

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

29-30

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo Volli

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Omar CALABRESE †

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Roland POSNER

Marina SBISÀ

Michael SILVERSTEIN

Darcilia SIMÕES

Frederik STJERNFELT

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associated editors of this issue

Jia Peng, Da Quon, Jun Zeng, Jian Zhang

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia Scienze dell'Educazione.

Sede legale / Registered Office

CIRCE "Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione"

con sede amministrativa presso

l'Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant'Ottavio, 20

10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 4 del 26 febbraio 2009

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Gioacchino Onorati editore S.r.l.

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

info@aracneeditrice.it

Skype Name: aracneeditrice

www.aracneeditrice.it

La rivista può essere acquistata nella sezione acquisti del sito www.aracneeditrice.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata

I edizione: dicembre 2017

ISBN 978-88-255-2568-7

ISSN 1720-5298-20

Stampato per conto della Gioacchino Onorati editore S.r.l. nel mese di giugno 2017 presso la tipografia «The Factory S.r.l.» 00156 Roma – via Tiburtina, 912

«Lexia» adotta un sistema di doppio referaggio anonimo ed è indicizzata in SCOPUS-SCIVERSE

«Lexia» is a double-blind peer-reviewed journal, indexed in SCOPUS-SCIVERSE

Lexia. Rivista di semiotica, 29–30

Intenzionalità

Lexia. Journal of Semiotics, 29–30
Intentionality

a cura di

edited by

Massimo Leone

Jiang Zhang

Contributi di

Emanuele Antonelli

Xiaoming Chen

Jifang Duan

José Enrique Finol

Nan Gao

Remo Gramigna

Massimo Leone

Julia Ponzio

Marco Sanna

Bruno Surace

Guanghai Tan

Bianca Terracciano

Ugo Volli

Xiaoming Wu

Jiang Zhang

Yiheng Zhao

Liyuan Zhu





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISSN 1720-5298
ISBN 978-88-255-2568-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2017

Indice / Table of Contents

- 7 Prefazione / Preface
Massimo Leone
- 9 L'auteur peut-il mourir ?
Jiang Zhang
- 23 Ideology and Science in the Debate about the Non-Existence of the Author
Ugo Volli
- 45 Textual Intentionality in Art and Literature
Yiheng Zhao
- 57 Experiencia, postmemoria e intencionalidad
José Enrique Finol
- 77 The Place of Will in Meaning: On Signification and Intentionality
Remo Gramigna
- 97 The Double Excess of Intentionality and the Politics of Performative in Judith Butler
Julia Ponzio
- 113 Le intenzioni della memoria: Ipotesi per una teleologia semiotica da *Das Ghetto* a *A Film Unfinished*
Bruno Surace
- 131 Fighting without an Opponent: An Analysis of Intentionality in *Shotokan kata*
Bianca Terracciano
- 143 Schematismo e figura: il testo come mediatore intenzionale del giudizio
Emanuele Antonelli
- 157 Semiotica e coscienza estesa
Marco Sanna

- 171 The Death of the “Intent” and the “Life towards Death” of
the Author
Xiaoming Chen
- 191 The Meaning of Literary Works as Produced by the Process
of Transfer and Acceptance
Nan Gao
- 213 Text and Intention: The Presentation of Meaning in Literary
Texts
Jifang Duan
- 231 On the Sources of Meaning of Literary Works from the
Perspective of Hermeneutics
Liyuan Zhu
- 265 The Subjective Intention in the Historical Entity and Its Ob-
jective Interpretation
Xiaoming Wu
- 283 On Emotion: Judgement of Narrative under the Pressure of
Affective Intentionality
Guanghui Tan
- 303 Ignorant Design: l’universo della Moda
Massimo Leone
- 319 Note biografiche degli autori / *Authors’ Bionotes*

Prefazione / Preface

MASSIMO LEONE*

Intentionality is one of the most crucial areas of inquiry in both sciences and the humanities. The different disciplines explore it through various approaches. In semiotics, and especially in structural semiotics, intentionality is investigated in relation to the concept of text. If a text is a portion of meaning that a culture isolates as peculiarly significant in relation to its context, the issue of intentionality essentially bears on the origin of textual significance and meaning. We realize that there is meaning in a text. But where is it from? In semiotics, the problem of intentionality comes down to asking meaning the same question that is usually addressed to a stranger: where are you from, meaning? The different disciplines of meaning, as well as the different branches of semiotics, answer this question in discrepant ways.

For some, meaning essentially comes from the reader, the listener, the spectator, etc. The one who receives a text becomes its master, and injects into it, or even onto it, one's subjective desire for meaningfulness. According to this perspective, the meaning that I find in the *Divine Comedy*, for instance, ultimately depends on what I, consciously or unconsciously, decide to project on its signifying surface. Ultimately, I am Dante, I am Virgil, I am Beatrice, I am the God of the text.

An alternative approach answers the same question “where are you from, meaning?” in a radically different way. It looks for indexical links between the surface of the text, that is, the way in which a roman, a fresco, a symphony, etc. appears, and those agencies that have caused this surface to be phenomenologically arranged as it is. The intentionality that matters in the creation of meaning, according

* Shanghai University / University of Turin.

to this perspective, is not that of the reader but that of the author. Ultimately, it is the author's mind that I look for when I peruse a text.

The novelty of the semiotic approach, and especially of Umberto Eco's point of view, has consisted in suggesting that a third kind of intentionality exists between that of the reader and that of the author. It is the intentionality of the text itself. The author arranges the text as she or he pleases, yet this arrangement takes place within a grammar and, even more importantly, within a culture. In creation, the author is never entirely free, not only for it draws the communicative materials from a socially shared deposit of semiotic forms but also for, once these forms are set, they entail meaningful consequences that usually escape the author's intentional control. A text means because of its author but also and above all beyond and sometimes even despite such author, especially as regards complex artistic texts. When this third approach faces the question: "Where are you from, meaning?", it looks for an answer neither in the subjective response of the receiver nor in the objective impulse of the author but in the inter-subjective encyclopedia of cultural relations that, shared by a community of interpreters, begets the grid of meaningful determinations through which a text is read.

Umberto Eco's solution, however, does not solve the problem of the intentionality of meaning but elegantly displaces it toward a different domain, that of cultural semiotics. How and, even more crucially, why does a community of interpreters take shape, bringing about a certain configuration of the socially shared deposit of forms and meaning that guides the correct interpretation of texts within the community? Even more mysteriously, if the intention of a text is inter-subjectively set by a society's hermeneutic culture, how does it change? And how do individual interpretations, including the wrong ones, influence this process?

The deep nature of textual intentionality, moreover, must be investigated not only theoretically but also historically, with an eye to considering the way in which it is affected by changes in communication technology. For example, how is a "community of interpreters" established in a society that, increasingly globalized, circulates meaning across traditional ethno-cultural and linguistic boundaries? Can such a thing as a "global community of interpreters" exist?

L’auteur peut-il mourir ?**

JIANG ZHANG*

ENGLISH TITLE: Can the Author Die?

ABSTRACT: The relation between a text and its author represents a recurring problem in modern and contemporary scholarship. From Russian formalism through structuralism to deconstruction, the traditional idea of this relation was completely reversed in the literary and hermeneutical theory of the contemporary West. The “intentional sophism” of the new criticism, Roland Barthes’s concept of the “death of the author”, and Michel Foucault’s speculation on “what is an author” follow each other like a guideline that determines the exclusion and the negation of the author, leading to the disruption of its relation with the text, and to its definition as an independent object. Such perspective has turned into a general trend nowadays. To this regard, however, a question arises: if the text is created by the agency that writes it, can such relation between the creator and the creature be erased by the text’s interpreters? The article claims that the author or the writer of a text exists, that it exists in the text, and that the interpretation must recognize its objectivity, independently from its hermeneutic bias.

KEYWORDS: Author; Text; Interpretation; Identity of the Writer; Structuralism; Imposed Hermeneutics.

i. Le texte est celui de l’écrivain

Le texte est la production de l’écrivain, c’est un fait objectif et indéniable. Un texte déterminé ne peut s’établir que par un écrivain précis, c’est l’écrivain qui produit ce texte, qui fait exister le texte. Le texte

* Académie chinoise de sciences sociales.

** Trad. française du chinois par Mingjie Tang.

n'existe pas sans la production de l'écrivain. L'existence gravée sur le parchemin est touchable, consultable et tenable, c'est l'existence matérielle indiscutable. C'est cette existence fondamentale qui permet de comprendre et d'interpréter. Au sens historique, le texte produit par ce qui l'écrit est un fait déterminé. *Hamlet* est le produit personnel de Shakespeare, cela est indéniable, personne ne peut le disputer ; sa signification classique ne se définit d'une certaine manière qu'à partir de cet auteur. On ne peut pas dire qu'il est l'œuvre de quelqu'un d'autre sans preuve archéologique, sinon, on tombe dans le nihilisme de l'histoire. Au sens du droit d'auteur, on doit respecter l'auteur et son droit sur le texte ; si l'on déclare sa mort avant qu'il soit mort, ce n'est qu'une violation de droit. Certaines critiques posent la question comme ceci : qui est l'auteur d'une épopée nationale ou d'une légende mythologique dans l'histoire archaïque ? Par exemple, la mythologie grecque n'a pas d'auteur précis, et cela serait une preuve de la futilité de l'idée d'auteur. Mais ce raisonnement n'est qu'une erreur. En tant que texte spirituel dans l'histoire, la mythologie grecque est le produit collectif du peuple. L'histoire est créée par rhapsodes au moment de grands événements historiques ; à travers les vérifications, les raffinements et les façonnements de l'histoire et du peuple, les textes d'aujourd'hui se produisent, ceux qui correspondent au besoin du peuple sont intégrés et amplifiés, ceux qui trahissent les intérêts et les traditions du peuple sont éliminés ou corrigés. Qui est l'auteur du texte ? Ce sont les peuples collectifs (ou bien le peuple singulier, ou bien l'unité de peuples multiples) à l'époque grecque. L'époque et le peuple créent la mythologie grecque, ils expriment leurs volontés et leurs esprits par la mythologie. Notre interprétation du texte ne se fait pas pour le savoir ou l'admirer, mais pour connaître et comprendre sa progression et son élaboration par l'époque et le peuple. C'est aussi le sens de l'existence de l'auteur, la raison de ne pas le nier ou le supprimer.

Selon la théorie traditionnelle, on écrit pour s'exprimer, l'écrit de l'écrivain se fait pour exprimer le sentiment et la pensée, de lui-même ou de la société. Par la construction des mots en texte, le phénomène spirituel s'objective en existence matérielle, le sentiment et la pensée se figurent en état du texte et se transfèrent aux autres. C'est un processus de concentration et de diffusion. L'esprit de l'auteur se concentre dans le texte qui devient son objectivation, sa matérialisation, son moyen de réaliser et de conserver sa propre vie. L'auteur parle avec

d'autres à travers son texte, il s'y présente et sa pensée s'y prolonge sans fin. La mort physique de l'auteur est inévitable, mais son esprit ne meurt pas, il s'enracine dans le texte qui le conserve. Comme le dit le philosophe italien Emilio Betti, le texte ou l'œuvre est « une chose objectivée de l'esprit » de l'auteur. Et puis, un philosophe chinois Derong Pan se demande : « qu'est-ce que cette chose objectivée de l'esprit ? », il se répond : « l'écriture, les chiffres codés, le symbole de l'art, la représentation du langage et de la musique, l'expression du visage et le comportement, etc., ce sont les formes du sens, les choses objectivées de l'esprit qui se présentent et se reconnaissent ». Cependant, cette chose objectivée se distingue du sens et du contenu de lui-même : « la chose objectivée appartient au domaine " physique ", mais le sens et le contenu qu'elle emporte sont au domaine " spirituel ". La connaissance de phénomène spirituel se fait par la connaissance de chose objectivée, autrement dit, la connaissance de son sens et de son contenu ». (Derong Pan 2013, pp. 374). Ainsi, au point de vue de Betti, le texte est avant tout le produit de l'auteur, autrement dit, il est le produit objectivé de l'esprit de l'auteur. Le produit spirituel que l'auteur nous offre n'est pas reproductible ni remplaçable. C'est dans ce produit personnalisé que l'auteur et le texte fusionnent : l'auteur assigne sa pensée et son esprit dans le texte, le texte s'en charge et devient le producteur du sens. La négation de l'auteur est une négation du texte, l'existence du texte ainsi produite a donc un sens et une valeur tout autres.

Au point de vue foucauldienne, l'écriture n'est pas une expression, « l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression » ; l'écriture n'exprime plus le sentiment, la pensée ou la valeur de l'écrivain, elle n'est qu'un jeu ou une pratique des mots, l'accumulation et la multiplication silencieuses des signes, où il n'y a pas de signifiants ni de signifiés, et qui n'a aucun rapport avec l'écrivain, « Dans l'écriture, il n'y a pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître » (Foucault 1992, pp. 288).

Nous ne commentons pas le sens ou la valeur de ce jugement, regardons seulement son discours, nous avons trois points à discuter. En premier lieu, si l'écriture n'est qu'un jeu des mots, et qu'elle n'exprime pas l'intention de l'écrivain, alors le jeu propre n'est-il pas

une expression ? S'il en est, qui exprime cette expression ? Comme Foucault le dit, le joueur est le sujet de l'écriture, c'est le joueur qui joue. En ce sens, l'écrivain ou le joueur existe. Quand il dit que « l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître », le concept de « sujet écrivant » témoigne déjà de son existence. En second lieu, si l'écriture est un jeu pur qui n'exprime pas la pensée du sujet, le produit du jeu, la sélection et la juxtaposition des signes, la structure et la déconstruction des mots, sont-ils pas une écriture autonome du joueur ? Cet acte n'est-il pas une action consciente du sens ? On joue de cette manière et non pas d'autres, c'est le sentiment, la pensée et la valeur de l'auteur qui y fonctionnent, qui y expriment l'existence de l'auteur, qui définissent ce « jeu » des mots comme tel, qui impliquent la volonté de l'écrivain. Tous ceux-là ne sont pas effaçables ni éliminables. En dernier lieu, « la création d'un espace de disparition pour le sujet d'écrire » laisse en effet la trace de sujet écrivant. Si le sujet écrivant doit disparaître, cette disparition est un processus progressif, le sujet se disparaît progressivement dans le jeu, même la manière et le chemin de disparition se multiplient selon le sujet différent. Sinon, il n'y a plus de différents styles du texte.

En plus, concernant le problème de l'existence de l'auteur, Foucault le montre de façons différentes. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault substitue le fonctionnement de l'auteur à l'auteur, et il indique ses quatre manières, et puis il donne un concept surprenant — « fondateurs de discursivité »,

mais il me semble qu'on a vu apparaître, au cours du XIX^e siècle en Europe, des types d'auteurs assez singuliers et qu'on ne saurait confondre ni avec les “ grands ” auteurs littéraires ni avec les auteurs de textes religieux canoniques, ni avec les fondateurs de sciences. Appelons-les, d'une façon un peu arbitraire, “ fondateurs de discursivité ”. Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres, ils ont produit quelque chose de plus: la possibilité et la règle de formation d'autres textes. En ce sens, ils sont fort différents, par exemple, d'un auteur de romans, qui n'est jamais, au fond, que l'auteur de son propre texte. Freud n'est pas simplement l'auteur de la *Traumdeutung* ou du *Mot d'esprit*; Marx n'est pas simplement l'auteur du *Manifeste* ou *Capital* : ils ont établi une possibilité indéfinie de discours. (Foucault 1992, p. 299)

À notre avis, il y a un conflit évident. Foucault propose généralement la disparition de l'auteur, mais dans ce texte, il assigne l'auteur à

n'importe quel producteur du texte. De ce fait, le producteur du texte ne peut être que l'auteur, il n'a pas d'autres titres. Le plus important est que les auteurs comme Freud et Marx, ils sont non seulement les auteurs de leurs œuvres, mais aussi « fondateurs de discursivité ». Un auteur du discours n'est-il pas « fondateur de discursivité » ? Comme Foucault le dit,

quand je parle de Marx ou de Freud comme “ instaurateurs de discursivité ”, je veux dire qu'ils n'ont pas simplement rendu un certain nombre d'analogies possible, ils ont rendu possible (et tout autant) un certain nombre de différences. Ils ont ouvert l'espace pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé. (Foucault, pp. 300)

Un « fondateur de discursivité » est chargé donc de fonction importante, il est l'auteur de ses œuvres, car il a une influence profonde et permanente, et cette influence continue à fonctionner dans l'expansion et la multiplication de ses œuvres. Il est impossible que l'auteur ne soit rien. Dans le fonctionnement de « fondateurs de discursivité », l'auteur est immortel.

2. L'identité de l'écrivain

L'identité est un problème important dans les études contemporaines de cultures et de philosophies. Il semble que la discussion sur l'existence ou la disparition de soi, l'affirmation ou la négation du sujet et la question « qui suis-je ? » ou « qui es-tu ? » manifestent l'affaiblissement de soi ou du sujet. Mais en effet, c'est le sentiment de soi faible et le souci de cette faiblesse qui suscite la recherche et le questionnement de soi, qui mettent en cause la pensée et l'acte théorique de soi. Personne ne veut abandonner le soi. À partir de la deuxième moitié du xx^e siècle, la tendance philosophique d'éliminer et de déconstruire le sujet est destinée à l'échec.

Alors comment l'écrivain envisage-t-il le problème de sa propre identité ? Il y a trois rapports entre le texte et l'écrivain : d'abord, l'œuvre est l'autobiographie ou la demi-autographie de l'auteur ; ensuite, l'expérience de l'écrivain influence profondément l'écriture, et le texte est la représentation de son expérience ; enfin, le texte n'a aucun rapport avec l'auteur lui-même, il est complètement fictif. Les

deux premiers ne sont pas en question, ce genre de textes possède une grande proportion dans l'histoire littéraire. Ce qui est problématique est le troisième rapport dans lequel il n'y a aucun rapport entre le texte et l'auteur, et l'auteur déclare « le degré zéro de l'écriture » où aucun sentiment, pensée ou jugement de l'écrivain ne soit lancé dans le texte. Le texte littéraire, surtout les romans fictifs, y correspond mieux. Pourtant, même dans ce genre de textes, le spectre de l'auteur se trouve partout. Il est certainement difficile à le prouver dans le texte philosophique et historique. Par exemple, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault, l'influence personnelle de Foucault, sa disposition politique, sociale et culturelle, sa conception du monde et de sa valeur ne contribuent-elles pas à aucune influence ? Foucault n'est-il pas dans son discours ? Peut-on ignorer Foucault comme l'auteur de ses discours ?

Commencer par Beckett. Foucault amorce sa discussion à partir d'une phrase de Samuel Beckett, « peu importe qui parle ». Ainsi, regardons comment Beckett envisage l'identité de l'auteur dans le texte, autrement dit, comment il envisage le rapport entre texte et auteur, comment il s'y confirme. En tant que grand dramaturge français du théâtre de l'absurde, Beckett présente au monde son idée et sa pratique théâtrale d'une manière expérimentale, abstraite et absurde, son style simple, abstrait et fantastique est étonnant et impressionnant. Il semble qu'il n'y ait aucune marque de l'auteur, qu'il laisse de grands espaces pour les interpréteurs. Mais ce n'est qu'une connaissance superficielle. Si l'on approfondit, on voit que Beckett comme auteur du texte n'est jamais séparé de son œuvre. Sa mémoire, sa pensée, son sentiment, son langage, son point d'origine de l'existentialisme s'enroulent entre les lignes comme un spectre.

La preuve directe est que l'implication de son enfance, sa jeunesse, son amour, sa famille et son corps se trouve dans la plupart de ses œuvres. Le plus remarquable repère est sa mémoire d'enfance qui réside partout dans son texte en se manifestant distinctement à la manière de lui-même. Beckett soulignait et admirait « la mort de l'auteur » de Roland Barthes, mais il ne peut pas nier l'usage de sa propre expérience de la vie dans le texte, en pleine image et détail, le texte devient la vérification de son expérience, « un homme avec son fils, main dans la main, traverse les montagnes », « une larche se transforme en vert toujours plus tôt que les autres », « les résonances de carrière hantent

au-dessus des montagnes de sa maison ». Comment s'y envisage-t-il ? Il ne peut que l'admettre, « il est impossible de leur échapper » (Knowlson 1996, pp. 20). Ce sont les choses qui doivent apparaître dans le texte, car elles sont l'esprit le plus dynamique du texte.

La preuve indirecte est l'usage du langage. Le langage du peuple dublinois se trouve souvent dans le texte de Beckett. Le rythme lent avec plein de pauses fait apparaître l'identité irlandaise de l'écrivain, « Dans *Watt*, Beckett utilise pour la première fois son style particulier : la syntaxe conservatrice et incertaine, nier et affirmer les autres possibilités, l'usage extraordinaire de virgule » (Cronin 1996, pp. 337). Ce style du langage se manifeste particulièrement dans la *Fin de partie* :

Clov: (les yeux stagné, le ton plat et étroit) fin, c'est la fin, ce sera la fin, ce sera peut-être la fin. (Pause) Les grains tombent sur les grains, un par un, un jour, tout à coup, il devient une pile, une petite pile, une pile ennuyeuse. Il ne peut plus me punir. (Beckett 2006, 4, pp. 6-7)

Cette forme d'expression du langage avec la répétition, la pause et l'incertitude, est non seulement celle du peuple dublinois, mais aussi celle de la mère de Beckett. Sa mère, en tant que descendante d'aristocrate en décadence, est connue comme une protestante dévote. Elle enseigne elle-même son fils, et le conduit sur le chemin pour comprendre la Bible, le protestantisme et le langage. Ce sont ces éléments généraux de la culture qui constituent la figure de Beckett, qui laissent ensuite leurs traces dans ses textes, et deviennent finalement le sujet que le lecteur rencontre dans ses textes.

Beckett était troublé par le problème de l'absence et de la présence de l'auteur, « si je peux, où je vais ? Si je peux, qui je serais ? Si j'ai de la voix, de quoi parlerais-je ? Qui parle de ça en disant que c'est moi qui parle ? », « Je ne suis pas dans sa tête. Je ne suis pas dans son corps ancien. Mais je suis encore là, puisqu'il est là, avec lui. Tout est en désordre ». « Il suffisait d'avoir lui, je n'aurais pas présenté. Mais ce n'est pas comme ça, il me demande d'être là, avec la figure, avec le monde, comme lui, peu importe qu'il soit comment, je suis tout, comme il est rien ». « Et puis, l'histoire commence, tout est commencé, je suis encore de loin. Je suis loin de mon histoire, en attendant son départ, en attendant sa fin, il est impossible que ce soit ma voix » (Beckett 2006, pp. 91-92).

Beckett formule le rapport entre lui-même et “ lui ” qui flotte sur ses œuvres par un langage poétique. Il expose une sorte de fragmentation de l’esprit sous le rapport entre “ moi ” et “ lui ” : c’est “ moi ” qui est dans la vie, c’est « lui » qui écrit comme l’auteur ; “ lui ” force sans cesse “ moi ” de parler, il parle à ma place ; il m’accuse de mal exprimer ; et il faut que “ moi ” se sépare de “ lui ”. Mais est-il possible de les séparer ? C’est à cause de l’impossibilité de les séparer que “ moi ” insiste à les séparer. “ Moi ” et “ lui ”, on est le même. Sa souffrance est la mienne, ma morte est la sienne. Ainsi, il faut que je prenne mes distances avec lui, avec l’œuvre, en sorte que la souffrance de mémoire disparaisse. Le geste beckettien de s’éloigner de l’identité de l’auteur décèle exactement la profondeur du rapport entre l’auteur et le texte, et qu’il est si difficile à le supprimer. En tant que grand dramaturge, Beckett attache une importance particulière à « l’intention de l’auteur ». Dans sa série de *Quad*, quatre personnages traversent la place de quatre coins comme des fous, ils semblent attentifs, ils évitent soigneusement de passer par le centre de la place. James Knowlson demande à Beckett : est-ce que ce centre dangereux désigne « le milieu calme » dans le taoïsme ? Beckett lui répond : « Non, au moins, ce n’est pas mon intention première ». En effet, ce qu’il veut relever, c’est « l’humeur nerveuse agitée sans cesse dans l’existence de l’homme » (Hamynes et Knowlson 2006, pp.13). Cette fâcheuse « intention de l’auteur » n’est pas facile à supprimer, c’est l’identité qu’il faut chercher et prouver non seulement pour l’auteur, mais aussi pour le lecteur.

Retournons ensuite à Foucault. Ce qui fait distinguer les œuvres de Foucault avec celles d’autres théoriciens, c’est son attachement fort à la pratique de vie, parfois personnelle, et plus exactement, ses œuvres principales s’achèvent souvent sous l’influence de ses propres expériences et observations. Le motif d’écrire *l’Histoire de la folie* est qu’il est invité par les amis à travailler dans l’hôpital Sainte-Anne, dans les prisons parisiennes, si bien qu’il lui est possible d’observer à profondeur. Comme il dit, « Je me sens que je suis proche des malades, peu de différences avec eux ». Ces expériences le stimulent à « écrire l’histoire de la psychiatrie de manière de critique historique ou d’analyse structurelle » (Beicheng Liu 2012, pp. 36). En 1952, Foucault témoigne « une scène inoubliable dans la vie », c’est celle de carnaval avec la participation des fous de l’hôpital psychiatrique. Foucault dit,

le jour de carnaval, les fous — évidemment ce ne sont pas les fous de maladie grave — se consomment et entrent dans le village. Ils sont dans la fête, mais les résidents s'éloignent d'eux en les regardant anxieusement. Après tout, c'est extrêmement horrible. Parce qu'ils ne peuvent sortir que ce jour-là, et ils doivent jouer réellement les fous en ce jour.

Beicheng Liu commente, « dans les œuvres à la suite, surtout concernant les images sur la fête des fous dans l'*Histoire de la folie*, on peut voir les traces de cette mémoire » (Beicheng Liu 2012, pp. 35–36).

Un autre exemple est celui de *Surveiller et punir* qui est écrit entre 1972 et 1974. Dans cette période après mai 1968, il y a des mouvements politiques de féministes, d'homosexuels, de réforme des prisons, de la protection de l'environnement, d'antipsychiatrie, etc., qui s'enlèvent partout. Foucault en est l'un des activistes, surtout dans le mouvement de réforme des prisons. Il lance ses « expériences de limite » dans son propre champ politique : en 1971, il fonde le Groupe d'information sur les prisons (GIP) pour permettre aux prisonniers de s'exprimer sur les conditions de leur incarcération ; le premier mai 1971, Foucault organise une assemblée devant la porte de prison pour supporter le mouvement des prisonniers, et il se fait attaquer et arrêter par la police ; le 18 janvier 1972, avec Sartre et Deleuze, Foucault organise un sit-in dans le hall du ministère de la Justice, ils sont expulsés dans la rue par les CRS ; le 31 mars 1973, Foucault et Mauriac marchent au premier rang de la manifestation [...] (Beicheng Liu 2012, pp. 186–188) Les professeurs du Collège de France en sont étonnés et mécontents, mais Foucault n'avait pas arrêté ses recherches et créations intellectuelles, « bien que Foucault perde du temps dans les mouvements sociaux et politiques, mais il en profite pour ses recherches », « ce sont les expériences comme ce que dit Nietzsche “ le plaisir de détruire ”, il est aussi ce que Foucault appelle “ les expériences de limite ” » (Beicheng Liu 2012, p. 195) Cela explique comment Foucault écrit *Surveiller et punir*, comment ses expériences propres contribuent à ses œuvres.

En tant qu'écrivain, Foucault trouve son identité dans le texte, il s'exprime et se justifie par le texte. En ce sens, on lui rend hommage en disant, « ainsi, on voit Foucault comme tel — une figure troublante qui se produit, se détruit et se découvre, une figure qui “ recule dans la forme de représentation de ses œuvres ” », Foucault « déverse son impulsion la plus folle dans ses œuvres, il s'efforce de le comprendre,

l'interpréter et l'exprimer ». « Plutôt, ses œuvres sont la représentation commune de ses livres et sa vie » (Miller 2005, pp. 212, 530, 525). C'est l'identité de Foucault, c'est les actions nécessaires d'un écrivain responsable, c'est la correspondance entre la pratique et la pensée, entre l'acte et l'écriture, c'est la recherche et le réel de l'identité de l'écrivain. Dès lors, on ne peut plus dire que « peu importe qui parle ». S'il n'y a pas de Foucault, il n'y a pas de ses textes ; les textes sans Foucault perdent aussi leurs sens significatifs. Le rapport entre eux est donc : Foucault est le texte, le texte est Foucault. Si le texte n'est pas mort, l'auteur non plus.

3. Réflexion sur la raison de la mort de l'auteur

L'auteur est mort, et le texte ne lui appartient plus. Comment ce thème ridicule au sens commun devient-il une proposition importante de la philosophie et de l'herméneutique ? Cela nous fait réfléchir. Il est évident qu'il a une sorte d'hégémonisme du discours. L'auteur existe, sa pensée existe. Pourquoi les formalistes, Barthes et Foucault disent-ils que l'auteur est mort ?

La raison des formalistes est simple. C'est pour se dégager de la critique dominante de la société et de l'histoire à partir du XIX^e siècle. La renonciation de l'auteur est une sorte d'insurrection, de progrès. Sous l'influence longue de la critique sociale et historique, la littérature se trahit d'elle-même. Elle se justifie par la sociologie, l'histoire et la vie de l'auteur. Par conséquent, elle perd sa liberté et son indépendance. La critique littéraire devient donc l'écho de la proposition sociale et historique. La littérature doit retourner à la littérature. C'est une suggestion simple et charmante. L'énonciation de Roland Barthes est plus profonde et compliquée. « La mort de l'auteur » n'est qu'une métaphore, un relèvement du problème. Dans l'arrière-plan, c'est l'avertissement structuraliste pour contre le sujet, le centrisme et le rationalisme, c'est la violente expansion déconstructiviste dans le champ de la théorie littéraire et de l'herméneutique. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault est plutôt systématique. En appuyant sur « la mort de l'homme », Foucault avance la nécessité de « la mort de l'auteur ». Il analyse la fonction du discours et la condition de la pratique du discours, il transforme le slogan splendide en théorie sé-

rieuse. Néanmoins, en dépit de ces spéculations philosophiques et de ces revendications sociales et politiques, qu'est-ce que le but essentiel de ces slogans et discours au sens de l'herméneutique ?

L'enjeu du problème se trouve dans le pouvoir et le critère du discours sur l'interprétation du texte. À côté du pouvoir de l'interprétation, si l'auteur est mort, le lecteur devient naturellement l'interpréteur supérieur et le reproducteur du texte. Dans l'espace multidimensionnel du sens de texte, les interprétations de toutes sortes deviennent possibles. Le lecteur ordinaire comme le commentateur professionnel peut produire sa conclusion à sa propre volonté. À côté du critère de l'interprétation, le sens perd sa source lorsque le texte perd son auteur. L'interprétation ne se détermine plus par un seul sens, mais par la compétition et le dialogue entre multiples imaginations et expériences, tout est possible. Cependant, est-ce que l'intention première de l'auteur peut arrêter les interprétations sans limites ? Même l'auteur lui-même n'est plus le juge dernier du sens, puisque son écriture trahit souvent sa propre intention, et parfois, il n'a même pas d'intention.

Lorsqu'on pense que l'auteur a un pouvoir créatif sans limites, notre pratique de lecture et de critique le met au bouillier du langage qui renferme les sens et les significations de manière unique sans divergences. De ce fait, Foucault dit, " L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens ". On désire un auteur cohérent, puisqu'un tel auteur nous plaît avec son idée du sens concret du texte. (Andrew Bennett, Nicholas Royle, pp. 24)

L'explication de Barthes est plus claire,

on sait maintenant que le texte n'est pas un rang des mots qui délivre le sens unique de théologie (les informations provenant de l'auteur-dieu), mais un espace multidimensionnel où les écritures différentes s'y mêlent et s'y contredit, sans origine. Le texte est l'entrelacement des désignations provenant de multiples centres de cultures [...] Une fois que l'auteur est exclu, l'interprétation de la proposition du texte devient inutile. Imposer un auteur au texte, c'est le contraindre arbitrairement, c'est imposer le signifié définitif, c'est enfermer l'écriture. (Bennett et Royle 2007, pp. 22-23)

A partir de la moitié du xx^e siècle, cette idée de l'interprétation et cette théorie de l'auteur font apparaître une tendance de « l'interprétation imposée ». Le champ de l'interprétation devient le terrain

d'essai où les différentes théories se mettent en jeu et en compétition. « L'interprétation imposée désigne la trahison du discours de texte et la suppression de la signification littéraire. L'interprétation se fait par l'intention et la conclusion du lecteur, en supposant la position et le modèle préexistant » (Jiang Zhang). La popularisation de " l'interprétation imposée " provient primordialement de la théorie formaliste de l'auteur.

Le développement de la théorie littéraire du xx^e siècle se fait par plein de tours et de détours. Le fil directeur de la transformation de trois types théoriques est probablement clair. Selon l'ordre du temps, il y a le centrisme de l'auteur, du texte et du lecteur qui se nient et se déplacent l'un par l'autre. Après la décadence de la critique traditionnelle de la sociologie apparaissent les théories originales comme l'intuitionnisme de Croce, la psychanalyse de Freud et l'archétype mythologique de Jung. Mais elles sont toutes le centrisme de l'auteur. Le " formalisme russe " présenté par Jakobson, la " critique nouvelle " présentée par Ransome et le " structuralisme " présenté par Barthes tournent au centrisme du texte. La " phénoménologie de lecture " à l'initiative d'Ingarden, l'herméneutique de Gadamer et la " réception critique " fondée par Austen et Iser présentent le centrisme du lecteur. Cette classification verticale est d'une certaine manière raisonnable. Dans une période particulière, la théorie à la mode et plus impactant devient donc la tendance générale. Mais si l'on réfléchit en profondeur, il y a un pouvoir plus puissant qui fonctionne derrière ces phénomènes. Ce pouvoir se manifeste à toutes les stratégies et méthodes possibles, il pousse la théorie littéraire vers d'autres chemins pour la constitution d'un centre nouveau. Ce pouvoir est celui de la théorie propre. La domination purement théorique détermine l'orientation et le statut essentiel de la théorie littéraire. Le critère de théorie est rigide, elle corrige la réalité, et le réel est subordonné à la théorie. La production automatique de la théorie conduit au foisonnement illimité théorique. La vérification de la théorie elle-même devient le critère de la vérité théorique. Au champ de la littérature, après le centrisme de l'auteur, du texte et du lecteur, il y a donc celui de la théorie. Toutes les interprétations se font autour de la théorie, le seul fondement de l'interprétation du texte est la théorie. Néanmoins, le texte n'est pas fait pour la théorie, il est né pour lui-même. De ce fait, la domination théorique oblige d'en faire l'interprétation