoptant une autre stratégie, nous effleurons ces passages, afin de ne jamais les oublier, tout en feignant de faire le contraire.

Avant d'ainsi nous déplacer, notons ceci. En 1963, dans « Force et signification » (Derrida 1967a), l'acte littéraire était bien cerné dans des termes qui n'étaient pas étrangers à ceux de la phénoménologie transcendantale et singulièrement de la réduction en tant qu'elle découvre une conscience non mondaine, qui n'est ni dans le monde ni dans un autre monde. Il y est d'emblée, et très précisément, question de cette littérature « de crise », qui porte une question sur sa propre possibilité :

Pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique [...]. Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et d'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à l'intérieur du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore [...]. Car il s'agit ici d'une sortie hors du monde, vers un lieu qui n'est ni un *non-lieu* ni un *autre* monde [...], qui ne dit donc que l'excès sur le tout, ce rien essentiel à partir duquel tout peut apparaître et se produire dans le langage [...]. Cette vacance comme situation de la littérature, c'est ce que la critique doit reconnaître comme la spécificité de son objet [...]. Son objet propre, puisque le rien n'est pas objet, c'est plutôt la façon dont ce rien *lui-même* se détermine en se perdant. (17)

Ainsi donc l'objet propre de la critique littéraire : l'œuvre littéraire elle-même, c'est « la façon dont ce rien *lui-même* se détermine en se perdant ». À la suite de Jean Rousset, dont le livre *Forme et signification* (notons que ce titre tombe directement dans notre tableau) est l'objet et l'occasion de cet essai, Derrida nomme des artistes qui, de tout cela, avaient eu une conscience sûre et certaine (et non pas, c'est impossible, claire et distincte) : « Delacroix, Balzac, Flaubert, Valéry, Proust, T. S. Eliot, V. Woolf et tant d'autres ».<sup>5</sup> Il propose de mêler « à ces voix celle d'Antonin Artaud, qui prenait moins de détours » (18).

## DE LA DISSÉMINATION AUX MARGES, UNE LOGIQUE DE L'ÉVÉNEMENT

Recommençons, approchons cette question redoutable par un biais. En voulant approcher la question des rapports du littéraire et du philosophique dans et depuis les travaux de Jacques Derrida, on pourrait se donner, par hypothèse, un point de repère historico-textuel, une étape, à la fois de production et de réception. Je ne fais appel qu'à une certaine *doxa* si je dis que la publication de *La dissémination* en 1972 a été marquante du point de vue qui nous occupe.<sup>6</sup> C'est dans ce livre, peut-on penser, qu'une certaine indistinction du philosophique et du littéraire semble se déclarer le plus décisivement ; dans celui-ci, que Derrida serait devenu plus littéraire, ou qu'il aurait donné le plus fortement cette idée. D'une autre façon que les livres de 1967, *La dissémination* – notamment par sa présentation de Mallarmé – peut sembler faire état d'une rupture avec l'ordre même du philosophique, de l'ontologique, du phénoménologique et du sens comme tel. La notion même de dissémination semble pouvoir être reçue comme le contraire du sens, comme empêchant le sens, à plus forte raison la vérité. Si l'on souhaitait prélever des passages, des lieux textuels, des pages ou des enchaînements, pour appuyer le soupçon que Derrida confond philosophie et littérature, c'est sans doute là, semble-t-il, qu'il faudrait se décider à fouiller. Ne préjugeons pas des lectures possibles de *La dissémination*. Situons-nous dans cette image qui est aussi un moment. Mais – encore un pas – intéressons-nous plutôt à *Marges – de la philosophie*, publié lui aussi en 1972, quelques mois plus tard. Ou, plutôt, à quelque chose qui se passe peut-être entre ces deux livres.

Dans un « ouvrage – le premier, en France, qui soit consacré aux travaux de Derrida » (cf. quatrième de couverture), l'écrivaine et essayiste de génie Lucette Finas questionne l'auteur sur le rapport entre ces deux livres. Elle remarque entre autres : « la densité 'littéraire' paraît plus forte là. Et, ici, la densité 'philosophique' » (Finas 1973, 307). Je ne coupe la parole à Finas que pour bien indiquer ce moment de l'entretien, qui est aussi un état de la réception de Derrida. Cette appréciation me donne un fil à suivre. Il semble s'agir pour elle, plus généralement ici, de poser des questions concernant quelque chose qui aurait changé entre un livre et l'autre. La phrase que je viens d'extraire s'inscrit dans ce problème, lié à une certaine différence ressentie. Ayant prélevé cette phrase-là, nous pouvons la garder à l'esprit en lisant les phrases suivantes :

[U]ne chose frappe, à tort peut-être, quand on passe de *La double séance* au *Tympan*.<sup>7</sup>  
Là vous écrivez : « rien n'est plus pervers que cette pénétration déchirante qui laisse

un ventre vierge ». Et ici, vous évoquez « le sanglant d'une écriture disséminé ». Qu'est devenu ce qui n'était que simulacre, sang blanc ? Qu'est-ce qui *arrive* ? Doit-on comprendre que votre rapport à l'événement a bougé et que, de tour en torsion, dans une sorte d'économie *abusive*, la différence porte enfin un coup ? Crève le tympan ? (305)

Je sélectionne dans la longue réponse de Derrida ce qui va me donner, à travers quelques remarques, de quoi poursuivre :

Qu'est-ce qui arrive – donc ? [...] D'une certaine manière, il ne se passe rien, aucune rupture en tout cas [...]. Il advient néanmoins que d'un livre à l'autre, à tel essai de l'autre (*Tympan*, par exemple, *Qual Quelle*, *Signature événement contexte*) quelque chose (quoi ? un membre ? un espace ? un lit ? un animal ?) a été *foulée*. Je garde ce « mot » pour moi ou plutôt je vous le livre, le laisse à la chance ou au travail de *la crue*, le seul qui soit *devant nous*, ouvert par vous.<sup>8</sup> Ce qui se foule ainsi déborde l'ordre de la thèse ou des objets traités. S'y cherche peut-être l'inscription de ce qui « arrive là » : d'un événement, continuons à l'appeler ainsi, l'unique, l'imprévisible [...], mais d'un événement – donc – criant ou criard, détonant, luxant et faisant craquer toutes les catégories qui le cernaient jusqu'ici, la présence, la conscience, la perception, le discours, l'énonciation : la dénégation du texte en général. Tel événement [...] ne se produit pas, ne se présente pas, n'est décelable, comme un traumatisme, que dans ses effets d'après coup. L'inanticipable (pour la conscience discursive) appelle une nouvelle logique du re-foulé. A propos des effets de timbre (*tympanon*) et de signature, *Qual Quelle* situe une 'logique paradoxe de l'événement' : elle devrait tenir le compte ouvert d'un irremplaçable qui ne se 'produit' qu'en se perdant *aussi sec*, textuellement, dans l'itération : signature, événement qu'on texte. *Le surnombre* de *La dissémination* marquait déjà cette pluralisation qui fracture, en le faisant *arriver*, l'événement même de l'unique. Il faut déconstruire le système de la présence, de l'origine, de l'archéologie ou de la production pour faire arriver, et non seulement penser ou énoncer, l'événement [...]. (305–306)

1/ Derrida groupe trois textes : « Tympan », « Qual Quelle » et « Signature événement contexte ». Ce n'est pas le seul moment où Derrida procède à cette réunion. C'est aussi le cas dans « Tympan » même. Parlant du *proprius*, dont « l'hypothèse la plus insistante de ce livre » (*Marges*) est qu'il « ne répercute sa limite absolue que dans la représentation sonore », Derrida ajoute : « La logique de l'événement y est interrogée depuis les structures d'expropriation nommées *timbre* (*tympanum*), *style* et *signature* », ces trois étant « la même division oblitérante du propre » (Derrida 1972a, XIII). Or *timbre* et *style* sont travaillés dans « Qual Quelle » ; *signature*, surtout dans « Signature événement contexte ».<sup>9</sup> Je vais me pencher sur le premier de ces deux écrits.

2/ À travers ces trois textes, quelque chose a été foulée. Je laisse en note les diverses acceptions de ce mot selon Littré,<sup>10</sup> qu'il convient par ailleurs de consulter lorsqu'on lit Derrida. Quelque chose a donc été opprimé, écrasé, on a marché dessus, on l'a détruit, fracturé, violé, luxé, maltraité, tué, blessé, tourmenté, froissé, usé... Aussi, comme un animal ou un vivant, l'a-t-on suivi ou traqué. Peut-être aussi l'a-t-on déplacé, disloqué. Un autre terme, plus classique, pour cette opération violente, par laquelle il s'agit de faire arriver, et non seulement penser ou énoncer, l'événement, ne serait-il pas celui de *force* ?

3/ Ceci passe la « conscience discursive » (« énonciation » comprise). Ainsi caractérisée, cette logique étrange de l'arrivée de l'unique appelle « une nouvelle logique du re-foulé » et de l'après-coup : « pluralisation qui fracture, en le faisant *arriver*, l'événement même de l'unique » (Derrida dans Finas et al. 1973, 306). Plus tard, *Le monolinguisme de l'autre* allait rappeler encore ce dernier aspect : « c'est comme une pensée de l'unique, justement, et non du pluriel, comme on l'a trop souvent cru, qu'une pensée de la dissémination s'est présentée naguère », « la dissémination comme expérience de l'unicité » (Derrida 1996, 49). L'« irremplaçable » qui ne se produit (qui n'arrive) qu'en se perdant dans l'itération, ouvrant le problème qui, dans Derrida (1996), se présente explicitement en termes d'« exemplarité » ou de généralité, généralisation et générativité. Ce qui ne peut se faire, semble-t-il, que dans une élaboration (*graphique* aussi) du *propre*. Tout ceci allant sans doute au-delà, ou restant en-deçà, de toute opposition conventionnelle du littéraire et du philosophique, et permettant de l'interroger comme telle, nous pouvons maintenant, c'était promis, nous rendre à « Qual Quelle ». <sup>11</sup>

### COGITO : COUP, TIMBRE, STYLE

« Qual Quelle » constitue une lecture du travail de Paul Valéry. <sup>12</sup> Avant d'y venir, deux remarques.

1/ Ce texte est traversé par l'opposition forme/sens (et ses analogues). Tout *Marges* l'est (Derrida 1972b, 207, 246, 256, entre plusieurs autres), ainsi que *La dissémination* dont « La double séance » en élabore puissamment l'enjeu. Cette opposition et cette complicité ne sont pas étrangères à la question générale de la voix et du « s'entendre-parler ». Comme Derrida le montre dans Husserl, la voix, en tant que milieu de l'expression de l'objectivité, « préserve à la fois la *présence de l'objet* devant l'intuition et la *présence à soi*, la proximité absolue des actes à eux-mêmes » (Derrida 1967b, 83), l'expression devant « protéger, respecter, restituer la *présence* du sens à la fois comme être-devant de l'objet disponible pour un regard et comme *proximité à soi dans l'intériorité* » (85). <sup>13</sup> L'un des thèmes centraux de *La voix et le phénomène*, est bien l'analyse de la façon dont « chez Husserl l'intuitionnisme transcendantal pèse encore très lourdement sur le thème formaliste » (110). Peut-être, nous est-il dit, « le thème sémantique, si 'vide' soit-il, limite-t-il toujours le projet formaliste » (110).

Parlant de Valéry, Derrida évoque dans « Qual Quelle » : « la nécessité critique de cet esthétique, de ce formalisme ou de ce conventionnalisme » (Derrida 1972b, 350) ; il note l'importance par lui reconnue à « l'instance formelle » (348, 359) ; il rappelle « la question critique, la question si insistante et si nécessaire de Valéry sur le *sens* (fond, thème, sujet, contenu, etc.) » (330). Si nous reprenons le tableau proposé en début de cet article, nous voyons que le côté *forme* prime sur le côté *sens* (le côté *littérature* sur le côté *philosophie*). Mais, depuis le début, Derrida avertit : « nous nous préparons peut-être à envenimer la question du sens et à mesurer de quel prix Valéry a dû payer le discrédit qu'il était, jusqu'à un certain point et d'une certaine manière, justifié à jeter sur la valeur et l'autorité du sens » (330). À travers cette analyse de Valéry, il s'agira pour Derrida de toucher à « une limite où l'opposition de la forme

et du sens, avec tous les partages qui s'y ordonnent, perd sa pertinence et appelle une tout autre élaboration » (362).

2/ Plus haut, autour de la citation déposée de « Force et signification », j'indiquais que, à telle liste d'artistes, Derrida proposait d'ajouter la voix d'Antonin Artaud. Il le citait alors : « J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout. Ma pensée, quand j'avais quelque chose à dire ou à écrire, était ce qui m'était le plus refusé... » (Artaud cité par Derrida 1967a, 18). C'est le thème (mais impossible à thématiser, justement, ou plutôt le thème même de ce qui ne se laisse pas thématiser) de l'« impouvoir », étudié de près dans « La parole soufflée » de 1965.<sup>14</sup> Mais je n'indiquais pas que, à partir de ces mots d'Artaud, Derrida mettait cette note : « La même situation n'est-elle pas décrite dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ? » (18).

Commençant à traiter dans « Qual Quelle » le thème de la source chez Valéry en tant que thème du non-thématisable, Derrida travaille presque exclusivement avec la *Note et digression* à l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Il s'agit là pour Valéry d'accéder au « moi le plus nu ». Derrida commente cette égologie en ces termes :

Rien dans le monde, rien du moins qui s'y présente, y apparaisse comme phénomène, thème, objet, sans être d'abord pour moi, pour (un) moi et n'y revienne comme à l'ouverture, à l'origine même du monde : non pas la cause de son existence, mais l'origine de sa présence, le point de source depuis lequel *tout* prend sens, se profile et se mesure. Tout, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas moi [...], ce que Valéry appelle ici le moi pur et que les philosophes nomment plutôt le *je* ou l'*ego* transcendantal, ce n'est pas la « personne », le moi ou la conscience empirique [...]. Comme la conscience transcendantale décrite par Husserl, elle n'est constituée, n'étant pas *dans* le monde, ni par un corps, ce qui va de soi, ni même par une âme.<sup>15</sup> (Derrida 1972b, 334–335)

(Valéry et Artaud, mais donc aussi les autres, accédant en fait à la conscience transcendantale décrite par Husserl ? Or par conséquent, Husserl penseur de [la crise de] la littérature ?).<sup>16</sup>

Ce Moi pur, source ou origine qui n'existe pas ou à peine, conscience pure, n'a pas de nom. Dans ses *Charmes*, Valéry avait ce vers : « Je remonte à la source où cesse même un nom » (1957, 153). On remonte à la source *par analyse* et critique de la conscience. En accord avec le mot valéryen selon lequel « Au commencement était la fable » (Derrida 1972b, 340 ; cf. Valéry 1957, 394, 966), Derrida suit tour à tour dans « Qual Quelle » deux circuits *mythiques* de soi à soi. L'analyse du système métaphorique de l'œil occupe les pages 337 à 340, mais « l'œil échoue à s'instituer en origine » (1972b, 341).<sup>17</sup> Or, dans des analyses qu'on « connaît moins bien, parce que Valéry s'y livrait surtout dans les *Cahiers* »,<sup>18</sup> et réservées « à la voix, à la voix de l'origine, à l'origine de la voix » (340), il avait « reconnu l'immense portée » du « circuit autonome du s'entendre-parler », et cela « mieux sans doute qu'aucun philosophe de la tradition ne l'avait fait, mieux que Husserl, mieux que Hegel » (341). De ces analyses riches et subtiles, je ne garde ici que deux traits :

1/ Valéry aurait marqué « dans la parole à la fois le cercle du s'entendre-parler, le leurre de la source rejointe et la loi qui fait de tel retour à soi un effet » (342). Par-là,



et comme Freud, il « re-définit le moi et la conscience comme des effets dans un système » (356). Ce qui amène Derrida, par deux fois dans le texte, à dissocier la source et l'origine. « La source n'est donc pas l'origine, elle n'est ni au départ ni à l'arrivée » (342, cf. aussi 353).

2/ Il se produit selon Valéry (343), comme il se produisait dans Husserl selon l'analyse de Derrida dans *La voix et le phénomène*, qu'on ne puisse pas déterminer la différence entre parole *interne* et *externe* (Derrida 1967b, 63 : « *Le signe est originellement travaillé par la fiction [...], il n'y a aucun critère sûr pour distinguer entre un langage extérieur et un langage intérieur [...]* »). Il semblerait, selon cette analyse grave, que « *ni dans la forme ni dans le contenu d'un énoncé [je souligne] nous ne pourrions assigner de différence intrinsèque entre la phrase que je prononce ici, maintenant, à voix dite haute, qui retournera bientôt au silence dont elle procède, très bas dans ma voix ou sur ma page, et la même phrase retenue dans un for intérieur, le mien, le vôtre* » (Derrida 1972b, 342).<sup>19</sup>

Ces deux aspects (la source *devenue*, différente de l'origine ; l'impossibilité, par le recours à la forme et au sens, d'assigner une différence entre événement de parole intérieur et extérieur, fictif et réel) vont se nouer plus directement maintenant. Valéry dissocie l'origine et l'événement initial ou source : « Certains vont au plus loin de l'*origine* – qui est coïncidence de la *présence* et de l'événement initial – et essaient d'aller dans cet écart trouver l'*or*, le *diamant* » (345, citation de Valéry). Selon Derrida, cette dénonciation du concept d'origine, cette dissociation proposée entre l'événement initial ou cette « valeur de *première fois* »,<sup>20</sup> d'une part, et la présence, d'autre part, constitue le « traquenard » selon lequel Valéry « dispose toute sa lecture de l'histoire de la philosophie » (346). Cette « sollicitation critique du discours philosophique » (346) aura selon Derrida trois conséquences. Nous allons directement vers la troisième, où sont abordés *timbre* et *style*.

Il s'agit de l'interprétation valéryenne de l'énoncé du *cogito* par Descartes. Le *cogito* « *n'a aucun sens. Mais je dis aussi qu'il a une très grande valeur, toute caractéristique de l'homme même* » (Valéry 1957, 825). Lisant Valéry, nous allons voir peut-être fonctionner la façon dont Derrida l'a lu, qui se demande, après une longue citation, « comment rassembler ces propositions ? » (Derrida 1972b, 351). Lesquelles ? Valéry avait enchaîné, ramassé en deux pages : le *cogito* compris non pas comme syllogisme ni même comme signification mais comme « l'éclat d'un acte, d'un coup de force »<sup>21</sup> ; l'idée que jamais, jusqu'à Descartes, un « philosophe ne s'était si délibérément exposé [...], payant de sa personne, osant le *Je* pendant des pages entières ; et comme il le fait surtout, dans un style admirable [...]. Je viens de dire : style admirable » (Valéry 1957, 825). La question est donc la suivante. Si l'opération du Moi dans le *cogito* est celle qui consiste à « s'assurer de la source dans la certitude d'une présence à soi invincible » (Derrida 1972b, 350), comment entendre qu'il y ait risque et prix à payer ? Quel est ce risque ? Et que vient faire ici le style ? Pour le comprendre, nous dit Derrida, il faut rappeler que Valéry définit de façon rigoureuse les concepts de timbre et de style : « le timbre de voix marque de son irremplaçable qualité l'événement de langage. Il importe plus, à ce titre, que la *forme* des signes et le *contenu* du sens. Il ne s'y résume en tout cas jamais, la forme

et le contenu ayant au moins en commun de pouvoir être répétés, imités dans leur identité d'objet, c'est-à-dire dans leur idéalité » (352). Si le style est « dans l'écriture l'équivalent de cette vibration unique », « rien ne peut, semble-t-il, suppléer leur échange unique » (352). Mais encore : pourquoi est-ce que *Je* risque, et doit payer un prix pour imposer la source ? C'est que, pour arriver, le spontané, l'initialité de l'unique, l'inimitable et l'irremplaçable, doit ne pas se présenter. Nous trouvons ici l'ébauche d'une élaboration de la différence proposée entre l'unique et la présence à soi :

Le spontané ne peut surgir comme initialité pure de l'événement qu'à la condition de ne pas se présenter lui-même, à cette condition de passivité inconcevable et irrelevable où rien ne peut se présenter soi-même. Nous requérons ici une logique paradoxale de l'événement comme source qui ne peut pas se présenter, s'arriver. La valeur d'événement est peut-être indissociable de celle de présence, elle reste en toute rigueur incompatible avec celle de présence à soi. (353)

Timbre et style marquent donc l'événement de langage (la source ou l'unique) en tant qu'il ne se réduit ni à la forme ni au sens. Mais par là même, *Je* (la source ou l'unique) s'y perd, ou en tout cas s'expose. Pourquoi sinon Valéry pourrait-il être capable d'enchaîner dans un même discours, en deux pages et sans aller à la ligne, que le *cogito* n'a pas de signification mais qu'il est un éclat de René Descartes lui-même l'unique, que Descartes « s'expose » et « ose » le *Je*, « payant de sa personne », et qu'il a un style admirable, où l'on croit même entendre son timbre ? La source n'arrive qu'à se perdre ou à se disséminer (« aussi sec, textuellement, dans l'itération ») *générativement*.

Ceci, qui dépasse l'opposition et la complicité de la forme et du sens, appelle, nous l'indiquons, une « nouvelle logique du re-foulé ». « Qual Quelle » continue, à partir d'ici, en approchant le rapport de Valéry à Freud. Dans sa résistance à lui, à ce qu'il considère être son « point de vue sémantique, 'significatif' » sur le rêve, Valéry opposera « son point de vue formaliste » (357). Ce que Valéry reproche à la psychanalyse selon Derrida, « ce n'est pas d'interpréter de telle ou telle manière, c'est tout simplement d'interpréter ». Dès lors, « le formalisme poétique et linguistique de Valéry » s'articule à ce rejet : « N'y avait-il pas dans le sens, en tant qu'il est travaillé et après coup constitué par le refoulement, quelque chose avec quoi il ne fallait surtout pas avoir affaire ? » (362).

Le formalisme et le linguisticisme de Valéry l'ont empêché, semble-t-il, d'avoir un rapport *autre que critique* au sens. L'élaboration de la question de cette tangence où l'opposition de la forme et du sens perd sa pertinence, « requiert qu'on ne jette pas seulement un regard d'esthète sur le discours philosophique qui porte en lui l'histoire des oppositions dans lesquelles se déplacent, souvent à l'aveuglette, et le formalisme critique et l'herméneutique psychanalytique. Comme Nietzsche, réinterpréter l'interprétation » (362). On foulera la percée en juillet 1972, au colloque « Nietzsche aujourd'hui ? », autour, précisément, de « La question du style » (premier titre de *Éperons. Les styles de Nietzsche*), où seront développés ces thèmes : la pensée heideggerienne de l'événement comme appropriation, interrogée à partir d'une question de la « appropriation » aimantée par cette pensée de l'arrivée de l'événement, mise en place

même graphiquement depuis que quelque chose a été foulé entre « Tympan », « Qual Quelle » et « Signature, événement, contexte ».

Dans *La voix et le phénomène*, Derrida avait pu écrire qu'« un signe n'est jamais un événement si événement veut dire unicité empirique irremplaçable et irréversible », qu'un signe « qui n'aurait lieu qu' 'une fois' », qui serait « purement idiomatique », ne serait pas un signe (Derrida 1967b, 55). Dans *De la grammatologie*, il parlait de l'écriture comme de « la mort de l'idiome pur réservé à l'unique » (1967c, 162). Mais nous pouvons dire, pour conclure, que la question de l'événement, qui est aussi celle de l'unique (de la fois unique, de l'irremplaçable, donc de l'idiome), commence à trouver, dans le travail de Derrida, une élaboration explicite entre « Tympan », « Qual Quelle » et « Signature, événement, contexte ». La présentation de l'unique, de l'autre (de l'autre comme autre ou de *l'autre même*), à la conscience, c'est sa disparition et sa mort, sa répétition textuelle ou son idéalisation ou essentialisation. Il s'agira dorénavant de penser non pas l'apparition de l'autre (de l'idiome, de l'unique, de l'irremplaçable, l'événement comme événement de l'autre), mais son arrivée. Ce serait l'enjeu de cette logique paradoxe de l'événement, appelée par Derrida dans les textes mentionnés. Elle exige d'aller au-delà de l'opposition de la forme et du contenu, de la forme et du sens, de l'esthétique et de l'herméneutique, notions inaptes pour une élaboration de l'enjeu. Cette élaboration, qui va donc au-delà de la différence du philosophique et du littéraire, n'est pas seulement théorique, mais elle est aussi pratique : elle est vouée à crever le tympan.

## NOTES

<sup>1</sup> Je renvoie à l'appel à contributions pour le présent numéro de cette revue.

<sup>2</sup> On sait que Jorge Luis Borges avait ce mot que « la métaphysique est une branche de la littérature fantastique ». Rappelons tout de même que cette déclaration est faite par le narrateur du récit « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (1941), qui n'en prend pas la responsabilité lui-même mais la rapporte, l'attribuant aux métaphysiciens de la planète Tlön. « Les métaphysiciens de Tlön ne cherchent pas la vérité, ni même la vraisemblance : ils cherchent l'étonnement. Ils jugent que la métaphysique est une branche de la littérature fantastique » (Borges 2005, 436).

<sup>3</sup> Paul Valéry, qui disait : « En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage » (Valéry 1957, 1316), disait aussi, dans la même veine : « Langue et Logique. Ne pas confondre » (Valéry 1973, 770).

<sup>4</sup> *Note sur la brèche*. Cet entretien est indiqué par le philosophe Iván Trujillo comme un indice puissant d'une certaine brèche, qui se serait produite entre Derrida et la déconstruction à partir de la publication de son Mémoire de 1953–1954 en 1990, *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*. Cette brèche s'approfondit à mesure que l'on découvre non pas uniquement « l'importance » de la phénoménologie transcendantale dans un moment circonscrit de l'itinéraire de Derrida, mais la possibilité de fournir une interprétation globale de son travail dans un rapport à celle-ci. Cet écrit-ci voudrait contribuer à cette transformation en cours, mais en louchant, stratégiquement, vers des lieux qui se laissent plus immédiatement signaler sous le titre de « littéraires ».

<sup>5</sup> « Je ne connais pas de témoignage plus décisif à cet égard que celui de Virginia Woolf, à l'époque où elle travaillait à *Mrs. Dalloway* : 'C'est une erreur de croire que la littérature peut être prélevée sur le vif. Il faut sortir de la vie. Oui, et c'est pour cela que l'interruption de Sydney m'a été si désagréable. Il faut sortir de soi, et se concentrer au maximum sur un seul point ; ne rien demander aux éléments épars de sa personnalité ; *vivre dans son cerveau*. Quand Sydney vient, je suis Virginia. Mais quand

j'écris, je ne suis plus *qu'une sensibilité*. Il arrive que j'aime être Virginia ; mais seulement quand je me sens dispersée, multiple et grégaire. Et maintenant, tant que nous serons ici, je voudrais *n'être que sensibilité*' » (Rousset 1962, V).

<sup>6</sup> Je veux dire : une opinion courante, que l'on peut en venir à exprimer.

<sup>7</sup> Donc, du texte de *La dissémination* consacré surtout à Mallarmé, au texte qui ouvre *Marges*.

<sup>8</sup> Allusion à Finas 1972.

<sup>9</sup> Cf. Derrida 1972c, 388 et ss., pour ce qui est de cette logique paradoxale de l'événement quant aux énoncés performatifs : « Je reviens donc à ce point qui me paraît fondamental et qui concerne maintenant le statut de l'événement en général, de l'événement de parole ou par la parole, de l'étrange logique qu'il suppose ». Dans ce texte, c'est cette question de l'événement qui traverse l'interprétation du performatif austrien, elle n'est pas surprise par lui mais l'interroge.

<sup>10</sup> « *Fouler*. Wallon, *foler*, *marcher sur*, provenç. *folar*, *follar*; espagn. *hollar* [...], d'un radical latin *full*, qui se trouve dans *fullo*, *foulon*, et dans *fulcire*, *appuyer*. C'est par une dérivation facile que de *fouler*, *serrer*, *presser*, on a tiré *foule*, *presse de gens*. 1. Distendre une articulation, la contondre [...] 3. Presser, écraser une chose qui n'oppose guère de résistance. Fouler un lit [...] 4. Terme de chasse. Fouler la bête, se dit des chiens quand ils mordent l'animal après l'avoir renversé [...] 5. Se fouler, v. réfl. Être pressé, serré par la foule [...] 6. Blesser par frottement ou par tiraillement. La selle foule ce cheval [...] 7. Terme de chasse. Faire battre ou parcourir un terrain par le limier ou par une meute. [...] 8. Opprimer [...] 9. V. n. Exercer une action de pression [...] 10. Marcher dessus [...] » (Littré [1863–1872] 1957).

<sup>11</sup> Cf. encore Derrida 1992, 29.

<sup>12</sup> Pour l'interprétation de Valéry par Derrida, cf. Guerlac (2019) et Mattiusi (2008), ainsi que Finas et al. (1973).

<sup>13</sup> C'est pourquoi « le passage à l'infini dans l'idéalisation de l'objet ne fait qu'un avec l'avènement historique de la *phonè* », « l'époque de la voix » devant être pensée « comme maîtrise *technique* de l'être-objet », dans une « unité de la *technè* et de la *phonè* » (Derrida 1967b, 83–84). Cf. Derrida 1972d, 108 : « seule l'ouïe, qui sauve à la fois l'objectivité et l'intériorité, peut être dite pleinement idéale et théorique ».

<sup>14</sup> On lit déjà dans ce texte important : « On pourrait croire que, par définition, l'unique ne peut être l'exemple et le cas d'une figure universelle. Si. L'exemplarité ne contredit l'unicité qu'en apparence » (Derrida 1967a, 259).

<sup>15</sup> Valéry note : « On pourrait écrire *moi* pour désigner sa personne, et *MOI* pour désigner l'origine en général » (Valéry [1974] 1984, 314). Pierre Fasula marque avec force l'originalité et la radicalité de cette impersonnalité du *Moi* pur chez Valéry. Suivant Jacques Bouveresse, il le compare à Robert Musil. Mais Valéry irait plus loin. Il « apparaît comme celui qui pousse le plus loin possible le détachement de l'individu à l'égard de ses caractéristiques, au point cependant de lui faire perdre toute individualité » (Fasula 2022, 5). Ce « cependant » s'explique peut-être parce que l'auteur de cet essai ne rapproche pas cette situation, de ce qu'une certaine philosophie appelle le *je* ou l'*ego* transcendantal. De ce dernier point de vue, « cependant » pourrait aussi bien être un « donc ».

<sup>16</sup> Emmanuel Levinas écrit : « La mise entre guillemets de l'expérience n'est possible que parce que l'acte droit préfléxif, va vers le Haut ». Et c'est lié à la métaphore : « La merveille des merveilles de la métaphore, c'est la possibilité de sortir de l'expérience, de penser plus loin que les données de notre monde. Qu'est-ce que sortir de l'expérience ? Penser Dieu » (cf. Kuchtová 2023, 302–303). De par ce rapport entre métaphore et réduction (chez Levinas, ouvertes par le Haut), on sera tenté d'estimer que la pensée de Levinas n'est pas étrangère à cette même situation.

<sup>17</sup> On comparera cette analyse avec les pages de *La voix et le phénomène* où il est expliqué pourquoi l'auto-affection visuelle n'est pas pure et « doit passer par le non-propre » (Derrida 1967b, 88–89) : échoue, donc, à s'instituer en origine.

<sup>18</sup> Cette situation a, bien entendu, jusqu'à un certain point, changé. C'est peut-être que « Qual Quelle » aura fait date, en contribuant à « réorienter les études valéryennes de façon décisive » (Joqueviel-Bourjea 2006, 89).

<sup>19</sup> La question peut paraître artificielle. On ne la comprend que si l'on se souvient qu'il s'agit dans le « langage intérieur » de la « voix phénoménologique », que Derrida (1967b et 1967c) compare avec

l'« image acoustique » saussurienne. Selon Saussure, l'image acoustique – i.e. le signifiant – « n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son ». Elle est là, et donc la langue toute entière, lorsque nous parlons à nous-mêmes « sans remuer les lèvres ni la langue » (Saussure [1916] 1972, 98). Ouzounova-Maspero (2003, 58) fait état de la possibilité d'interpréter chez Valéry une certaine « *idée du son* », qui n'est pas le son, en termes d'image acoustique.

<sup>20</sup> Pour bien prendre la mesure de tout ce qui est impliqué dans cette valeur de « première fois », et donc de cette question de l'événement ou de l'unique, il s'agirait maintenant de se rapprocher de l'*Introduction* à la traduction de *L'origine de la géométrie* de Husserl. Dans ce texte, où il est question d'une « *essence-de-première-fois en général* » (Derrida 1962, 32), Valéry était évoqué p. 58, dans la proximité de Husserl, de Blanchot, de Mallarmé et de Hegel.

<sup>21</sup> La question de savoir si le *cogito* est ou non « performatif », est délicate. Il semble que, dans cette analyse, la question soit autre : celle de l'événement (cf. plus haut notre note 9).

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Borges, Jorge Luis. 2005. *Obras completas*. Vol. I. Barcelone : RBA – Instituto Cervantes.
- Derrida, Jacques. 1962. « Introduction. » In *L'origine de la géométrie*, Edmund Husserl, 3–171. Paris : Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1967a. « Force et signification. » In *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida, 9–49. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1967b. *La voix et le phénomène*. Paris : Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1967c. *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972a. « Tympan. » In *Marges – de la philosophie*, Jacques Derrida, I–XXV. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972b. « Qual Quelle. » In *Marges – de la philosophie*, Jacques Derrida, 325–363. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972c. « Signature événement contexte. » In *Marges – de la philosophie*, Jacques Derrida, 365–393. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972d. « Le puits et la pyramide. » In *Marges – de la philosophie*, Jacques Derrida, 79–127. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972e. *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1992. *Points de suspension. Entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 1996. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. [1980] 2014. *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion.
- Derrida, Jacques et Derek Attridge. [1992] 2009. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature. » In *Derrida d'ici, Derrida de là*, dir. Thomas Dutoit et Philippe Romanski, 253–292. Paris : Galilée.
- Fasula, Pierre. 2022. « Une psychologie inhumaine. » *Klësis-Revue philosophique* 53: 1–10. Consulté le 2 novembre 2023. <https://www.revue-klesis.org/#d53>.
- Finas, Lucette. 1972. *La Crue. Une lecture de Bataille : Madame Edwarda*. Paris : Gallimard.
- Finas, Lucette et al. 1973. *Écarts. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. Paris : Fayard.
- Guerlac, Suzanne. 2019. « Derrida after Valéry (after Derrida). » In *Understanding Derrida, Understanding Modernism*, dir. Jean-Michel Rabaté, 178–192. New York : Bloomsbury Academic.
- Joqueviel-Bourjea, Marie. 2006. « Jacques Derrida. » In *Faut-il oublier Valéry ? Bulletin des Études Valéryennes 100*, dir. Marie Joqueviel-Bourjea, 89–98. Paris et Montpellier : L'Harmattan et Université Paul-Valéry.
- Kuchtová, Alžběta. 2023. « Beyond Concept: Derrida and Levinas on Metaphor. » *Filozofia* 78, 4: 296–305. DOI: <https://doi.org/10.31577/filozofia.2023.78.4.5>.
- Littré, Émile. [1863–1872] 1957. *Dictionnaire de la langue française. Édition intégrale*. Paris : J.-J. Pauvert.

- Mattiusi, Laurent. 2008. « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida. » In *Paul Valéry – « Regards » sur l'histoire*, dir. Robert Pickering, 233–243. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal.
- Ouzounova-Maspero, Janeta. 2003. *Valéry et le langage dans les Cahiers (1894–1914)*. Paris : L'Harmattan.
- Rousset, Jean. 1962. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : José Corti.
- Saussure, Ferdinand de. [1916] 1972. *Cours de linguistique générale. Édition critique préparée par Tullio de Mauro*. Paris : Payot.
- Valéry, Paul. 1957. *Œuvres I*. Éd. par Jean Hytier. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- Valéry, Paul. 1960. *Œuvres II*. Éd. par Jean Hytier. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- Valéry, Paul. 1973. *Cahiers I*. Éd. par Judith Robinson. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- Valéry, Paul. [1974] 1984. *Cahiers II*. Éd. par Judith Robinson. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.



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

**SALIM HAFFAS**

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.7

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Salim Haffas 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

## The death of the autor between Barthes, Derrida and Foucault

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

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

---

Salim Haffas

Département de philosophie

Université de Lille

France

salim.haffas@univ-lille.fr

ORCID: 0009-0003-9225-6571

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## LA MORT DERRIDIENNE DE L'AUTEUR COMME PROCÈS DU GRAPHÈME

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

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

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

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

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

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

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

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

## NOTES

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

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

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

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

## **BIBLIOGRAPHIE**

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



## How many deaths? Auto-bio-graphy as death-writing

MIROSLAV KOTÁSEK

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.8

© Institute of World Literature  
Slovak Academy of Sciences

© Miroslav Kotásek 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

### How many deaths? Auto-bio-graphy as death-writing

Autobiography. Death. Jacques Derrida. Media. Spectrality.

This article concerns various aspects of autobiography as they have been introduced by Jacques Derrida, who himself used the term “autobiographical” to refer to his philosophical writing. Unlike most scholars who stress the link between autobiography and philosophy in Derrida’s writing the article attempts to link it primarily to the “literary”. In this endeavour, most attention is paid to the numerous metamorphoses in which “death” structures and haunts (auto)biographies and our thinking about the genre. Here, the greatest influence, apart from Derrida, was Maurice Blanchot. “Death” and negativity figure at many levels of autobiography, where, unlike in a fictional narrative, they cannot be suspended easily: they can be found in the question about the very usage of language and its relation to the autobiographer, in the construction of the “I”, and in the medial situation of the literary. The article concludes by suggesting a potential transformation of the autobiographical practice brought about by techno-cultural changes and developments regarding both the “archive” and “media”, which are transforming the status of memory, legacy, and the past.

---

Miroslav Kotásek  
Department of Czech Literature  
Faculty of Arts  
Masaryk University  
Brno  
Czech Republic  
kotasek@phil.muni.cz  
ORCID: 0000-0002-0784-3153

Department of Foreign Languages  
Faculty of Electrical Engineering  
and Communication  
Brno University of Technology  
Czech Republic  
kotasekm@vut.cz

[...] we are held, forever, between life and death, in a state of non-existence and non-death, from which our whole life perhaps takes its meaning and its reality.

Maurice Blanchot ([1947] 1995a, 252)

I remember. I think. I write. I write to remember. I write to (re)invent some lost or non-existing memories. As I remember, as I invent my memories, I think. Therefore I am. Therefore I die. I become a memory.

Through these (mainly linguistic) acts which are an indispensable part of every autobiography, I am going to outline the distinctiveness of a certain outlook on this type of writing (narrative) act that was most importantly inspired by the work of Jacques Derrida. The opening sentences should indicate, among other things, that what is questioned by looking at autobiography from this point of view is the very possibility of subsuming autobiography under the category of a “literary genre”, while simultaneously questioning the categories both of “literature” and “genre”. “Literature” gets problematized in autobiography by making it impossible to suspend the tension between “fiction” and “reality” (“narrative” and “what really happened”), not even in the act of reading. The ontology of autobiography is unstable, to say the least. There are obviously different primary impulses that instigate the autobiographical narrative act, which are defined by their relation towards language in general and the pre-existing “biography” material. At the same time they pre-define the narrative procedures used in the writing act itself: to narrate an autobiography I can use exclusively those particular events I remember, because I just passively describe what I know (assume to know) has already happened; there can be an excess of information and I want to choose only the relevant ones, thus giving my personal archive a distinct structure; or I can be putting together the narrative because I do not know what happened, so I need to fabricate a memory to “make sense” of the past (and the present) – there is a lack of information and/or understanding and the narrative is supposed to fill these lacunae. The *inventio* (narrative invention) of the “I” (the realm of “auto” in auto-bio-graphy) is at the same time the *inventio* of the other (the text). The body of the text is co-extensive with the body of the autobiographer; the fabric of the autobiographer’s “I” is co-extensive with the fabric of the narrative. As for “genre”, the uncertainty about genealogy (Who am I? Where do I come from?) not only etymologically, but also practically compromises genealogy (Am I using the autobiographical genre? Am I using it justly?).

Unlike Robert Smith (1995), who concentrates on Derrida dealing with and commenting on “philosophical” autobiographies, I am interested more in the relationship of autobiographical writing with the “literary”. It is in many ways a delicate and dangerous liaison – autobiographical writing is capable of testing the mutual interrelations of literature, fiction, truth, narrative, and Self. As Derrida suggests, for this liminal sphere the term “autobiography” is “perhaps the least inadequate name” (Derrida is referring here to his writing occupying the space somewhere between philosophy and literature) “because it remains for me the most enigmatic, the most open” (Derrida and Attridge 1992, 34). “Philosophy” here is not to be understood primarily

as the academic field of “history of philosophy”, but in its relation to “auto-bio-graphy” it manifests itself specifically as the “art” to live and die properly: “Learning to live should mean learning to die [...]. That’s been the old philosophical injunction since Plato: to philosophize is to learn to die” (Derrida [2005] 2007a, 24). I propose this “problem of life and death” (the realm of “bio” in auto-bio-graphy) to be central to autobiography as well.

Here the strategic position of autobiography in relation to literature can be glimpsed, as if the very grounds of literary theory come to be disputed and laid bare by autobiography. One reason might be that autobiography does not let the reader forget “strategically” about the author and writer of an autobiographical text (to avoid the literary-theoretical heresy of psychologizing interpretation), but on the contrary highlights the position of the writer and the situation of writing (narrating), including the psychological, cognitive, sociological, or unconscious setup of the writer as the privileged starting point of any interpretation. Consequently, the question about the status of the writing subject appears fundamental since autobiography is capable of revealing the precariousness of this position as it always already finds itself in the tension between the (true) life-story (life in general) as opposed to “fiction” (or phantasm) of what is to be formulated by linguistic means. Through the act of writing (the realm of “graph” in auto-bio-graphy) that tension is supplemented by the interdependence of the writing subject and the resulting text (the work). That is the way I understand the insight of Paul de Man:

The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. (1979, 922)

Even though I tend to agree with de Man, it has to be pointed out that especially autobiographical writing practice (but the subsequent reading acts as well) is subject to the psychic, existential, and material (biological) economy of human life, which means that not all self-knowledge has to be tropological: cognition might be underlain by tropology but this tropology stems from and inhabits the material corporeal being. Meaning is tropological and embodied at the same time. The psychic economy can also potentially suspend the distinction between fantasy and reality (fiction and knowledge), which become indistinguishable, depending on the action of the psychic apparatus (Sigmund Freud stresses that it is not the goal of psychoanalytic practice to reintroduce the distinction; see [1916] 1924, 382–383).

In trying to answer the question of the relationship between writer and work (albeit in more general terms, not limited by “autobiography”), Maurice Blanchot views it as one that is built upon a specific negativity (Blanchot is making repeated references to Hegel): “before his work exists, not only does he [the writer] not know who he is, but he is nothing. He exists only as a function of the work” ([1948] 1995b, 303). According to Blanchot the “writer” acquires his/her status only through writing the text. Upon finishing the work, he/she as a writer ceases to exist. The suggest-

ed dependence of the authorial being upon the writing process is close to the outlook on autobiography I am proposing. But autobiographical work not only leaves the writer dead behind, it also allows him/her to “live on” or “survive”. Of course, in autobiography it is not so much the problem of “writer” and “work”, but of the “I” and “my life story”. Yet, as autobiographical writing never lets me (both as reader and autobiographer) forget about this substantial link, unlike fictional literature, “the biographical, insofar as it is autobiographical, cuts across both fields in question: the body of the work and the body of the real subject. The biographical is thus that internal border of work and life, a border on which texts are engendered. The status of the text – if it has one – is such that it derives from neither the one nor the other, from neither the inside nor the outside” (Gasché [1982] 1985, 41). (Auto)biographical text then deconstructs the inside–outside/subject–object dichotomies as it constitutes the writer who is simultaneously producing the text.

The inevitability of “death” (in the form of a “natural law” posing a limit to “life” and any “life-story”) positions the autobiographical endeavour, which “is not to be in any way confused with the so-called life of the author, with the corpus of empirical accidents making up the life of an empirically real person” (41) within a horizon that, paradoxically, can never acquire the status of a proper “horizon”, being at the same time inevitable and inaccessible, following the same deconstructive logic Gasché finds in the inside – outside dichotomy. If autobiography narrates a life story, then even before I begin to write, death lurks in the distance, because “to live, by definition, is not something one learns. Not from oneself, it is not learned from life, taught by life. Only from the other and by death. In any case from the other at the edge of life. At the internal border or the external border, it is a heterodictics between life and death” (Derrida [1993] 2006, xvii). In an autobiography, more importantly, this heterology problematizes the status of the “I” and the “other”, because autobiographical writing is built upon an internalized transformation of the “I” into the “other”: the object to be described, understood, analyzed, and remembered. Hence, the heterological situation of autobiography makes unsure not only the division between fiction and reality, inside and outside, but also between the authorial control and that which can be called “myself”, pointing out the narrative procedures present in the construction of the “I” and their intrinsically problematic nature.

Returning to Gasché’s remark on the body of the text and the body of the writer and their relationship to (auto)biography, something needs to be added. We will readily accept the axiom or claim that every human (and animal) life is singular, despite its seemingly universal grounding in the biological that is inscribed in the “universal” language of DNA code. This common ground could then be referred to as bio-graphical. In *Life Death* Derrida tries to problematize this seemingly unproblematic sphere of modern natural sciences, “this graphics of life, this non-phonetic writing that [Georges Canguilhem and François Jacob] claim to be ‘without writing’ and that they are ready to reinvest with all the values linked to logos in its most enduring Platonic-Aristotelian-Hegelian tradition” ([2019] 2020, 23]). The term “auto” does not necessarily refer to that which is mine, i.e. “singular”, as this chance

of singularity is guaranteed exclusively by its grounding in repeatability (hence: universality), that which can be identified, looked back upon, turned into signs: “The identity of the same [...] known as the *auto*, is generated by the very thing – iterability, the power-to-be-repeated – which prohibits its stability and autonomy” (Smith 1995, 100). The “prohibition” Smith mentions is not so much an action of legal authority (like that of a positive “natural law”). Rather, the guiding principle recognized here by Smith is the differential structure of the *auto*. Its imprisonment within the linguistic structures employed leads to the feeling of entrapment in this differential structure that does not belong to language (as that which is “outside”) but splitting the “I” as that which gives it its/his/her identity. Here stems the urge (and possibility) to never stop narrating while simultaneously deepening the gap between the time of narrating and the narrated time (the example of *Tristram Shandy* is illustrative here). The “I”, as the author of “myself” is confronted with the provisionality of the existing linguistic construction, amounting to the provisionality of its “life”, its inability to find its dwelling within the already existing narrative and linguistic structures. “I” is then not to be identified with “ipseity”, as Derrida clearly states, “but in the uniqueness or singularity of a gathering together of its difference to itself” (Derrida [1996] 1998, 68). Rather than prohibiting, iterability guarantees identity as that which is changing (because it always manifests itself anew through singular events: that which cannot be calculated), opened towards the past horizon of memory and the future horizon of death, “Derrida perceives autobiography as a practice aligned with writing in *différance*, the not-here and not-now. [...] Simultaneously gazing to both past and future, Derrida locates the autobiographer in a temporal entanglement that suspends the borders between life and death” (Ergin 2017, 347). The problem is, of course, with Meliz Ergin using the visual metaphor of “gazing”, as human vision is unidirectional (unlike hearing). In metaphorical terms, I would say that the “presence” of human being, as modelled by autobiographical practice, is leaning out towards the past and the future.

More productive than identifying the “universality” of the human situation with the bio-graphy of DNA coding would be analyzing the (biological) body involved in writing, the body invested in the text, and the body as a material carrier of life. That is why Derrida showed such a profound interest in Antonin Artaud, who in his poetry, fiction, diaries, and letters, as well as in his “theoretical” work (*The Theatre and its Double*, 1938) was testing precisely this corporeal sphere of identity in its relation to “life” and “language” (see Derrida [1969] 1978). Derrida “strips naked” the corporeal dimension from a different point of view in *The Animal That Therefore I Am*. What especially should not be avoided is the “affective” body together with the question of what the (physiological) affect is able to tell. Arthur W. Frank states that “the body is not mute, but it is inarticulate; it does not use speech, yet begets it” (1995, 27). In autobiographies the most acute memories (if they are not repressed) are often those that are inarticulate and/or inarticulable because they are connected to a specific, often traumatic situation, where the only available response might be the primarily bodily affect that is not, as Derrida suggests, necessarily understandable or meaningful:

We would need to make new inroads into thinking concerning the body [...] in order to one day come closer to what makes us tremble or what makes us cry, to that *cause* which is not the final cause that can be called God or death [...]. What does *the body mean to say* by trembling or crying, presuming one can speak here of the body, or of saying, of meaning, and of rhetoric? ([1992] 1995, 55)

My mute body talks to me, e.g. through “butterflies in my stomach”, as it is punctured by the affective “punctum”. Yet the affect is not necessarily an “effect” of what has happened, not necessarily a “re-action”, it can also be oriented towards that which is about to happen in however distant a future. The trembling Derrida talks about does not have to be connected to a particular event in the autobiographer’s life (to the “source” or “origin” of the affect). The affect can speak also of that which is not yet there, in anticipation of the future Derrida calls *l’avenir* (as opposed to *le futur*): that which arrives unannounced, cannot be calculated, or predicted using causality, the future which bears witness to the absence of any structure of the future. Another name it can metonymically bear is, of course, “death”:

We tremble in that strange repetition that ties an irrefutable past (a shock has been felt, a traumatism has already affected us) to a future that cannot be anticipated; anticipated but unpredictable; *apprehended*, but, and this is why there is a future, apprehended precisely *as* unforeseeable, unpredictable; approached *as* unapproachable. (54)

Returning to the paradox of the (repeatable) sovereign *auto*, and of course to the muteness, and inaccessibility of the (biological, physiological body): autobiography promises to turn this universality into singularity by the usage of (by principle repeatable, general, differential) signs of a linguistic code. Derrida describes the paradox common to all graphic signs illustratively:

To be a mark and to mark its marking effect, a mark must be capable of being *identified*, recognized as the same, being precisely *re-markable* from one context to another. It must be capable of being repeated, re-marked in its essential trait as the same. [...] The ideal iterability that forms the structure of all marks is that which undoubtedly allows them to be released from any context, to be freed from all determined bonds to its origin, its meaning, or its referent. (1984, 16)

In autobiography (and in everyday discourse as well) I can speak or write about what happened to me in the past, I can comment on the present and even speculate about the future or “invent” it. If there was only positive meaning in language and if that positive meaning was what gets repeated, then our lives would not be distinguishable. Rather, so that language can work as the carrier of individualized meaning, there are always already certain forms of negativity at play. There is little positive in language, the positive arises despite language and not thanks to it. Saying “I” does not amount to anchoring my whole being around a firm center of cognition. There is probably not even an “I” before it gets pronounced: it is the act of uttering (in autobiography, at a psychoanalytic sitting, in a soliloquy) that makes the absent (invisible, unheard) language simultaneously with the absent “I” apparent through parole, through an utterance. The written utterance and the usage of voice visibly/ audibly marks language (*langage*) as absent, as negative:



The Voice, as the supreme shifter that allows us to grasp the taking place of language, appears thus as the negative ground on which all ontology rests, the originary negativity sustaining every negation. For this reason, the disclosure of the dimension of being is always already threatened by nullity: [...] the field of meaning of being is originally disclosed only in the purely negative articulation of a Voice. (Agamben [1982] 2006, 36)

The structure of the present in which I use my voice is not an unproblematic (phenomenological) “now”, but it is differentially and deferentially constituted by the past and the future. It is grounded in the nullity Giorgio Agamben refers to (that guarantees iterability). It is not that I can speak despite this nothingness, it is this nullity that allows me to speak. As the mute body teaches me to listen to non-linguistic signs, as I speak thanks to the absence of the language, my present self is affected by its future death that marks it “alive”.

In autobiography “the Voice” is most prominently represented by the pronoun “I”. The articulation of the pronominal shifter not only grounds meaning in the present (performs the “presence” of meaning), but it is also the space-time where the negativity of language makes itself audible/visible: anyone can refer to himself or herself through the personal pronoun “I”, yet by the very utterance this possibility vanishes: I force the linguistic means. I violate them to mean only “me”:

the “I” is always posed autobiographically. It refers to itself. [...] The auto-biographical does not have to occur to an “I,” living or dead, that would come to speak of itself. The auto-bio-graphical derives from the fact that the simple instance of the “I” or of the *autos* can be posed as such only to the extent that it is a sign of life, of life in presence, the manifestation of life in presence, even if the what, or who, male or female, that thereby gives this sign of life finds itself to have passed over to the side of death. (Derrida [2006] 2008, 56)

It can be observed that the relationship Blanchot ascribed to the “writer” and “work” mirrors the relation between “I” and its “utterance”. If this relation conditions the “autobiographical”, as Derrida suggests, it means that it cannot be forgotten, unlike in a fictional narrative, thus presenting a problem as to its “literary” status. Yet things do not stop here. If I point my utterance at the world, at objects in the world, another side of this negating power of language manifests itself. Blanchot states in his “Literature and the Right to Death”:

when I say “This woman,” real death has been announced and is already present in my language; my language means that this person, who is here right now, can be detached from herself, removed from her existence and her presence, and suddenly plunged into nothingness in which there is no existence or presence; [...] that deferred assassination which [...] my language is. ([1948] 1995b, 323)

This is the price that ought to be paid for the “ideal iterability” of linguistic signs and the reason Derrida is so attracted to Blanchot. Blanchot ascribes a blood-sucking, vampire-like quality to words. They seem to provide us with a phantasm of “eternal life”, of providing the power to speak to inarticulate mute objects, but they do it at the cost of deadening the objects they aim their power at: “The word gives me the being, but it gives it to me deprived of being. The word is the absence of that being, its nothingness” (322). It is here, in the seemingly unproblematic everyday

language use, that the ethical dimension of being opens up. In autobiography, regarding my attempt to utter my “being”, my “life”, the consequences are similar:

in me, the power to speak is also linked to my absence from being. I say my name, and it is as though I were chanting my own dirge: I separate myself from myself, I am no longer my presence or my reality, but an objective, impersonal presence, the presence of my name, which goes beyond me and whose stonelike immobility performs the same function for me as a tombstone weighing on the void. When I speak, I deny the existence of what I am saying, but I also deny the existence of the person who is saying it. (324)

In autobiography I make myself a sepulcher inside my Self, in exactly the manner Freud talks about the work of mourning. I make myself into an inanimate object that can be described and fantasized about, so that I can see myself and talk about myself as about “that man”. I am not acting as an understanding, compassionate subject even though I killed, buried, and mortified myself, but thanks to that very act. It is in this sense that I understand Joseph Kronick’s remark that “Every time ‘I’ begin to write (the life of) my self, death interposes. Every autobiography is an allegory of the writer’s death, an *autobiothanatography*” (2000, 1014). The fundamental split (which is not only “autobiographical”, but also “psychoanalytic”) between the narrating/telling “I” and the objectified, immobile “I” as a protagonist of “my” story introduces into my understanding the split between the non-fictional (me telling the story) and the fictional (me as the one being narrated). Autobiography instructs me about the psychological basis of my understanding of “fiction”. It makes it visible in a self-referential, specular manner, where “the possibility of fiction has structured – but with a fracture – what is called experience. This constituting structure is destructuring fracture. It is the condition that is common to literature and non-literature, to the passion of literature as well as to this passion *tout court* to which literature cannot not refer. Here, in any case, the border between literature and its other becomes undecidable” (Derrida [1996] 2000, 92). And again, it is also here, in this primarily narcissistic identification, where the ethical dimension of the “other” takes its form, opening the dimensions of responsibility towards the other and towards stories. And if, as Derrida claims, this is the sphere of the undecidability between literature and non-literature, then it is also here where the political dimension of responsibility and debt instigated by the possibility to “say anything” opens:

A part of us is wounded and it is with ourselves that we are conversing in the work of mourning and of *Erinnerung*. Even if this metonymy of the other in ourselves already constituted the truth and the possibility of our relation to the living other, death brings it out into more abundant light. [...] The narcissistic wound enlarges infinitely for want of being able to be narcissistic any longer, for no longer even finding appeasement in that *Erinnerung* we call the work of mourning. Beyond internalizing memory, it is then necessary to *think*, which is another way of remembering. (Derrida [1987] 2007b, 9)

In autobiography I turn the oppositions on their heads: I can make “myself” into a subject by turning “myself” into an object to be studied, described, analyzed, and dissected. Based on this reversal I can remember (those past, dead memories), I can think, I can write to (re)invent lost or non-existing memories (for him/it). This trait, this trace, this breach announces in me the impossibility for the trace or writing to be

positive: it announces the impossibility of trace, of writing. And so, the autobiographical act (thanatographical act) becomes the model of “understanding” self. By burying myself, I free myself from genealogy: “Life, as structurally indistinguishable from death, may be considered outside of genealogy and generation. In other words, life death can pass without relation, without a priori submission to a law of genealogical belonging” (Smith 1995, 150). Life becomes still life.

Yet what happens to this “still life”, this picture, this memory of me? Is there another death relating to this materiality or “mediality” of the “I”? Derrida does not hesitate: “I leave a piece of paper behind, I go away, I die: it is impossible to escape this structure, it is the unchanging form of my life. Each time I let something go, each time some trace leaves me, ‘proceeds’ from me, unable to be reappropriated, I live my death in writing” (2007a, 32–33). It is this death in writing, this offering that allows the Derridean trace/trace of Derrida/Derrida’s trace to “live on”, to “survive”. This answer is made possible by understanding writing as a linguistic performative act (performing simultaneously the “self” and “truth”) resulting in a singular text, text considered as an event. I do not think we can stress this way of looking at writing (as suggested by Culler 2008) without placing it within the more general logic of media. Preceding the passage I have just quoted you can read: “At the moment I leave ‘my’ book [...] I become, appearing-disappearing, like that uneducable specter who will have never learned how to live. The trace I leave signifies at once my death, either to come or already come upon me, and the hope that this trace survives me” (Derrida 2007a, 32). Derrida accepts the spectral logic offered to him by the medium itself, the spectral logic that is not exclusive to writing or literature but applies to memory media in general.

The spectral logic is de facto a deconstructive logic. It is in the element of haunting that deconstruction finds the place most hospitable to it, at the heart of the living present, in the quickest heartbeat of the philosophical. Like the work of mourning, in a sense, which produces spectrality, and like *all* work produces spectrality. (Derrida and Stiegler [1996] 2002, 117)

A “still life” can be hung in a gallery, placed in a bank safe, or hung on a wall in the interior or in the exterior. In other words, it requires a place to “store” it and make it accessible (in this respect “bank safe” is not the most appropriate place). The problem of the archive, its accessibility and changes instigated by digitization and digitalization of archived content transform the duration and relevance of the “surviving trace”:

The technical structure of the *archiving* archive also determines the structure of the *archivable* content even in its very coming into existence and in its relationship to the future. The archivization produces as much as it records the event. This is also our political experience of the so-called news media. (Derrida [1995] 1996, 17)

Today there is the possibility to record, simultaneously stream, and store “everything” down to the most tedious details. And here the problem arises: if nothing can be forgotten, as it is stored just a click away, then nothing must be remembered. The theoretical possibility to record everything is, of course, problematic,

potentially compromising the spectral logic of any legacy, because what can be seen gains its relevance from that which cannot be seen. The spectral oscillation between “appearing” and “disappearing” vanishes. “Total archive” as promised by the Internet and different apostles of a digitized future will follow a different logic, a utopian logic of a potential total digital simulation of the present and past, thus also restructuring human relationship to memories and, consequently, to autobiography.

In a text called *The Ideal Lecture*, Kenneth Goldsmith talks about an “autobiographical” experiment he made that illustrates some of the potential changes:

it reminds me of my book *Soliloquy*, which consisted of every word I spoke for a week in 1997 from the moment I woke up on a Monday morning, until the moment I went to sleep the following Sunday night. I transcribed it, completely unedited. It was about four or five hundred pages long, and I said almost nothing of value. (2018, 8)

The autobiographical “writing” in *Soliloquy* was done by a voice recorder, without any control from the “autobiographer”. Not only does the status of the memory change (nothing that was said can be forgotten, and no new memories can be fabricated) but so does the status of the Voice I referred to earlier as the sphere of the performative where the life-death is manifested. Later, he comments on his endeavour: “It was remarkable that through those words, today I can precisely conjure up events and emotions from over twenty years ago. I think it was the most meaningful week of my entire life precisely because I captured it” (56). The advancing techno-cultural transformations open new dimensions for autobiography, making the “old ways” obsolete. No acts: no remembering, no thinking, no writing, no self. Only signal-to-noise ratio.

## REFERENCES

- Agamben, Giorgio. [1982] 2006. *Language and Death: The Place of Negativity*. Trans. by Karen E. Pinkus and Michael Hardt. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Blanchot, Maurice. [1947] 1995a. “Gazes from Beyond the Grave.” Trans. by Charlotte Mandell. In *The Work of Fire*, Maurice Blanchot, 244–255. Stanford: Stanford University Press.
- Blanchot, Maurice. [1948] 1995b. “Literature and the Right to Death.” Trans. by Lydia Davis. In *The Work of Fire*, Maurice Blanchot, 300–344. Stanford: Stanford University Press.
- Culler, Jonathan. 2008. “The Most Interesting Thing in the World.” *diacritics* 38, 1–2: 7–16. DOI: <https://doi.org/10.1353/dia.0.0046>.
- De Man, Paul. 1979. “Autobiography as De-facement.” *MLN* 94, 5: 919–930.
- Derrida, Jacques. [1969] 1978. “La parole soufflée.” Trans. by Alan Bass. In *Writing and Difference*, Jacques Derrida, 169–195. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1984. “My Chances/*Mes Chances*.” In *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature*, ed. by Joseph H. Smith and William Kerrigan, 1–32. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. [1992] 1995. *The Gift of Death*. Trans. by David Wills. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1995] 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. by Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. [1996] 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Trans. by Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press.

- Derrida, Jacques. [1996] 2000. "Demeure. Fiction and Testimony." Trans. by Elizabeth Rottenberg. In *The Instant of My Death/Demeure. Fiction and Testimony*, Maurice Blanchot and Jacques Derrida, 13–103. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [1993] 2006. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. by Peggy Kamuf. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. [2005] 2007a. *Learning to Live Finally: The Last Interview*. Trans. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. New York: Palgrave Macmillan.
- Derrida, Jacques. [1987] 2007b. *Psyche: Invention of the Other, Volume I*. Trans. and ed. by Peggy Kamuf and Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. [2006] 2008. *The Animal That Therefore I Am*. Ed. by Marie-Louise Mallet, trans. by David Wills. New York: Fordham University Press.
- Derrida, Jacques. [2019] 2020. *Life Death*. Ed. by Pascale-Anne Brault and Peggy Kamuf, trans. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, and Bernard Stiegler. [1996] 2002. *Echographies of Television*. Trans. by Jennifer Bajorek. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. 1992. "This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida." Trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. In *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. by Derek Attridge, 33–75. London and New York: Routledge.
- Ergin, Meliz. 2017. "Derrida's Otobiographies." *Biography* 40, 2: 342–365. DOI: <https://doi.org/10.1353/bio.2017.0020>.
- Frank, Arthur W. 1995. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund. [1916] 1924. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Schriften, Band VII*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Gasché, Rodolphe. [1982] 1985. "The Internal Border." Trans. by Peggy Kamuf. In *The Ear of the Other: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, ed. by Christie McDonald, 41–43. New York: Schocken Books.
- Goldsmith, Kenneth. 2018. *The Ideal Lecture (In Memory of David Antin)*. Ghent: Het Balanseer.
- Kronick, Joseph G. 2000. "Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida." *MLN* 115, 5: 997–1018.
- Smith, Robert. 1995. *Derrida and Autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

**MASHA KARP: George Orwell and Russia**

New York: Bloomsbury Academic, 2023. 312 pp. ISBN 978-1-7883-1712-2

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.9

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Ivan Posokhin 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Seventy-five years since its first publication, George Orwell's 1949 novel *Nineteen Eighty-Four* has not only refused to lose its relevance, it has unfortunately proven to be more applicable than ever to real-life scenarios that have been unfolding in recent years. The novel has evolved into a ubiquitous metaphor, albeit sometimes inaptly applied to diverse situations which range from the perceived "oppressions" of Covid-19 policies to the warmongering ideology of the present-day Russian state. Notably, it is the latter that appears to be a fertile subject for drawing parallels between fiction and reality, particularly when considering Orwell's initial inspiration for writing his now seemingly prophetic novel. Masha Karp's *George Orwell and Russia* is predominantly focused on exploring these very sources of inspiration.

Masha Karp is a former BBC editor and currently freelance political journalist whose interest lays mainly in the sphere of relations between Russia and the West. This is her second book on Orwell, the previous one being the Russian-language *George Orwell: Biografiia* (G. O.: Biography, 2017). *George Orwell and Russia* was published in 2023 by Bloomsbury Academic to mostly favorable reviews. The special merit of this book is the fact that it already incorporates the current political developments in the post-Soviet region with the ongoing Russian invasion of Ukraine.

Before entering into an analysis of *George Orwell and Russia*, it is important to delineate the nature of the book by clarifying what it is not. Although it encompasses a sub-

stantial part of the writer's creative life, it is not a biography. Despite mentioning and citing all pivotal works by Orwell (not only fiction but also essays, reviews, and letters), it is not a critical analysis of his style and not a "textbook" elucidating his novels. Finally, despite the title *George Orwell and Russia*, the monograph often explores themes that seemingly lack a direct connection to Orwell or Russia (not to mention the fact that Orwell was never in Russia). Nevertheless, even if the title might be perceived as somewhat misleading, paradoxically, it may be the most fitting one for this book. The only prerequisite for this perspective lies in the understanding of Russia not merely as a geographical or a political entity but also a conceptual framework, an amalgamation of social and political realities and an influential "exporter" of these ideas and social practices beyond its borders. Simultaneously, within Karp's book Orwell himself (or, rather, his ideas and writings) also transcends his biographical self. Instead, he frequently serves as an "argumentative trope", providing support to the author's discussions.

The best illustration for the latter would be the last chapter of the book, "To Arrest the Course of History". This chapter unfolds as a journalistic essay, providing an analysis of the contemporary political landscape in Russia during Putin's era. It delves into the trajectory of Putin's rise to near-absolute power, explains the ideological underpinnings of his regime, scrutinizes specific incidents that led to the implementation of censorship, and explores the case of the televised hatred directed towards Ukraine that



ultimately provided the needed support for the full-scale Russian invasion in February 2022. In Karp's interpretations, most of these occurrences are portrayed as tangible manifestations of either Orwell's ideas or the fictional scenarios depicted in *Nineteen Eighty-Four* (for instance, doublethink, "Two Minutes Hate", or even newspeak).

*George Orwell and Russia* is divided into two parts which are further divided into shorter chapters. The leitmotif of the first part ("I have regarded this regime with plain horror...") revolves around the concept of Orwell's gradual realization of the negative nature of the Soviet regime. The author systematically examines various experiences of Orwell that guided his interpretation of the Soviet regime and ultimately led to writing both *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four*. In this part of the book, the abovementioned indirect presence of Russia in the formation of Orwell's views becomes discernible. It commences with the disillusionment of his aunt's partner, the Esperantist Eugène Lanti, after the repressions of Soviet Esperanto adepts. This influence is then traced through Orwell's ambivalent relations with British leftists and their illusions regarding the October Revolution of 1917 as well as further developments in the USSR, culminating in the writer's direct confrontation with the actions of Stalinists during the Spanish Civil War. The latter, according to Karp, solidified the connection between the Soviet socialist experiment and totalitarianism for Orwell. These (and other) assertions are substantiated by Orwell's correspondence, columns, and essays, extensively referenced and cited throughout the book, attesting to the author's meticulous examination of the Orwell archives. For some of the better-known works such as *The Road to Wigan Pier*, Karp provides new commentaries and argues the presence of Orwell's critique towards Bolshevism and its external influence.

The first part concludes with a chapter where special attention is paid to Orwell's struggle against "the Russian myth" that

was apparent in England in the aftermath of World War II, which was one factor that complicated the publication of *Animal Farm*. This chapter also contains valuable information on how Orwell collected information about the Soviet Union, explores his correspondence with Gleb Struve, who provided him with the translation of *We* by Yevgeny Zamyatin, and delves into his experiences with Soviet "displaced persons" in post-war Europe. Addressing *We*, widely known as one of the key inspirations for *Nineteen Eighty-Four*, Karp conducts a comparative analysis of themes and imagery in both novels, offering a meticulous enumeration of their resemblances and differences. Notably, Karp contends that certain apparent similarities were, in fact, ideas conceived by Orwell prior to his reading of Zamyatin's novel (141–143).

The second part of the book (aptly titled "Don't let it happen. It depends on you.") closely follows Orwell's activities against the "Soviet menace" which he felt to be threatening the whole world. Another prominent topic is the further elaboration of Orwell's stance towards Socialism, in relation to which he "remained split" throughout his life (183). Karp acknowledges Orwell's profound comprehension of ongoing social dynamics and his talent for predicting political development, whether in private correspondence, in columns such as "Toward European Unity", or in his "Review of The Totalitarian Enemy by F. Borkenau".

On another note, the chapter "Over the Heads of Their Rulers" provides valuable insights into the direct connections between Orwell's writings and the Russian cultural scene. It looks closely at the challenging journey of translations of *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four* in the USSR, including instances of censorship by Russian émigré publishers. Interestingly, it also delves into the not-so-surprising Soviet reactions to Orwell, labelling him as a "virulently anti-Soviet lampoon", among other expressions (218, 220). Karp then concludes the chapter by arguing that Orwell's popularity in Russia

skyrocketed “for the wrong reasons: those who read him and even those who have only heard of him found themselves in the world he described all over again” (248), which appears to be the most precise description of the current state of relations between George Orwell and Russia.

In summary, it can be asserted that Karp’s book should not be construed solely as a scholarly and documentary investigation. In this regard, it contains an abundance of journalistic elements and assertions that are challenging to prove, often put in a subjunctive tense, such as “Orwell would not have missed the signals, which had been appearing for many years before that” (262) or “There is obviously no telling how Orwell’s political views would have developed had he not died at the age of forty-six [...]. Surely, his approach could have changed later” (173–174). The latter aspect emanates from Karp’s discernible authorial stance towards Orwell as an element impossible to ignore.

In every instance of the writer’s biography where he becomes the subject of criticism – such as his infamous list of British persons suspected of Communist sympathies or sympathies toward the Soviet regime – the author consistently strives to present arguments in defense of Orwell. This consistent effort results in the portrayal of Orwell as an indisputable moral authority. Nevertheless, *George Orwell and Russia* remains a valuable and elaborate resource for those interested in Orwell’s life, his political views, his literary influences, and the connections between his work and Russian history and politics.

IVAN POSOKHIN

Department of Russian and East European  
Studies, Faculty of Arts  
Comenius University in Bratislava  
Slovak Republic  
ivan.posokhin@uniba.sk  
ORCID: 0000-0002-4069-9536

**MARKO JUVAN (ed.): Med majem '68 in novembrom '89. Transformacije sveta, literature in teorije** [From May 1968 to November 1989: Transformations of the world, literature, and theory]

Ljubljana: Založba ZRC – Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2021. 532 pp. ISBN 978-961-05-0557-0

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.10

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Miloš Zelenka 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

The collective monograph *Med majem '68 in novembrom '89. Transformacije sveta, literature in teorije*, edited by the prominent literary theorist and comparatist Marko Juvan, is the outcome of the international conference “From May 1968 to November 1989: Transformations of the World, Literature, and Theory”, held in Ljubljana in November 2019, which was itself part of the research project *May '68 in Literature and Theory: The Last Season of Modernism in France, Slovenia, and the World*, financed by the Slovenian Research Agency. Its main goal was interdisciplinary research on the period between these two political milestones (1968 and 1989) that radically transformed the previous world order in all forms of social and everyday life. The group of authors from the Institute of Slovenian Literature and Literary Studies under Juvan's leadership have methodologically drawn from Franco Moretti's concept of the “world literary system”, which was founded with reference to Immanuel Wallerstein's analogy concerning world economics, in order to understand the political and economic relationships between the developed center and the dependent semi-peripheries. Nevertheless, there is a clear attempt at a specific approach, inspired by Juvan's reflections about the “margins” of world literatures, which can be methodologically exploited in the recognition of the process in the former Yugoslavia or in Central Europe more broadly. Thus, the emphasis is on the connection be-

tween literature and theory, the phenomenon of censorship, emigration, suppression of dissident culture, and various types of “otherness”.

A convincing testimony of Juvan's international influence was his opening lecture, “How to Think World Literature from Its Edge?”, at the 23rd World Congress of Comparative Literature ICLA/AICL in Tbilisi, Georgia, in July 2022. By showing a new and non-traditional conception of worldliness and world literature as an open “interliterary network” or a type of “unity in plurality” determined mainly by economic factors, his Tbilisi presentation methodologically reflected the thematic frame of this collection, whose international composition also includes 28 other authors from 11 countries (while the majority are Slovenian or from neighboring countries like Austria, Hungary, and Italy, there are also contributors from the UK, France, Germany, Serbia, Turkey, the USA, and Australia). Despite the natural heterogeneity of approaches to this complicated period of social history, the volume has a groundbreaking structure, because the editor has created a thematically compact ensemble with a significant informative value. Although the volume itself is published in Slovenian (including the contributions by international scholars), it includes a summary in English, and 12 of the articles were published separately in English in the Trieste-based journal *Slavica Tergestina* (2020, vol. 24, no. 1).

In the so-called “Eastern Bloc”, as a result of the fall of Communism, the year 1989 – in relation with 1968 – meant the beginning or the revival of democratic society. At the same time, this volume asks various questions: to what extent did art and culture participate in such a changing process? What was the relationship between the semi-periphery of the modern world and its western center? Here, the function of literature and literary theory is interpreted through the French situation, where left-wing concepts contained in the artistic avant-garde were reflected in a radical disruption of traditional artistic procedures, in a revolution of poetic language, and in a reverberation of surrealist and existentialist trends. In Slovenia, with regard to the structuralist circle influenced by the Parisian magazine *Tel Quel*, a crucial role was played by the activities of the so-called Situationist International (1957–1972) promoting a link between the aesthetic sphere and everyday life. The student revolts did not really coincide with traditional Marxism or social-democratic revisionism but were based on a strong anti-Americanism and criticism of late capitalism, which paralyzed the working class with activities of cheap consumerism and the availability of mass popular entertainment.

Juvan’s introductory study, “Literatura in teorija od ‘dolgega leta ’68’ do ‘dolgega leta ’89’” (Literature and theory from the ‘long year ’68’ to the ‘long year ’89’), shows that the links between modernist literature, the revolutionary student movement, and western mental concepts were characteristic not only for Paris, but also for cities of the socialist semi-periphery, like Ljubljana, Belgrade, Prague, Warsaw, etc. With reference to the Canadian comparatist Steven Tötösy de Zepetnek, Juvan discusses the example of Yugoslavia, with its peculiar economic and political socialist system different from the Soviet type. Here, the Central and Eastern European context is understood as post-colonial, referring to the so-called second colonization through ideological or cultural means. Indeed, in Central and Southeast-

ern Europe, the “postcolonial influence” of the West started to compete with the mass consumer culture imported from the United States, and any attempt at imitating western culture was perceived as a desire for integration (in the case of Czechia, as a return to historical roots). By referring to Moretti’s interpretation of the relationship between center and periphery of the world literary system, Juvan defines this semi-peripheric status as “halfway between imitation and innovation” (12). At the time of the Slovenian student movements, the artistically experimental and intermediating activity of the OHO group, which produced performances, ready-made products, comics, land-art, etc., played a dominant role. Besides the above-mentioned group, French developments were also followed by the supporters of Slovenian structuralism, who gathered around the Lacanian circle in Ljubljana (one member of this circle was Slavoj Žižek). They were strongly inspired by anti-empirical, Marxist determinism, according to which events are determined by hidden societal structures functioning on the basis of previously defined laws. This process was adopted in historiography by Fernand Braudel and the Annales school, in psychology by Jacques Lacan, and in semiotics by Roland Barthes. Within political practice, it led to a sort of utopic “social engineering”, based on the idea that social science sectors must look for these “laws” and act according to them, by interpreting the world as a theoretical model rather than as an empiric reality. For this reason, the events between 1968 and 1989 might be interpreted as a failure of the great progressive narrative, an unsuccessful and utopic attempt at global transformation, and at the same time as a prolongation of 1968, which resulted in ecological, feminist, antiglobalist, and other initiatives of 1980s civil society.

The volume is subdivided into five thematic sections. The first of these, which contains articles by Gáspár Miklós Tamás, Simon During, Suman Gupta, Antonia Birnbaum, and Zdravko Kobe, offers a multifac-

eted analysis of the ideological, institutional, and cultural-theoretical aspects of the social developments between 1968 and 1989. The interesting chapter by Gupta, a British cultural historian, analyzes the direction taken by western universities from politicization to digitalization. Kobe's text assesses the transformations of Maoism or neoliberalism, as well as the methodological "exhaustion" of structuralism as an originally left-wing concept in the interwar period, which became an "élite doctrine" inaccessible to the broader public.

The second section, with contributions by Rastko Močnik, Jernej Habjan, Andraž Jež, Ivana Perica, Vladimir Gvozden, and Branislav Jakovljevič, concretizes the aspects of the development in the Yugoslav context, where global forms of student revolts – although inspired by the French experience – had their own specific characteristics. As shown by Jež's article, these specific features were manifested, for example, in the formation of the so-called new left movement and its vital anarchism, which found shelter in the pages of the magazine *Praxis*.

The third part, dedicated to Slovenian cultural and literary history, includes chapters by Lev Centrih, Aleš Gabrič, Andrej Tomažin, Irena Novak Popov, Marijan Dovič, Darja Pavlič, and Varja Balžalorsky Antič. Its emphasis is on the constitution of a pluralistic movement of the civic society, which was created rather by isolated critic intellectuals, without strong contacts with the working class and with other social layers. Novak Popov characterizes the heterogeneousness of Slovenian poetical neo-avant-garde. Similarly, Dovič treats the phenomenon of "reism", i.e. the moment of the departure from anthropocentrism towards a world of objectivity and nature, not only in the Slovenian neo-avant-garde poetry, but also through the interpretation of two national literary theorists (Taras Kermauner and Dušan Pirjevec). The essay by Balžalorsky Antič falls within the paradigm of literary and intermedia streams, by shedding light on the beginnings of *écriture féminine* in Slo-

venia, in connection with its French source from May 1968.

The fourth section, whose authors include Lev Kreft, Miško Šuvakovič, Kaitlyn Tucker Sorenson, Gašper Troha, Branislava Vičar, and Alenka Koron, also reflects the evolutionary trajectories of Slovenian art and culture, by exploring the transition from the neo-avant-garde revolutionary spirit of 1968 to the consumeristic postmodernism of the 1980s with its nationalist connotations. This process is monitored through theater (in Troha's and Koron's contributions) and alternative culture, as Šuvakovič shows in the activities of the OHO Group or NSK-Neue Slowenische Kunst.

The last section includes studies by Emiliano Alessandroni, Izabela Rakar, Charles Sabatos, and Matteo Colombi, mapping the development between the two "long years" of 1968 and 1989 in Western, Southern, and Central Europe, and clarifying the larger contingencies of Slovenian or Yugoslav transformations. Alessandroni focuses on the production of the Italian essayist and poet Franco Fortini. Rakar analyzes the production of Rolf Dieter Brinkmann and Thomas Kling, two West German poets with different philosophical and stylistic features. The intense oscillation between neo-avant-garde and postmodern trends reflected the politicization of art, with experimental eccentricity and an awareness of social responsibility in the post-fascist era.

The most interesting chapters from a "Czecho-Slovak" point of view are the comparative studies by Charles Sabatos and Matteo Colombi. In his discussion of the Czech and Slovak literary figures (Jan Skácel, Milan Kundera, Libuše Moníková, Jáchym Topol, Pavel Vilikovský, and Mila Haugová) who received the annual prize awarded at the Vilenica International Literary Festival, Sabatos examines their artistic and critical work as a reflection of the so-called "normalization" period (while his English-language summary refers to Vilikovský as "the only Slovak winner" of the Vilenica Prize, the article was updated before publication to

reflect Haugová's award as the first woman Slovak laureate in 2020). Colombi's chapter on Czech dissent focuses on the emotionally conceived metaphor of "life behind the curtain". In his view, the reaction of the hardline political regime against the Charter 77 movement led the "non-political" civil society to the creation of its own *paralelní polis* or parallel state. Here, we might add that this process has been well described in the collected volume *Česko-slovenské reflexe: 1968 (Jazyk – literatura – kultura)* (Czecho-Slovak reflections: 1968 (Language – literature – culture), 2009) edited by Ivo Pospíšil, who considers that the fatal problem of Czech literature with regard to the years 1968 and 1989 is the fact that "regardless of the strong media and ideological pressure, there is essentially no deep literary works about such years [...] that could be classified as world literature" (213).

The volume *Med majem '68 in novembrom '89* is an exceptional work that maps the cultural-historical and artistic-literary development between two "long years" (1968 and 1989). On the one hand, it analyzes the

crucial and interpretatively unstable period of the second half of the 20th century; and on the other hand, it uniformly evaluates these landmark years in compliance with John Neubauer's and Marcel Cornis-Pope's concept of "ingressive" literary history as "nodal points". Indeed, they have entered the consciousness of subsequent generations as collective archetypes oscillating between reality and myth. It is obvious that this twenty-year period will permanently attract scholarly attention, because it is at the root of the critical "post-factual" situation of the 21st century. Nevertheless, one can agree with Juvan's optimistic conclusion, according to which the transformative processes concentrated in these "long years" clearly signal that it is still possible to transcend the global present.

MILOŠ ZELENKA

Faculty of Central European Studies  
Constantine the Philosopher University

in Nitra

Slovak Republic

mzelenka@ukf.sk

ORCID: 0000-0002-4049-3263



**ALEXANDER FYFE — MADHU KRISHNAN (eds.): African Literatures as World Literature**

New York: Bloomsbury Academic, 2022. 268 pp. ISBN 978-1-5013-7995-6

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.11

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Martina Kopf 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

The anthology *African Literatures as World Literatures* was published as part of the Bloomsbury series “Literatures as World Literature”, whose pragmatic approach could be described as “doing world literature”. The series promises to leave behind the more theoretical and abstract treatments of what world literature is and should be. Instead, in the more than 20 anthologies published so far, scholarly material has been created for concrete areas in the broad field of literary and cultural production globally, according to regional, genre or linguistic categories, as well as the work of individual authors, with a view to a truly pluralistic, polyphonic, and multi-perspective understanding of world literature. This same pragmatic approach is taken by Alexander Fyfe and Madhu Krishnan, the editors of *African Literatures as World Literature*.

One of the achievements of this volume is presenting and naming global inequalities and power asymmetries in the creative, distribution, and circulation processes of literature itself, as well as in the academic visibility of certain literatures. Fyfe’s and Krishnan’s introductory questions accordingly concern the conceptualization of “world” itself and what this term means from Africa-centered perspectives. These are fundamental questions about the legitimacy with which one speaks of “Africa” and in which languages, and the editors recall the heterogeneity of Africa itself when they ask: “Can there be a unified geography that we consider under the sign of Africa when its referent is the second-largest continent

in the world, one of unparalleled geographic, ecological, cultural and demographic diversity?” (1)

This notion of a “unified geography”, so common how the extra world sees Africa, is effectively opened up in the collected contributions. In doing so, the editors are concerned to map the diversity of literary landscapes on the continent in the past and in the present, to show their entanglement in broader regional, geopolitical, transnational, pan-African, colonial, and postcolonial contexts, as well as the active engagement of writers in thinking and “worlding” African localities and specific experiences in these larger contexts.

When it comes to modern literature in Africa, the focus is usually on the internationally most visible genre, which literary scholar Eileen Julien has described in a widely cited article as “the extroverted African novel”, written in European languages and released by publishing houses in the global North. Its most authoritative and representative authors, from Chinua Achebe and Chimamanda Adichie to Nobel laureate Abdelrazak Gurnah, often live in the diaspora. This, according to Kenyan author Billy Kahora in his chapter “Can Nairobi ‘World’ without the ‘Great Kenyan Novel?’”, is also still the ticket “for a place in world literature” (44), the centers of which are still in the “Western publishing capitals of the world” (40). The editors deliberately shift this focus to what Doseline Kiguru’s chapter “Contemporary African Literature and Celebrity Capital” terms an “alterna-

tive literary geography” (204), from where emerges not only a more realistic picture of literary and cultural realities on the continent itself, but also decolonial, innovative, and forward-looking conceptions of a pluralistically and polyphonically conceived world. In the editors’ words: “[R]ather than placing the onus of theorizing the ‘world’ on any particular theory of world literature, we are concerned with how literature stages questions of worldliness in ways that may be irreducible to the conflation of the ‘world’ and the ‘global’” (7).

The twelve contributions are a mix of literary-historical, interpretative, and literary sociological works. Likewise, in addition to scholarly articles, the anthology includes voices of writers and literary activists on the continent – namely, the Nigerian author, publisher and festival organizer Lola Shoneyin, with a contribution on the annual Aké Arts and Books Festival she organizes in Lagos; the Kenyan author Billy Kahora, formerly the editor of the legendary literary magazine *Kwani?*; and Munyao Kilolo, the former editor of *Jalada*, the digital magazine of the pan-African writers’ collective of the same name and a member of the Itũka publishing project which promotes writing in African languages. Three more chapters are situated at the intersections of literary activism and academic research, namely Doseline Kiguru’s illuminating discussion of the utility of “celebrity capital” in fostering innovative literary landscapes in South Africa and Kenya, Bhakti Shingapore’s discussion of Nairobi’s potential for the emergence of new forms and genres of literary “worlding”, and Zamda R. Geuza’s and Kate Wallis’s chapter on “New Cartographies for World Literary Space: Locating Pan-African Publishing and Prizing”.

The primary literature discussed in the literary-historical contributions include foundational texts of modern literature in African languages written in the early 20th century, which the contributors read both in terms of their reference to indigenous cultural forms and of their cosmopol-

itan character. These are works in Amharic by the Ethiopian author Afāwārq Gäbrä-Iyāsus in Sara Marzagora’s chapter “The First Ethiopian Novel in Amharic (1908) and the World: Critical and Theoretical Legacies”; and early Sesotho, isiXhosa, and isiZulu novels by the South African authors Thomas Mofolo, S. E. K. Mqhayi and John Langalibalele Dube in the chapter by Ashleigh Harris. Clarissa Vierke and Chapane Mutiua’s contribution deals with an early 20th-century Swahili verse epic entitled *Kaisa*, which was recited in oral performances on the Swahili coast of Mozambique and simultaneously translated into the local Eko-ti language. Vierke and Mutiua refer to one of a total of three written manuscripts, more than 300 pages long, whose recital took more than three nights. In this fascinating text, a narrative and interpretation of the events of World War I and the Franco-Prussian War that preceded it was presented from a place that was “peripheral” in the geopolitical order of the time, which Vierke and Mutiua interpret in an equally fascinating analysis as modeling a world consciousness articulated in the Swahili genre of *utenzi*. All three contributions impressively demonstrate how the studied texts articulate a culturally self-confident expression of a transnationally conceived modernity that contradicts the diffusionist center-periphery model of a modernity that spread from the West and to which cultural production and intellectual life “reacted” in the respective peripheries. Thus, in a historically and critically rich reading of the text considered the first Ethiopian novel in Amharic, *Ləbb Wälläd Tarik* (1908), written by Gäbrä-Iyāsus in Italian exile and later republished under the title *Tobbya*, Marzagora demonstrates that “[a] diffusionist reading of *Ləbb Wälläd Tarik* would be flawed on at least two major counts. Firstly, this is not a text that understands itself as ‘peripheral’ in any way; and secondly, this is a profoundly modern text, not a delayed response to an allegedly European literary modernity” (86). Even the genre term “novel” turns out to be not adequate. In fact, as

Marzagora points out, with the title that can be translated as a “story born of the heart”, Gäbrä-Iyäsus created a uniquely innovative Ethiopian genre, which had much less to do with the “influence” of the Western novel than with the conditions of writing in exile, and the phrase is used today as the Amharic term for “novel”. In a similar spirit of a modernity conceived transnationally, Jackson’s contribution investigates the modelling of the “worldly” African as a moral character in the writings of the English-speaking Fante intelligentsia at the end of the 19th century in today’s Ghana.

Next to these more literary-historical chapters, there are the previously mentioned ones that deal with contemporary alternative literary landscapes and their (dis)entanglement with/from Western (cultural) capital. In them, the focus is less on individual texts than on literary and publishing strategies, innovations, and issues.

Penny Cartwright’s chapter “Reversing the Global Media Lens: Colonial Spectacularization in the Writing of Binyavanga Wainaina” analyzes the effects of humanitarian and development industries as a factor in “worlding” African lifeworlds through the writing of an author, who has made “‘the hegemonic order of white privilege’ that continually occur *outside* Western capitals” (215), as, for instance, in the humanitarian field, an issue like few others before him. Cartwright’s contribution reads “the global media’s power of world formation” (230) and the inherent problem of a “colonial specularization” of the othered African through the lens of two of Wainaina’s less-studied texts, the short story “Ships in High Transit (‘ShIT’)” (2004) and *Beyond River Yei* (2006), for which Wainaina himself took on the role of humanitarian reporter in an investigation on the treatment of sleeping sickness in South Sudan. Sarah Arens’s chapter “The Problem with French and the World: Imagining the Province and the Global in Francophone African Fiction” illuminates the relationship between Francophonie and world literature and discusses experiences

of global capitalism and its manifestations in Africa – extractivism, neocolonialism, and transnational capital – in two relatively recent French-language novels by authors from the Democratic Republic of Congo: Alain Mabanckou’s *Black Moses* (2017) and In Koli Jean Bofane’s *Congo Inc.: Le testament de Bismarck* (2014).

Read together, the contributions in this anthology provide more than valuable impetus for overcoming global inequality in the field of literature. One criticism of the selection is that the literary historical and interpretive contributions assembled in the volume focus heavily on men’s writing. More attention could have been paid to the contribution of women’s writing in African or in European languages, whether from a broad scope such as Swahili women poets, or specific cases like the work of Nana Asma’u, the representative of a Muslim reform movement in 19th-century West Africa. It could be interesting to examine alternative literary geographies through Hausa-Fulani women’s romance literature from northern Nigeria, a genre Ousseina Alidou examines in her contribution to F. Abiola Irele and Simon Gikandi’s volume *The Cambridge History of African and Caribbean Literature* (2000). Likewise, writers such as Chimamanda Ngozi Adichie, Yvonne Owuor, or Lola Shoneyin, although mentioned in some of the chapters (and Shoneyin herself is the author of one chapter), would have deserved individual chapters dealing more profoundly with their writing as world literature. What the anthology promises and achieves is to free the perception of African literatures from the fixation on the “extroverted African novel” as a subgenre and to gain a “more nuanced understanding of the plurality of world-making processes that obtain in African literary writing” (4).

MARTINA KOPF  
Department of African Studies  
University of Vienna  
Austria  
martina.kopf@univie.ac.at  
ORCID: 0000-0003-3160-6737

**PIOTR FLORCZYK — KEVIN A. WISNIEWSKI (eds.): Polish Literature as World Literature**

New York: Bloomsbury Academic, 2022. 256 pp. ISBN 978-1-5013-8712-8

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.12

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Anna Gnot 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Žánr sborníku nabízí společný jmenovatel různorodým metodologickým přístupům k širokému záběru tematicky uspořádaného zkoumaného materiálu. Stává se, že jeho konkrétní realizace rezonují v oboru delší dobu s ohledem na průkopnickou povahu zvolené tematiky nebo neotřelou metodologii. V ideálním případě, pokud spolu zmíněné aspekty souzní na úrovni jednotlivých studií, působí sborníky jako koncepční uzly nabízející nejen shrnutí dosavadního stavu poznání v oboru, ale i inovativní nadhled pro budoucí výzkum.

Počinem, jehož ambicí byla realizace prezentovaného postupu, je anglojazyčný sborník *Polish Literature as World Literature* (Polská literatura jako světová literatura, 2022). Publikace je výsledkem práce editorské dvojice Piotra Florczyka (University of Washington) a Kevina A. Wisniewského (American Antiquarian Society in Worcester). *Polish Literature as World Literature* je součástí ediční řady „Literatures as World Literature“, která sleduje možnosti výzkumu jednotlivých národních literatur, žánrů nebo literárních tvoreb ve světle konceptu světové literatury amerického historika literatury Davida Damrosche (*What is World Literature?*, 2003). Ke spolupráci na sborníku bylo přizváno 14 badatelek a badatelů z Polska, Itálie, Kanady a Spojených států amerických, kteří výsledky svého badání prezentují ve 13 studiích. Jejich posloupnost odpovídá chronologickému řazení jednotlivých témat – od 18. století k současnosti. Přehled řešených otázek ukazuje, že polská literatura neznamená jen literární produkci psanou v polšti-

ně nebo vydávanou na polském území, ale především tu, která z lokální polské národní identity (Polishness) činí otázku globální.

Střed zájmu první studie Michała Pawła Markowského (Uniwersytet Jagielloński, University of Illinois) spočívá v pokusu o uchopení jádra vnitřního konfliktu v překládaném díle Czesława Miłosze a Witolda Gombrowicze – rozpolčení mezi touhou po světovém uznání a snahou po bytí autentickým svému původu. Tento střet, psychoanalyticky vykládaný prostřednictvím poznatků Andrzeje Kijowského, v podání Markowského zůstává pojmenován „polskou neurózou“ (17–19).

Emiliano Ranocchi (Università degli Studi di Udine) jako odborník na staropolskou literaturu podrobuje biografickému náhledu dílo osvícence Jana Potockého v kontextu epochy, v níž žil a tvořil, i když jeho dílo vznikalo původně ve francouzštině. Přestože italský literární historik textologicky srovnává jednotlivé verze románu *Rukopis nalezený v Zaragoze*, jeho studie nenabízí reflexi týkající se fungování tohoto díla jako reprezentativního pro polskou dobovou produkci.

Ve studii Grzegorza Marzeca (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk) je dramatická tvorba Adama Mickiewicze konfrontována s dílem Williama Shakespeara. Srovnání doprovází reflexe na téma recepcce Mickiewiczova díla v anglofonním prostředí (překlad *Pana Tadeáše* a biografie básníka od Romana Koropeczyho). Marzec přitom dochází k závěru, že nejbližším recepčním kontextem díla polského básníka, který lze vnímat jako světový, je jeho zrcadle-

ní v ostatních slovanských literaturách období romantismu.

Katarzyna Bartoszyńska (Ithaca College) zdůrazňuje minimální podíl reflexe vývoje polského románu na světové literárněhistorické syntéze žánru románu. V nepřesnosti a hybridním charakteru literárních konceptů tradičně vnímaných jako progresivní (např. modernismus) autorka spatřuje příležitost věnovat větší badatelskou pozornost dějinám menších literatur. Avšak badatelčina reflexe, kromě metodologické nabídky v podobě takzvané „weak theory“, nevede k syntéze literárněhistorických modelů výzkumu světové a polské prozaické tvorby.

Srovnání literární tvorby Elizy Orzeszkowej a Edith Wharton přináší studie Leny Magnone (Uniwersytet Warszawski). Autorka jako specialista na etablování psychoanalytických vlivů v polské literatuře druhé poloviny 19. století pozoruje vnější podmínky vývoje obou tvůrčích osobností (vynucená manželství, rozvod, osamostatnění). Následující paralelní komparace románů *The House of Mirth* a *Marta* a *Dwa bieguny* a *The Age of Innocence* je poznamenána autobiografickým charakterem děl. Skrze osudy literárních postav je prezentován proces sociální emancipace samotných autorek jako tendence charakteristická pro světovou literaturu psanou ženami ve druhé polovině 19. století.

Na sledování kanibalistických motivů v básnickém díle avantgardních tvůrců (Anatola Sterna, Jerzyho Jankowského, Bruna Jasielského), reprezentujících polskou odnož futurismu, svou pozornost soustřeďuje Agnieszka Jeżyk (University of Toronto). Badatelka přináší postkoloniální pohled na kritický okamžik v roce 1918, během něhož se sice Polsko osvobodilo od závislosti na imperialistických mocnostech, ale v dlouhodobé perspektivě a v díle polských futuristů tato otázka evokovala podobenství s pozvolným procesem rozpadu světové koloniální identity.

Zofia Ziemann (Uniwersytet Jagielloński) se zabývá dějinami překladů díla Bruna Schulze do angličtiny. Literární historička

prezentuje dějiny zveřejňování překladů Schulzových děl od časopiseckých a v antologiích publikovaných výstupů až po ty knižní, které byly jako první reflektovány v rámci knižního trhu. Autorka studie neopomíná ani význam střeoevropského a židovského kontextu v procesu recepce Schulzovy tvorby na Západě, a to vede k obecnějšímu závěru, že polský literární kánon a kánon polské literatury v zahraničí nejsou totožné.

Jméno Witolda Gombrowicze zaznívá taktéž ve studii Jacka Gutorowa (Uniwersytet Opolski). Gutorow prezentuje dějiny Gombrowiczovy posedlosti polskou národní identitou jako moderním snobským gestem, ukotveným v šlechtické minulosti, a ambivalentní výzvou každodennosti pro spisovatele, který se rozhodl pro celoživotní exil. Autor studie ukazuje, že učinit z opakujícího se návratu otázky národní identity téma literární tvorby v Gombrowiczově případě vedlo k uvedení polských totožnostních potíží na světovou úroveň.

Vliv díla amerických tvůrců Johna Ashberyho a Franka O'Hary na polské básníky debutující v 80. letech 20. století je předmětem studie Kacpera Bartczaka (Uniwersytet Łódzki). O'Harova tvorba je komentována v kontextu jejího vlivu na krakovské básníky, takzvanou generaci *BruLionu*, zatímco u díla Johna Ashberyho jsou sledovány dějiny překladu jednotlivých básní do polštiny od dvou překladatelů: Bohdana Zadury a Andrzeje Sosnowského.

Komparatistickou analýzou románů Lea Lipského (*Piotruś*) a Hanocha Levina (*Krum*; včetně pozdější divadelní inscenace románu v režii Krzysztofa Warlikowského) se zabývá Andrzej Brylak (University of Southern California). Autor prezentuje, jak význam Eichmannova procesu poznamenal recepci obou románů, z nichž první (polský) nezískal širší ohlas, zatímco pozdější (izraelský) rezonoval už v prostředí, v němž povědomí o holocaustu a poválečném exodu evropských Židů bylo součástí veřejného mínění.

Ewa Przybyło (Illinois State University) zkoumá význam motivu vody v polské queer literatuře. Jako reprezentativní dílo pro

produkcí zabývající se zmíněným motivem autorka zvolila anglicky psaný román *Swimming in the Dark* od Tomasze Jedrowského. Przybyło vyzdvihuje především tři roviny románu: tekutost hranic mezi politicko-ekonomickými systémy, reflexi homoerotické lásky a ukotvení románu v intertextuálním kontextu světové queer literatury (ve vztahu k románu *Giovanni's Room* Jamese Baldwina).

Na problematiku modernizace mytologických prvků v díle Olgy Tokarczuk a Doroty Masłowské se zaměřili Marta Koronkiwicz a Paweł Kaczmarski (Uniwersytet Wrocławski). Bohužel, je to případ studie, která nejenže materiál slibovaný v titulu analyzuje separátně a bez zdůraznění vzájemných průniků, ale také nenabízí žádné shrnutí, čímž vyznívá do prázdna.

Závěrečná studie Katarzyny Bazarnik (Uniwersytet Jagielloński) popisuje fenomén takzvané „liberatury“, čili modelu paralelního čtení jak obsahu, tak formy knih, nabízeného od konce 90. let 20. století Zenonem Fajferem a samotnou autorkou studie. V průběhu literárněhistorického výkladu Bazarnik postupně prezentuje knižní projekty a výstavy liberatury jako modelu čtení a jako instituce od jejího vzniku ke dnešku.

*Polish Literature as World Literature* je počinem jednoznačně menšího rozsahu než v posledních letech publikované kolektivní monografie *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918* (2018), *Światowa historia literatury polskiej*

(2020) nebo *The Routledge World Companion to Polish Literature* (2021). Od těchto prací, a také od ostatních svazků ediční řady „Literatures as World Literature“ věnovaných národním literaturám, ji odlišuje vysoký podíl autorů z polských vědeckých institucí nebo polského původu (i přes zahraniční afiliaci). V kontextu menšího rozsahu recenzovaného sborníkového předsevzetí tato disproporce zdůrazňuje skutečnost, že předmětem většiny studií není ani polská literatura v překladech, ale zdrojové literární texty jsou čteny v původním jazyce a jejich recepce je reflektována s odkazy na tuzemskou literární kritiku a literárněvědnou reflexi. Tímto způsobem vzniká nejzásadnější logická chyba celého sborníku, kterou je fakt, že přes světovou prezentaci v lingua franca, jakou je angličtina, záběr studií tematicky a metodologicky nepřekračuje požadavky kladené na podobnou publikaci vydanou v jazyce, v němž analyzované literární texty vznikají, čím se naplňuje pouze první z požadavků zmíněných v úvodu, a sice shrnutí dosavadního poznání. Navzdory slibným intencím, na inovativní nadhled třeba ještě počkat.

ANNA GNOT  
Ústav pro českou literaturu  
Akademie věd České republiky, v. v. i.  
Praha  
Česká republika  
gnot@ucl.cas.cz  
ORCID: 0000-0002-5191-4668



Román *Utrpenie mladého Werthera* vyvolal po celom svete ohlasy porovnateľné so súčasnými bestsellermi. Kým v nemeckom kontexte ho vždy zatienil jeho autor, v Taliansku a v Číne sa vlasteneckí spisovatelia identifikovali s ťažkosťami hlavného hrdinu a prepisovali román v revolučnom duchu. Francúzskych romantikov najviac inšpiroval expresívny jazyk a podobne reagovali na text aj japonskí modernisti. Johannes Kaminski vo svojej monografii skúma, ako interpretácie, preklady a literárne adaptácie Goetheho románu pozmenili tento text spôsobmi, ktoré zanechali vo svetovej literatúre hlboké stopy.

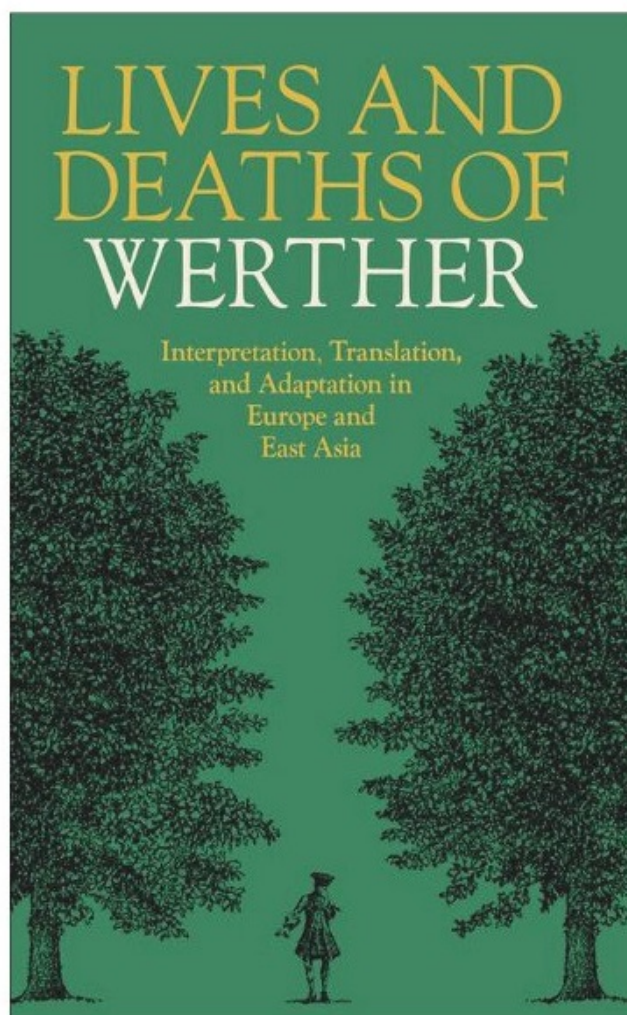
*The Sorrows of Young Werther* has produced a global echo that rivals contemporary bestsellers. While in the German context, the novel was always outshined by its famous author, patriotic writers in Italy and China saw their lives mirrored in Werther's struggle, inspiring them to rewrite the novel in revolutionary terms. Meanwhile, French Romantics embraced Werther's expressive language and the same happened in Japan. In his book, Johannes Kaminski investigates how interpretations, translations, and literary adaptations of Goethe's novel have manipulated the text in ways that left deep marks on world literature.

JOHANNES KAMINSKI: *Lives and Deaths of Werther. Interpretation, Translation, and Adaptation in Europe and East Asia*. Oxford: Oxford University Press, 2023. 272 pp. ISBN 978-0-19-726755-4.

Čo je konverzácia? V historickom oblúku, siahajúcom od ranej moderny po koniec 19. storočia, zachytili umenie a literatúra pestrú realitu mnohohlasného a mnohojazyčného hovorenia bezpočtu družných generácií často len v náznakoch alebo štylizovane. To však neznamená, že k nemu nemáme prístup. Monografia Adama Bžocha prináša plastický a v čase sa meniaci obraz vzťahov medzi spoločenskými normami a umelecky stváňovanou realitou neformálneho hovorenia v rôznych častiach Európy. Odpovedá tak na otázky súvisiace s prchavým javom konverzácie a s jeho kultúrnym významom.

What is conversation? From the early modern period up to the end of the 19th century, art and literature captured the plurality of voices and languages in the talks of countless convivial generations mostly in hints or in stylized ways. That does not mean, however, that this part of history is inaccessible to us. Adam Bžoch's book *Conversation and European literature* depicts in a vivid and dynamic way the relations between social norms and the artistically rendered reality of informal talking in different parts of Europe. In doing so, the author answers questions related to the ephemeral phenomenon of conversation and its cultural significance.

ADAM BŽOCH: *Konverzácia a európska literatúra*. Bratislava: Európa, 2023. 424 s. ISBN 978-80-8237-027-3.





Číslo venuje pozornosť Derridovmu uvažovaniu o literatúre a vyrovnáva sa s viacerými špecifickými otázkami, ktoré dekonštrukcia otvára v súvislosti s literárnosťou. Výskum vzťahu „Derrida a literatúra“ sa v podmienkach určených dekonštrukciou zároveň stáva interdisciplinárnou textuálnou analýzou. Jednotlivé štúdie sa preto zaoberajú problematikou smrti autora, autobiografického písania, okrajovosti alebo singularity literatúry (a v literatúre), ako aj rozdielom medzi filozofiou a literatúrou alebo transgresivitou literatúry. V neposlednom rade reflektujú otázky demokracie, politiky, práva, etiky či ekonómie, ktoré sa v Derridovom prístupe spájajú s pôsobením literatúry.

This journal issue, devoted to Derrida's thinking about literature, addresses a number of questions raised by deconstruction with regard to literariness. In the terms set by deconstruction, the study of the relationship between Derrida and literature leads to an interdisciplinary textual analysis. The studies gathered here therefore deal with issues such as the death of the author, autobiographical writing, the marginality or singularity of literature (and in literature), as well as the difference between philosophy and literature or the transgressiveness of literature. At the same time, they reflect on the problems of democracy, politics, law, ethics or economics, which in Derrida's approach are associated with the effects of literature.