



Suport de curs

Disciplina de specialitate: TEORII ALE RECEPTĂRII

Titular de curs: prof. univ. dr habil. Diana LEFTER

ARGUMENT

Cursul are drept obiective: 1. Cunoașterea și înțelegerea conceptelor de bază, a principalelor teorii și orientări în domeniul receptării textului; 2. Asimilarea și utilizarea principalelor metode de cercetare utilizate în studiul textului ca mesaj receptat; 3. Cunoașterea și înțelegerea conceptelor de autor, cititor, producător, consumator, text; 4. Aplicarea și interpretarea corectă a metodelor de lucru; 5. Adaptarea metodelor la nivelul de cunoaștere al studenților; 6. Conștientizarea importanței abordării științifice a textului ca marca auctorială; 7. Implicarea proactivă în activitățile propuse.

CONȚINUT

Texte, lecteur/destinataire; émetteur/auteur

Texte, auteur/émetteur, lecteur/destinataire

Le texte est, dans sa manifestation linguistique (à la surface), une chaîne de stratagèmes discursives qui doivent être actualisées par le destinataire, l'expansion d'un sémème, selon Pierce.

Le lecteur est le destinataire d'un texte écrit.

L'émetteur/l'auteur est le producteur du texte.

Apparemment, un texte, un texte littéraire dans notre cas se présente devant nous en tant que destinataires comme un produit fini, complet, non-mofidiable, production de son auteur/émetteur. Pourtant, le texte n'est pas un produit quelconque, mais un produit porteur de sens. Alors, il se pose la question du décodage de ce sens du texte : le texte le contient-il en soi ? Ce sens est-il un seul ? On peut parler d'un décodage juste et d'un décodage erroné d'un texte, et dont d'un sens vrai et d'un sens faux d'un texte ? Qui construit le sens du texte ? L'émetteur ou le récepteur ? Or, si le texte est un produit, construit par un émetteur et consommé par un destinataire, il est évident que le travail de décodage est un travail de coopération entre les deux instances.

En 1962, dans *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco posait justement le problème du décodage d'un texte et des opérations de coopération qui contribuent à ce décodage, en mettant en discussion les possibilités d'interprétation d'un texte, notamment la modalité dans laquelle une œuvre d'art peut, dans le même temps, postuler une interprétation libre de la part de ses destinataires et avoir des caractéristiques structurales qui stimulent et organisent l'ordre de ses interprétations. Il s'agissait, en effet, d'une analyse de l'activité de collaboration qui existe entre

le texte/l'œuvre d'art et son destinataire, une activité qui permet à ce dernier d'extraire et de comprendre du texte ce que ou plus que le texte ne dit ouvertement, mais suppose, promet, implique. En faisant cette activité, le lecteur/destinataire met en relation le texte qu'il est en train de « consommer » avec tout en réseau intertextuel dans lequel le texte présent a ses origines, il « remplit les trous » du texte. Le but de Eco n'est donc pas d'étudier ce que le processus de coopération puisse produire comme plaisir, mais de repérer, dans le texte, les éléments qui stimulent et organisent, dans le même temps, la liberté interprétative. En d'autres mots, il veut définir la forme et la structure de l'ouverture d'une œuvre.

L'ouverture, c'est-à-dire la multiplicité « contrôlée » de sens qu'un texte peut avoir est, selon Eco, le résultat de l'incomplétude de tout texte. Pour Eco, le texte est une sorte de mécanisme paresseux, à trous, des trous qui devraient être « remplis » par le destinataire. Le destinataire fait donc un travail d'actualisation, en utilisant un code avec lequel il corrèle le texte. Il s'ensuit que le destinataire n'est pas un simple « consommateur », mais un opérateur, comme l'émetteur. Alors, chaque message postule une compétence grammaticale de la part du destinataire. Ce que distingue le texte de tout autre message, de tout autre type d'expression, c'est sa complexité accrue, entretenue par ce que Ducrot (1972) appelle le « non-dit ». « Non-dit » signifie non-manifeste à la surface, au niveau de l'expression. Ce non-dit doit être actualisé lors de l'actualisation du contenu, et cela implique un travail de coopération actif et conscient de la part du lecteur.

Prenons l'exemple offert par Eco :

Giovanni entro nella stanza. « Sei tornato, allora ! » esclamo Maria, raggianti.

(Jean exprima son adhésion au geste de Michel. « Tu as donc changé d'avis », dit Michel content.)

Le lecteur doit actualiser le contenu, par une série complexe d'actes de coopération. Il peut y avoir deux types d'actualisations : a) des coréférents et b) les opérations extensionnelles, ce qui est une décision interprétative.

a) **les coréférents.** *tu (sei tornato)* et *Giovanni* portent sur le même référent, qui est *Giovanni*. Cette coréférence est devenue possible par une règle de conversation qui conduit le lecteur à savoir que, faute de classification alternative et comme il n'y a que deux personnes présentes, celui qui parle s'adresse nécessairement à l'autre.

b) **Les opérations extensionnelles** réalisées par le lecteur. En lisant simplement ce texte, le lecteur comprend que : il est projeté dans un fragment de monde habité par deux individus, qui s'appellent *Giovanni* et *Maria* ; les deux se trouvent dans la même chambre ; il s'agit d'une seule chambre, l'indice étant l'article *la* et la préposition *nella*. La question qui reste c'est si le lecteur considère juste d'identifier *Giovanni* et *maria* à des entités du monde extérieur, qu'il connaît suite à des expériences précédentes partagées par l'auteur, si l'auteur parle d'individus que le lecteur ne connaît pas, etc.

Les opérations extensionnelles peuvent continuer avec d'autres actes de coopération qui entrent en jeu : le lecteur doit actualiser son encyclopédie pour comprendre que l'utilisation du verbe « tornare » implique le fait que le sujet se soit tout d'abord éloigné. ; le lecteur doit aussi faire un effort inférentiel pour comprendre l'utilisation de l'adversatif « allora », qui implique que *Maria* ne s'attendait pas à ce retour ; un autre effort inférentiel est requis par l'utilisation du déterminatif « raggianti », qui implique le fait que la femme voulait de tout cœur que ce retour se produise.

Suite à cet exemple d'analyse, on peut voir que le texte comprend beaucoup d'espaces blancs, des trous que l'auteur suppose être remplis. Il les a laissés blancs pour deux motifs : tout d'abord parce que le texte est « un mécanisme paresseux », qui vit de la survaleur qui lui est ajoutée par le destinataire. Il y a pourtant des textes, que Eco considère excessivement pédants, qui comprennent beaucoup de redondances, jusqu'à la limite où les maximes mêmes conversationnelles soient violées. Le second motif pour lequel un texte comprend beaucoup de

trous est que, abandonnant sa fonction didactique pour passer à celle esthétique (propre donc au texte littéraire), le texte doit laisser à son lecteur l'initiative de l'interprétation : « un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner ». La conclusion serait que, plus un texte est paresseux, plus il comporte des trous, plus il est ouvert.

Il s'ensuit que le texte postule son destinataire comme condition indispensable de sa capacité de communication concrète et de sa potentialité de signification, en d'autres mots, un texte est émis pour que quelqu'un l'actualise. Le rôle donc du lecteur est d'actualiser le texte, par l'interprétation.

A ce point intervient le problème de la compétence du destinataire, qui, selon Eco, n'est pas nécessairement celle de l'émetteur. (schéma)

Ouverture/clôture du texte

En partant du schéma général des premiers théoriciens de l'information, qui comprend la triade EMETTEUR – MESSAGE – DESTINATAIRE, où le message est généré et interprété selon un code partagé par l'émetteur et par le destinataire, Eco montre que ce schéma est erroné, parce que les deux participants à l'échange ne partagent pas toujours le/les même(s) codes. Pour le texte littéraire, cette différence de codes est d'autant plus évidente que l'auteur et le lecteur ne partagent souvent ni le même univers encyclopédique, ni la même époque, avec tout ce que cela implique : éducation, mentalités, contexte historique et culturel, etc.

Que doit alors faire l'auteur pour organiser sa propre stratégie textuelle. Il doit avoir en vue une série de compétences qui confèrent un contenu aux expressions qu'il utilise, en admettant que les compétences auxquelles il se réfère sont les mêmes que celles du lecteur. Il doit donc avoir en vue un lecteur modèle, capable de coopérer à l'actualisation textuelle telle qu'il la concevait comme auteur. Ce lecteur devrait se manifester du point de vue interprétatif tel que l'auteur s'était manifesté du point de vue génératif. Les moyens par lesquels l'auteur peut choisir son lecteur-modèle sont multiples : le choix d'une langue, d'une encyclopédie, émettre des signaux de genre (ex. « chers enfants »), restreindre le cadre géographique, historique, etc. Prévoir le lecteur-modèle ne signifie pas seulement le supposer, mais aussi orienter le texte, de sorte que le lecteur soit construit.

Le texte peut être, selon Eco, ouvert ou fermé. Comme les auteurs savent que la compréhension de leur texte peut être influencée par des possibles accidents (par ex. code non-partagé avec le lecteur, connotations aléatoires attribuées aux expressions ambiguës, erreurs d'interprétation d'un contenu ambigu, un fond réel des connaissances du lecteur qui n'est pas le même que celui supposé par l'auteur, etc.), ils essaient de choisir très strictement leur lecteur modèle. De cette manière, ils s'assurent que tout terme, toute modalité d'expression, sont décodés par leur lecteur dans la manière dans laquelle ils l'ont envisagée. Ce qui résulte de ce type de travail, c'est une œuvre close. Mais, il arrive qu'un texte, qui soit conçu pour un certain lecteur-modèle, soit décodé d'une manière tout à fait différente par un autre type de lecteur. Ce texte, conçu comme un texte clos, devient par ce travail un texte ouvert.

A ce titre, Eco donne l'exemple des « Mystères de Paris » d'Eugène Sue, voués à être le texte d'un dandy qui raconte les détails croustillants de la société parisienne et qui a été compris par le prolétariat comme un texte décrivant leur oppression. Il en est de même avec « L'Amphytrion » de Molière ou les « Nourritures terrestres » de Gide (« Familles je vous hais »). Alors, tout texte fermé peut devenir un texte ouvert, ou, selon les mots de Eco, « Il n'y a de texte plus ouvert qu'un texte clos ». Son ouverture pourtant, n'est pas une initiative interne, de l'auteur, mais une externe, procédant de la modalité d'utilisation du texte. Un texte ouvert n'est pas un texte qui peut avoir deux lectures, dont aucune ne soit vraie, dans le sens des mots de Valéry « il n'y a pas de vrai sens d'un texte », mais un texte qui a une infinité d'interprétations.

Auteur modèle – lecteur modèle

En général, dans un processus communicationnel, fonctionnant d'après le schéma EMETTEUR – MESSAGE – DESTINATAIRE, l'émetteur et le destinataire sont indiqués par des marques grammaticales, dans le message :

ex. *Je te propose de...*

Je vous dis que...

Ces marqueurs grammaticaux fonctionnent comme des indices référentiels dans des messages à fonction référentielle, mais aussi dans des textes tels les lettres, les pages de journal, dans les notes personnelles, etc., dans des textes donc qui sont lus pour obtenir des informations sur l'auteur et sur les circonstances de l'énonciation.

Par contre, dans le texte littéraire, l'émetteur et le destinataire sont présents dans le texte plutôt comme des « rôles actanciel » (Jakobson) et non pas comme des pôles de l'acte d'énonciation. Dans ce cas, l'auteur est indiqué dans le texte comme : a) un style qu'on peut reconnaître ; b) un pur rôle actanciel – « je = sujet de cet énoncé » ; c) comme occurrence illocutoire (ex. « Je jure que ») ou perlocutoire (ex. « dit X, avec une voix qui rappela le passé »).

Il est donc clair que l'auteur et le lecteur modèle, pour le texte littéraire, sont des types de stratégie textuelle. « Le lecteur modèle est un ensemble de conditions de succès (Austin, Searle) établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit parfaitement actualisé dans son contenu potentiel. » (95)

L'auteur et le lecteur sont deux instances qui ne peuvent pas être conçues qu'en interdépendance. L'auteur empirique, comme sujet de l'énonciation textuelle, formule une hypothèse de lecteur modèle. De son côté, le lecteur empirique, comme sujet concret des actes de coopération, doit se projeter une hypothèse de ce que l'auteur devrait être. Mais, ce que le lecteur modèle projette à propos de l'auteur, semble plus garanti que ce que l'auteur empirique projette à propos de son lecteur modèle. Pourquoi ? Parce que, tandis que l'auteur modèle existe vraiment, le lecteur modèle est postulé, mais n'existe pas encore et il doit être réalisé comme une série d'opérations textuelles. Par contre, le lecteur déduit l'image type de l'auteur à partir de quelque chose qui s'est déjà produit comme acte d'énonciation et est présenté du point de vue textuel comme énoncé.

Ce qui s'instaure entre le lecteur modèle et l'auteur modèle est ce qu'on appelle la coopération textuelle, qui ne signifie pas actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, mais des intentions contenues virtuellement par l'énoncé.

La configuration de l'auteur modèle dépend dans une égale mesure des traces textuelles, mais elle met aussi en jeu l'univers derrière le texte et derrière le destinataire, aussi bien que les circonstances de l'énonciation. (ex les lettres de Aldo Moro)

Texte, lecteur/destinataire; émetteur/auteur

Pour Maria Corti, tenante de la théorie de la littérature-système, la triade Emetteur – Oeuvre – Destinataire se trouve également à la base de la communication littéraire. Du côté de l'Emetteur, elle distingue entre *l'auteur qui se confond avec le destinataire*, spécifique pour l'acte d'autocommunication et *l'auteur implicite*, tandis que du côté du destinataire, elle parle du *destinataire interne* et de celui *externe*.

L'émetteur

Autocommunication et auteur implicite

Si l'émetteur s'identifie avec le destinataire, on se trouve devant un acte d'autocommunication. Tel est le cas des journaux ou des notes personnelles des auteurs, dans lesquelles ils peuvent commenter ou expliquer leurs œuvres. Pour ce qui est des journaux, on ne

se trouve devant un acte d'autocommunication que si les pages ne sont pas vouées à la publication, mais elles ont seulement le but d'enregistrer et de sauvegarder les informations pour la mémoire future ou celui de figer des processus associatifs qui s'accumulent dans la tête de l'écrivain, dans l'attente d'une organisation ultérieure. De tels textes sont marqués par des citations courtes ou des abréviations. Ces dernières ont justement le rôle de déclencher, lors d'une lecture ultérieure, des processus associatifs pour l'auteur. Dans ce cas, l'écriture est utilisée comme la langue dans la communication habituelle, vu que le texte s'inscrit non pas dans l'espace, c'est-à-dire dans un processus communicationnel qui implique un destinataire extérieur, mais dans le temps, c'est-à-dire le décryptage est fait par le même auteur, mais plus tard dans le temps.

L'autocommunication peut encore se réaliser par des procédés cryptographiques qui peuvent créer un champ propice à une investigation psychanalytique de l'intersubjectivité. Si on considère, à l'instar de Proust, que le moi présent n'est qu'une somme partielle des « moi » successifs qui se sont enchaînés le long de la vie, alors, l'un des objectifs des auto-messages textuels est la communication entre ces moi subjectifs, pour éviter la perte de la mémoire et la destruction de la continuité.

Si l'auteur se détache de son œuvre, en abandonnant sa position d'émetteur pour se ranger du côté des destinataires, alors, il ne s'agit plus d'autocommunication, mais d'un phénomène qui décrit le processus par lequel l'auteur détache le texte de l'expérience qui l'a créé. C'est le phénomène synthétisé dans le « Je est un autre » de Rimbaud. Lors de ce processus de prise de distance, de détachement, on peut percevoir la double qualité dans laquelle l'émetteur, l'auteur, se présente : celle d'*être social*, réel, historique, et celle d'*auteur implicite*, créateur de l'œuvre. dans la perspective des poéticiens, représentée notamment par Blanchot, les événements biographiques – tenant donc de l'être réel, social – même si intéressants et révélateurs en soi, sont et doivent être totalement étrangers à l'étude du texte, qui, lui, « ignore » son auteur être social, s'en détache et s'affirme comme une entité impersonnelle, anonyme et autonome. Cette position nette est contredite par Maria Corti, qui tout en acceptant l'existence des deux instances – celle sociale et celle auctoriale – de l'auteur, soutient la théorie de l'interdépendance entre les deux plans : ainsi, la vie de l'être social n'est pas indépendante de celle de l'écrivain, et les événements significatifs sur le plan social, ceux qui marquent des moments cruciaux et de grande condensation, ne sont pas sans marquer l'écrivain, son comportement auctorial, surtout si on les considère dans leurs rapports avec d'autres traits pertinents ou d'autres périodes de la vie de l'écrivain. la juste mesure doit toutefois être gardée : de l'ensemble des éléments biographiques, seuls sont fonctionnels, selon Maria Corti, ceux qui influencent sur la structure même de l'œuvre. (ex le mythe dans le cas de Gide, la connaissance qu'il en a à l'Ecole Alsacienne et par les lectures de Leconte de Lisle et des tragiques grecs). Ainsi, l'analyse de la structure du texte et l'identification des indices extra-textuels doivent être deux opérations complémentaires et non pas contradictoires. De toute façon, dans la vision de Corti, sont à rejeter dans une égale mesure les excès qui prônent soit la recherche immanente du texte, soit la simple investigation biographique. (exemple : Si le grain...) Il s'ensuit que la structure thématique, linguistique et stylistique sont motivées aussi du point de vue biographique.

L'auteur implicite

L'auteur implicite est le constructeur de l'œuvre, en transformant les faits, les émotions et les inspirations particulières en processus artistique. Il se présente soit comme un « scribe officiel », soit comme alter ego de l'auteur. Ce qui est caractéristique pour l'auteur implicite, c'est son effort permanent de se maintenir impersonnel, ce qui n'empêche pas le lecteur de se construire une image de ce « scribe officiel » ; certainement, ce dernier ne sera pas neutre par rapport à toutes les valeurs. Selon les mots de Todorov, *Il existe un autre je, un je la plupart du temps invisible, qui se réfère au narrateur, cette « personnalité poétique » que nous saisissons à*

travers le discours. Le manque de neutralité dans l'image que les récepteurs ont du « scribe officiel » est illustré par Borges dans un exemple : il y a des auteurs, du passé comme du présent, auxquels les lecteurs voudraient instinctivement donner un coup de fil une fois la lecture finie ; il y en a par contre d'autres, qu'on n'a pas du tout envie d'appeler.

Il faut donc distinguer entre le « je » du narrateur, sujet de l'énonciation, et le « je » du/des personnage(s) explicites, sujets des énoncés. Cette distinction est pourtant compliquée par la présence de l'intersubjectivité de l'auteur, de l'inconscient avec sa logique spécifique et du conscient. Toutes ces influences entrent en relation dans un message plus ou moins commensurable. Il y a des spécialistes qui acceptent la continuité entre *l'histoire intérieure qui précède l'œuvre* (Starobinski) et l'œuvre elle-même, ce qui implique une interrelation entre le « je » de l'auteur, celui du narrateur et celui des personnages ; par contre, il y a aussi d'autres spécialistes qui ne s'intéressent qu'au texte en soi, considéré suffisamment éloquent.

Il y a, selon Maria Corti, un troisième type de relation entre l'inconscient de l'auteur ou « le texte absent » et le texte présent, cette relation se constituant dans l'élément intermédiaire de la chaîne. Il s'agit des cas où les œuvres de certains auteurs, surtout dans la période de leurs débuts littéraires, sont les preuves d'un profond système de connexions en étape embryonnaire, une première manifestation de l'idiolecte de l'artiste ou de son langage individuel.

C'est le cas par exemple des poésies de Gide, dans la période symboliste (1892), dans lesquelles on saisit dans une égale mesure l'influence symboliste et l'idiolecte de l'écrivain qui est en train de se former.

Dans ce contexte, Maria Corti attache une grande importance à l'étude des œuvres de jeunesse des auteurs, dont l'importance documentaire n'est pas seulement de récupérer l'activité inconsciente, mais aussi repérer les signes de prédestination pour la communication poétique (ex. *Le Voyage d'Urien*, Apollinaire).

Pour Maria Corti, l'auteur est un intermédiaire entre la sphère du fait personnel et l'exécution artistique ; ce passage ne peut pourtant se faire dans l'absence d'un acte critique (de la part de l'auteur), qui suppose, selon Eliot : discernement, combinaison, effacement, correction, vérification. La modalité de traverser ces étapes distingue pour Corti, à la suite de Eliot, un grand auteur d'un auteur moins important : le premier devient grand parce qu'il sait regarder sa propre création avec le détachement du bénéficiaire, c'est-à-dire du lecteur. (comme le fait Valéry).

A ce propos, on peut parler d'une compétence de l'auteur qui a comme correspondant la compétence du lecteur. Si la compétence de l'auteur s'actualise dans le choix qu'il opère dans l'étape pré-textuelle, la compétence du destinataire s'actualise dans la capacité de comprendre le texte et, à la limite, d'en pouvoir prévoir le déroulement, surtout dans les genres littéraires bien codifiés. La compétence de l'auteur tient donc d'une richesse potentielle, à laquelle s'ajoutent des facteurs psychologiques et socio-culturels, mais elle est conditionnée, à partir du moment où le texte commence à être exécuté, par la structure générative du texte. Les rôles auteur-œuvre devient alors inverse : si dans l'étape pré-textuelle, c'est l'auteur qui opère le choix, dans l'étape de conception, c'est l'œuvre qui « impose sa volonté ». Cela entraîne une diminution de la liberté de l'auteur, à mesure que l'œuvre se construit.

Le destinataire

L'univers des destinataires d'une œuvre littéraire est une somme d'incessantes et incontrôlables relations avec le texte. Cette définition ne s'applique, selon Maria Corti, qu'aux destinataires des textes écrits, parce que, dans la relation du destinataire avec le texte interviennent des aspects qui dépassent le simple niveau phonétique ou auditif : il s'agit de la relation visuelle ou l'opération de lecture qui, elle, ajoute une dimension temporelle, à savoir le temps employé pour lire le texte. Il s'ensuit que la définition de Corti ne s'applique pas aux destinataires des messages oraux (ex. les destinataires des chansons de geste) ou aux destinataires

internes des textes, appelés aussi narrataires (Rica, Usbek dans « Les Lettres persanes », les narrataires des « Liaisons dangereuses », les narrataires dans « L'Immoraliste »).

Si le destinataire interne est assez facilement repérable et définissable dans et par le rapport instauré entre lui et l'émetteur interne, le destinataire externe, impersonnel, d'un texte, qui pourrait être le lecteur effectif, est plus difficile à définir et repérer. On peut parler d'un lecteur virtuel, idéal (a), d'un lecteur effectif (b) et d'un lecteur supposé (c). Comme les erreurs dans la distinction de ces types de lecteurs sont assez fréquentes, surtout dans les textes de presse, où le public supposé ne correspond pas toujours à celui réel ou virtuel, il est plus profitable, du point de vue opératoire, de définir le destinataire selon les rapports dans lesquels il se trouve : avec l'émetteur, avec l'œuvre, avec les autres destinataires.

Le rapport destinataire-émetteur

La perspective dans laquelle Maria Corti définit le rapport destinataire-émetteur est celle historique. Ce rapport varie et change surtout avec les changements de statut de l'émetteur, qui interviennent le long de l'évolution de la littérature. C'est donc une relation définie et influencée par le contexte historique et culturel.

Pendant le Moyen Age, le concept de paternité littéraire est vidé de sens, pour des raisons idéologiques. Les conséquences en sont une grande quantité d'œuvres anonymes (les chansons de geste, les miracles, les mystères, les fabliaux, les soties), le plagiat, la continuation d'une œuvre ou la modification du texte initial de l'œuvre d'un auteur par un autre (Le Roman de la Rose – Guillaume de Lorris et Jean de Meung). Le processus de communication littéraire est plutôt collectif qu'individuel, à cette époque. Dans un tel contexte, où la « propriété » du texte est floue et incertaine, le rapport entre le destinataire et l'émetteur est placé dans la sphère de l'indifférence.

Le XV^{ème} siècle propose les termes de « faber » ou « artifex » pour définir l'émetteur, et non pas l'individualité ou l'originalité. Ce n'est qu'au XVI^{ème} siècle que ces termes commencent à polariser l'attention et à prêter à des interprétations plus nuancées. Ainsi, Giorgio Vasari (architecte, peintre et historien de l'art italien, du XVI^{ème} siècle, architecte de la galerie Uffizi et restaurateur du Palazzo Vecchio à Florence) écrit que l'art, la littérature y incluse, naît des efforts, de l'étude, de l'imitation (en faisant référence aux conceptions du siècle antérieur), mais aussi de la connaissance des sciences ou de tout cela ensemble, définissant par là la vision novatrice de son siècle. Même si la vision de Vasari sur le développement organique des arts dans le temps n'est plus acceptée par la modernité, il en reste le rapport qui s'instaure entre l'émetteur et le destinataire. Le dernier a déjà la conscience de la qualité de « faber » de l'artiste, ce qui élimine l'attitude rituelle du public médiéval. La réaction même du destinataire change : il participe à l'effort créateur de l'artiste et reçoit la récompense esthétique comme stimulateur d'un plaisir régressif. Le XVI^{ème} siècle et surtout le maniérisme, dont Vasari est l'un des représentants, (courant surtout dans le domaine de la peinture, XVI^{ème} siècle, instauré surtout après la mort de Raphaël, définit l'inspiration qui vient de la « maniera », du style des grands artistes qui avaient travaillé à Rome, Raphaël et Michel-Ange) apporte une théorisation de l'individualisme de l'émetteur et met les bases de l'emphase de l'individualisme, qui s'épanouira pendant le romantisme.

L'époque contemporaine se caractérise principalement par trois manières d'envisager l'émetteur, avec pourtant une constante : la figure de l'auteur est éclipsée par celle du destinataire : il s'agit de la perspective sociologique, de celle structuraliste et de celle poétique

La sociologie de la littérature se concentre surtout sur la notion de fait littéraire et non pas sur le texte en soi. Pour les sociologues de la littérature, ce qui importe c'est l'utilisation pratique du texte, et non pas celle esthétique. Le destinataire perçoit l'œuvre comme un objet appartenant à la réalité et non pas à la création artistique. Par conséquent, tout ce que fait le destinataire est s'identifier avec l'action du texte, s'y insérer du point de vue psychologique, en souffrir, etc.,

sans penser aucunement à son auteur. Il finit souvent par se rappeler les moindres détails de la narration, mais non pas qui est l'auteur, parce que le destinataire n'y attache aucun intérêt.

La critique structuraliste se concentre uniquement sur le texte vu comme objet et en analyse la structure, sans faire aucune considération sur l'auteur.

Les poéticiens (Foucault, Blanchot) posent l'indifférence pour la figure de l'auteur. De cette perspective, la relation émetteur-destinataire se résume à une « lutte profonde » (Blanchot) qui finit par annuler la figure de l'auteur pour ne restituer que l'œuvre en soi, anonyme et impersonnelle.

le rapport destinataire-œuvre

Le rapport du destinataire avec l'œuvre suppose des relations d'ordre psychologique, historique et socio-culturel, sémiologique.

Du point de vue psychologique, le texte ne laisse que des traces momentanées dans le psychique du lecteur. Le phénomène, déjà décrit par Blanchot en 1955, qui considérait que chaque lecture est unique et irrépétable, a été approfondi par Gramigna (*Il testo des racconto*), qui présente le mécontentement du lecteur qui, à une seconde lecture constate parfois qu'il ne comprend plus rien de ses notes de lecture antérieures. C'est que le lecteur antérieur et celui actuel, qui sont en effet la même personne, ne communiquent plus.

De la perspective socio-culturelle, la question du destinataire diffère si elle est jugée du point de vue synchronique ou diachronique. Le destinataire historique, concret, est varié selon les époques, présentant des différences sur le plan social et culturel. Par exemple, le lecteur du Moyen Age avait une relation de nature plutôt rituelle avec l'œuvre et avec la lecture. La lecture elle-même avait une dimension atemporelle et symbolique, le lecteur ayant le rôle de participer à un rite, à une cérémonie de transmission d'un savoir accepté par la collectivité. De plus, du point de vue de la structure sociale, la lecture n'était réservée qu'à deux classes : la noblesse et la bourgeoisie. Par contre, si nous prenons l'exemple de notre époque, il est très difficile de deviner la personnalité littéraire des différentes couches sociales, pouvant parler d'une lecture de masse.

Du point de vue sémiologique, le rapport destinataire-œuvre se traduit dans la possibilité de l'œuvre d'accumuler informations, c'est-à-dire vie sémique, par les différentes lectures qu'on en fait pendant le temps et dans l'espace. On ne peut donc pas parler d'un « texte définitif », qui n'appartient, selon Borges, qu'à une religion ou à une fatigue, mais de variantes d'un invariant de base. Ces variantes sont justement les différentes lectures appliquées au texte. A la dynamique du texte correspond donc une dynamique de la lecture.

La relation entre les destinataires

Le rapport entre l'œuvre et ses destinataires s'établit dans une égale mesure sur l'axe synchronique et sur celui diachronique. Sur le plan synchronique, il s'agit du contact du texte avec un groupe de destinataires ; du point de vue diachronique, comme le remarquait Sartre, le livre devient l'espace de rencontre entre des lecteurs provenant d'époques différentes, et qui contribuent dans une égale mesure à sa construction. Dans cette perspective, le critique représente un cas limite de la relation entre une nouvelle lecture et toutes les précédentes.

Dans le rapport avec les destinataires, l'œuvre peut s'avérer formatrice ou, au contraire, subir elle l'influence. Pour le premier cas, on peut citer le cas d'Annunzio, en Italie, ou de Gide, en France, qui donnent naissance au dannunzianisme, respectivement au gidisme, formes culturelles esthétisantes d'une génération. Une autre forme dans laquelle l'œuvre forme le groupe des destinataires est le cas où, par l'action indirecte de l'œuvre, de son style, de ses néologismes, etc, l'œuvre entre dans la langue et devient instrument de communication publique, indépendante de la lecture de l'œuvre.

Le cas contraire est celui où l'ensemble des destinataires produit un système de demandes, fondées sur des constantes, et qui influencent le processus créateur. Valéry parle à ce propos des œuvres créées par leur public et des œuvres qui tentent à créer un public.

Partant de cette dualité, Maria Corti propose, pour plus de finesse dans l'approche, une vision tripartite : l'œuvre peut favoriser le système de demandes de manière active, passive, ou le contredire. Dans le premier cas, le texte respecte complètement les règles littéraires de l'époque et fait accroître, l'inertie de la littérature. dans ce cas, le principe de la causalité est renversé, car le vrai point de départ de l'œuvre n'est plus l'émetteur, mais les destinataires. Dans le deuxième cas, il s'agit des attentes du public à fonction provocatrice ; le public contrebalance, par sa provocation vers le neuf, l'inertie du système. C'est par exemple le cas de Stendhal qui écrit « Le Rouge et le Noir » pour répondre au goût, qui commençait à se faire sentir, des femmes parisiennes, pour « l'amour de tête ». Le dernier cas est représenté par les productions artistiques qui violent la conscience collective, même idéologique, et vont tout à fait contre l'horizon d'attente des destinataires. Le destinataire se trouve dans de tels cas devant un complet manque de repères pour décoder le texte et il arrive même qu'il rejette cette littérature novatrice (ex. Joyce). Pourtant, il y a de ces œuvres qui restent dans l'histoire de la littérature justement parce qu'elles rompent avec la tradition.

L'école de Constance et la théorie de la réception

Le concept de théorie de la réception est introduit dans les années '70 par les représentants de l'Ecole de Constance (Allemagne), dont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser sont les principaux tenants, proposant une vision diachronique du phénomène littéraire et privilégiant l'histoire de la littérature. Déjà en 1969 Jauss avait esquissé sa méthode, en annonçant un « changement de paradigme » : l'analyse devrait, selon lui, déplacer l'attention accordée au couple texte-auteur vers le couple texte-lecteur.

Le but primordial de Jauss a été de renouveler l'histoire littéraire, discipline qui se trouvait, dans cette époque-là, dans une impasse : *L'historicité de la littérature ne consiste plus dans un rapport de cohérence établi « a posteriori » entre les faits littéraires, mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres. (1978, p. 46)* L'accent doit donc être mis sur *la dimension de l'effet produit par une œuvre et du sens que lui attribue un public (1978, p. 44)*. Une telle conception du phénomène littéraire repose sur ce que Jauss appelle « l'horizon d'attente », une notion qu'il reprend de Popper, Gadamer et Husserl.

La spécificité de l'Ecole de Constance est sa préoccupation pour le rôle du lecteur. Notamment, selon les tenants de cette école, l'œuvre doit être envisagée du point de vue de celui qui la reçoit, et non pas du celui qui la produit. Pour Jauss, *on ne peut dégager des phénomènes littéraires aucun lien objectif entre les œuvres qui ne serait établi par les sujets de la production et de la réception. (1978, p.90)* Pour lui donc, l'acte de réception est un processus actif et producteur de sens. En effet, l'objet de sa théorie n'est *ni l'auteur, ni le texte comme tel, mais la relation réciproque entre le(s) texte(s) et le(s) lecteur(s). (Henridrick van Gorp, La réception de l'œuvre littéraire : mode ou méthode ?, 1983, p. 45)*

L'identification avec le héros littéraire

Dans le processus de réception d'une œuvre, un aspect important est la manière dans laquelle le récepteur/lecteur s'identifie avec le héros littéraire. cette identification n'est pas originellement un phénomène d'ordre esthétique, tandis que le héros n'a pas été toujours le produit d'une activité poétique. Preuve en sont, le long du temps, les modèles héroïques, religieux ou éthiques qui ont été en mesure de fournir un plaisir cathartique et de transmettre des

modèles de comportement, en stimulant, par l'exemplarité de l'action humaine, le récepteur à accomplir des actions semblables.

L'identification avec le héros littéraire est l'une des formes possibles de l'identification esthétique. On peut également parler d'une identification avec « le monde représenté », ou avec une situation paradigmatique. Pourtant, l'identification avec le héros littéraire reste, pour Jauss, indispensable, pouvant offrir un matériel exemplaire incomparable.

Il y a cinq modèles d'identification avec le héros littéraires : la modalité associative, celle admirative, celle compatissante (par sympathie), celle cathartique et celle ironique.

L'identification associative est définie comme le comportement esthétique qui se traduit comme l'appropriation d'un rôle de l'univers imaginaire, clos, d'un acte ludique. L'identification associative annule l'opposition entre la représentation et la contemplation, entre l'acteur et le spectateur. Cette définition exprime la négativité foncière du jeu : le jeu, comme antithèse du praxis, instaure dans le quotidien un ordre supérieur à celui habituel et se manifeste de manière ponctuelle, insulaire. Pourtant, le spectacle, le jeu, la fête, ont une double irradiation dans la vie / le praxis : par la répétitivité périodique et par la transformation en *mores*, c'est-à-dire par le cérémonial.

L'identification associative suppose la transposition du récepteur dans les rôles des participants au jeu. Un exemple peut être la transposition de la littérature du Moyen Âge dans le praxis social : il s'agit plus précisément des normes de la courtoisie et des fins amours qui passent, de la littérature courtoise, dans le comportement social. Avec la littérature courtoise, qui présentait le cérémonial littéraire de l'exaltation de la figure féminine, commence l'exercice ludique des normes sociales de l'esthétique de l'amour dans la société. Ces normes continuent, se prolongent dans la société, même après la disparition des classes sociales qui les ont engendrées, dans des « jeux de langage », tels le flirt, la déclaration d'amour, le rejet, la récompense.

La tentation du jeu ne se manifeste pas toujours par la participation à des actions ludiques gouvernées par des règles pré-établies, mais aussi par la participation active du récepteur à un cérémonial social qui redonne à l'œuvre d'art son statut de jeu. Un exemple a été la réception au XVII^e siècle du roman *Astrée* d'honoré d'Urfé. Ce roman a donné naissance, pour son public noble, à toute une série de manifestations, de formes sociales de réception : la mode de porter certains signes distinctifs, la mode de la personne spécialisée dans la rédaction des lettres d'amour et même la fondation d'une Académie des parfaits amants. Les fondateurs de cette Académie, par exemple, voyaient dans le roman d'Urfé un vrai codex de règles du jeu et renoncent même à leurs noms pour adopter ceux des personnages du roman.

L'identification admirative est l'attitude esthétique qui se forme en rapport avec la perfection d'un modèle, tragique ou comique dans une égale mesure. L'admiration suppose que l'objet esthétique, par sa perfection, dépasse les attentes idéales et déclenche un étonnement qui survit à la disparition de l'effet de nouveau. Il s'ensuit que l'identification admirative n'équivaut pas à l'étonnement, mais suppose une prise de distance et l'absence de l'objet qui a causé l'étonnement pour arriver à un affect esthétique capable de reconnaître et d'adopter les modèles esthétiques et les exemples. La tradition rhétorique distingue, par exemple, pour ce qui est du rapport avec les auteurs dignes à être imités, entre la *mimesis-imitatio* (l'imitation imposée) et la *mimesis-aemulatio* (l'imitation volontaire). La première est une activité qui reproduit le modèle par une contemplation exacte – qui ne suppose donc pas une prise de distance –, tandis que la seconde représente l'aspiration vers ce que l'on considère beau.

Selon Jauss, l'identification admirative est supérieure à l'action orientée en conformité avec les maximes quotidiennes du praxis social par le fait qu'elle peut comprimer dans une expérience historique transmissible de génération en génération, tous les modèles individuels.

Un exemple de reprise historique d'une série de modèles est marquée par l'apparition du roman courtois au début du XII^e siècle. Cet événement historique est marqué par deux

modalités archétypales d'identification admirative : l'identification admirative avec l'ancien modèle, représentés par les héros carolingiens (Roland, Olivier) et l'identification admirative avec le nouveau modèle, le chevalier de la Table Ronde (Ivain, Lancelot). Les deux modèles se succèdent dans la conscience publique et, par la nouvelle préférence du public pour le chevalier de la table Ronde – le chevalier courtois, solitaire, vainqueur des combats miraculeux et fidèle à sa bien aimée – le public satisfait sa nécessité d'évasion dans la perfection de l'imaginaire, en dépit de la réalité de la vie. Ainsi, les deux types de héros qui ont peuplé le Moyen Age satisfont une double nécessité de l'identification admirative : le héros des chansons de geste répond à la nécessité de la mémoire collective de glorifier les faits historiques extraordinaires, tandis que le chevalier courtois marque l'intérêt toujours plus vif du lecteur pour des événements extraordinaires et satisfait le désir d'aventure et d'un amour idéal dans un monde idéal.

L'admiration compatissante (par sympathie) est l'affect esthétique de l'auto-transposition dans le Non-Moi, affect qui annule la distance admirative et conduit le récepteur (lecteur, spectateur), par l'émotion, à la solidarité avec le héros en souffrance. Le praxis de l'expérience esthétique démontre chaque fois que l'admiration et la compassion se succèdent dans le temps. le modèle admiré d'un héros peut être présenté, dans le même temps, comme une perfection intangible, mais aussi comme déclencheur d'une simple rêverie : c'est que le modèle devenu inaccessible est remplacé par un nouveau modèle, imparfait, mais plus impliqué dans le quotidien et dans lequel le lecteur puisse reconnaître ses propres possibilités et avec lequel il puisse se solidariser, parce qu'il s'y reconnaît. En effet, l'identification compatissante succède à celle admirative.

Un exemple éloquent est offert par la littérature du XII-ème siècle, qui voit la fleuraison des miracles et des mystères, pièces de théâtre à sujets et à personnages religieux. A ce moment, le modèle d'identification n'est plus le héros légendaire, le plus souvent un saint, mais un simple et inconnu mortel soumis au péché, personnage de ces formes de théâtre. Cela advient parce que le saint, tout parfait et vertueux qu'il puisse être, met le contemplateur religieux devant le difficile embarras de suivre son exemple mais aussi de ne pouvoir jamais espérer y arriver/accéder. Le lecteur arrive donc à préférer, à un *perfectus intangible*, un *imitabile accessible* (ex. Voltaire – Candide, Diderot qui soutient que l'action des pièces de théâtre doivent se passer dans le quotidien, Emma Bovary).

L'identification cathartique est l'attitude esthétique déjà décrite par Aristote, qui transpose le spectateur, de la sphère de ses intérêts réels et de ses problèmes affectifs – l'univers pratique -, dans la situation du héros en souffrance ou ayant des problèmes, pour que, par émotion tragique ou divertissement comique, il puisse obtenir la libération spirituelle. ce type d'approche est retrouvable dès l'Antiquité, dans les discours sur l'effet tragique ou comique de l'art ; il est ensuite repris surtout par le classicisme européen. Du point de vue historique, avec l'identification cathartique, on a touché le seuil de l'autonomie dans le processus d'émancipation de l'expérience esthétique.

Toutes les époques historiques ne prêtent pas à l'identification cathartique. Pendant le Moyen Age, à cause du fait que l'art n'est pas encore complètement autonome et à cause du fait que les styles aussi bien que la tragédie et la comédie ne sont pas encore rigoureusement séparés, de tels phénomènes sont difficilement retrouvables ou sont subsidiaires. Dans la littérature moderne, avec l'autonomisation progressive de l'art, l'identification cathartique est comprise comme une condition de la libération de l'esprit par l'esthétique, en vue d'une réflexion. Elle devient une demande impérieuse pour le lecteur éclairé ou pour le spectateur expérimenté. Pendant l'époque classique française, l'identification cathartique en vue d'une réflexion morale devient la plus noble motivation de la tragédie ou de la comédie (Molière qui soutient que par tartuffe il veut éduquer les mœurs par le catharsis comique).

L'identification ironique est le niveau de réception esthétique où le lecteur ne reçoit que le contour d'une identification à laquelle il pouvait s'attendre, pour qu'elle soit ironisée ou rejetée,

dans l'étape immédiatement ultérieure. ce type d'identification ironisée ou de destruction de l'illusion sert à décrocher le récepteur de l'état de complète et inconsciente soumission pour l'objet esthétique et stimule sa réception esthétique et morale. Cette identification se fait par rapport à un héros absent ou à un anti-héros. Ce type d'interaction apparaît au Moyen Age comme instance contraire à l'idéalisme héroïque du roman chevaleresque. la forme la plus fréquente en est la satire ou, plus rarement, la négation. Le modèle utilisé est l'ironie adressée au héros, qui devrait détruire son incontestable idéalité pour le faire plonger dans la réalité de l'existence quotidienne. La satisfaction que de tels textes offrent au lecteur vient de la re-connaissance des normes idéales de la condition héroïque, cette fois-ci dans un cadre comique. Ce n'est pas que la condition héroïque soit mise en doute, mais c'est qu'elle n'a plus le contrôle de l'autorité. L'ironie libère le lecteur de l'identification admirative et lui permet de s'amuser des comportements du héros.

L'identification ironique se manifeste aussi pour le anti-héros, tel le picaresque au XVIII^{ème} siècle. Un exemple est Don Quichotte de Cervantes, qui transforme le rapport ironique entre l'idéalité épique et la réalité romanesque dans l'antinomie entre un passé chimérique, vivant encore seulement dans la conscience du « héros », et le présent prosaïque.

Les cinq types de possibles identifications avec le héros littéraire ne sont pas les seuls.

Au XIX^{ème} siècle, l'expérience esthétique a gagné de nouvelles modalités d'identification. Avec le renoncement au narrateur omniscient, le lecteur a la tâche de constituer lui-même la continuité significative de la fable et il doit décider seul pour l'une des multiples possibilités d'interprétation et d'identification.

Le XX^{ème} siècle porte les procédés de l'identification sur le seuil de l'avant-garde : Jean Genet et Alain Robbe-Grillet introduisent le lecteur dans le rôle du voyeuriste (Les Bonnes, La Jalousie). On arrive même à l'identification refusée au moment où, avec la « mort du héros » et la « disparition du narrateur » (proclamées par le Nouveau Roman), le lecteur doit assumer tout le fardeau des identités abandonnées.

L'univers d'attente et l'esthétique de la réception

A partir de 1916, année de la publication des programmes de recherche du groupe des formalistes russes, membres de Opoiaz (La Société pour l'étude du langage poétique), la dichotomie traditionnelle *poésie / littérature*¹ cesse d'être pertinente pour être remplacée par celle entre littérature – art utilisant le langage poétique et textes utilisant un *langage pratique, à déterminations non littéraires [...] et relevant donc du langage dans sa fonction pratique*.² Le concept de *perception artistique*³, issu de la distinction entre le langage poétique et le langage pratique, définit la nouvelle manière de percevoir l'art, différente de celle de percevoir la pratique de la vie. De la perspective de Jauss, l'art se définit par la *perceptibilité de la forme et par l'identification du procédé technique*⁴. Ainsi, dans la réception de l'œuvre d'art, doit s'instaurer une distance, qui permette de l'observer comme telle et de la reconnaître comme procédé artistique ; cette distance, sorte d'objectivation, doit remplacer la *simple jouissance naïve du beau*.⁵

Pour tenter de réconcilier l'école formaliste russe avec la théorie marxiste de la littérature, Jauss propose une nouvelle focalisation du fait littéraire, qui est celle de sa réception ; cette

¹ Pour Jauss et en allemand, le sens du mot *Dichtung* est plus large que le français *poésie*, et désigne tous les genres de la création littéraire proprement-dite : lyrique, dramatique, épique, narratif.

² Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2007, p. 45.

³ Idem., p. 45.

⁴ Idem., p. 45.

⁵ Idem., p. 45.

focalisation met au premier plan le récepteur, qu'il soit spectateur ou lecteur, pôle trop ignoré par les théories précédentes, mais que Jauss considère comme un élément qui *développe [...] une énergie qui contribue à faire l'histoire*.⁶

Les avantages de cette focalisation sont multiples : tout d'abord, on élimine l'opposition entre la consommation passive et la compréhension active ; ensuite, on passe de l'étape de la constitution des normes littéraires à celle de la production d'œuvres nouvelles ; cette nouvelle perspective permet aussi le dépassement de la dichotomie esthétique / histoire, car le lecteur établit un nouveau lien entre une œuvre littéraire du passé et une expérience esthétique présente.

Poser le lecteur / récepteur au centre du processus de réception artistique implique aussi une nouvelle manière de penser et de construire l'histoire littéraire, fait qui pourrait également sauver de l'oubli et de la réticence une discipline – l'histoire littéraire – non plus appréciée à partir du début du XX^e siècle.

Généralement, la première réception d'une œuvre porte l'empreinte des réceptions antérieures, faites par le lecteur, d'autres œuvres. Ensuite, le long du temps, il se construit *une vraie chaîne des réceptions*⁷ qui rendra compte de la valeur de l'œuvre. C'est donc par le lecteur et par la lecture que chaque œuvre traverse le temps et construit son sens global, actualisé par les lectures successives. Il s'ensuit que, pour renouveler l'histoire littéraire, il faut *fonder la traditionnelle esthétique de la production et de la réception sur une esthétique de l'effet produit et de la réception*.⁸ Ainsi, les rapports entre les faits littéraires ne doivent pas être établis *a posteriori*, mais selon les expériences que les lecteurs font d'abord des œuvres, cela parce que, à la différence d'un objet quelconque, l'œuvre littéraire n'est pas un objet qui garde toujours la même apparence ; au contraire, elle est comme une partition qui peut être interprétée de manière différente par chaque lecteur. Il s'ensuit que l'histoire de la littérature est *un processus de réceptions et de productions esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour*.⁹ Elle n'est donc pas la simple et incessante collection de faits littéraires, recueillis pour reconstruire un passé collecté et mis en ordre.

Pour rendre compte de la construction de l'histoire de la littérature, Jauss introduit le concept d'*horizon d'attente*, qui se rapporte à l'expérience littéraire du lecteur et qui se définit comme *le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne*.¹⁰

Trois sont donc les éléments principaux, constitutifs de l'horizon d'attente : la connaissance du genre, la connaissance formelle et thématique des œuvres antérieures et la conscience de la dichotomie imaginaire / quotidien.. L'horizon d'attente est donc un ensemble de données antérieures au moment de la lecture, que le lecteur possède et auquel il rapporte, compare, le texte qu'il est sur le point de lire.

Toute parution d'une œuvre littéraire se fait dans un contexte et est annoncée par des signaux, manifestes ou latents, qui prédisposent le public à un certain mode de réception. Le public est ainsi mis dans une *disposition émotionnelle*, en vertu du contexte et des ses expériences de lecture antérieure, qui le font attendre, pour la lecture qu'il commence, une certaine suite, un

⁶ Idem., p. 49.

⁷ Idem., p. 50.

⁸ Idem., p. 51.

⁹ Idem., p. 52.

¹⁰ Idem., p. 54.

certain développement et une certaine fin. A mesure que la lecture avance, l'attente peut être *entretenu, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des genres et des styles*.¹¹

Point de départ et élément de comparaison, l'horizon d'attente n'est pas nécessairement figé et immuable. Il fonctionne comme un ensemble d'attentes et de clichés de jeu forgés par les expériences de lecture antérieures, mais qui peuvent être changées ou bien reproduites. La structure du genre peut être changée par la modulation et la correction, tandis que la modification et la reproduction marquent les frontières des genres.

exemples : Jacques le fataliste, Le Traité du Narcisse, le Prométhée mal enchaîné

La reconstitution de l'horizon d'attente d'une œuvre permet de définir la valeur d'une œuvre d'art. Au moment de son apparition, une œuvre d'art répond, dépasse, déçoit ou contredit les attentes de son public premier. *L'écart esthétique représente la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon », en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience*.¹²

Si la distance entre l'horizon d'attente et l'œuvre est réduite, on peut parler de simple divertissement. Si, au contraire, la distance est grande, on se trouve devant des chefs-d'œuvre. La littérature divertissement, qui suppose un écart esthétique réduit, ne contraint pas la conscience réceptrice à se réorienter vers l'horizon d'une expérience inconnue ; elle n'exige aucun changement d'horizon ; elle se résume le goût pour le beau du public, reproduit dans des formes familières.

Dans le cas des chefs d'œuvres, l'écart esthétique est grand ; cela implique une nouvelle manière de voir, sans éliminer le plaisir de la réception. A la différence de la littérature divertissement, les chefs d'œuvres sont ceux qui demeurent dans le temps, devenant des « classiques » : l'étonnement des premiers lecteurs s'efface dans le temps et la *négativité originelle*¹³ de l'œuvre devient *objet familier de l'attente, [...] s'intègre à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir*.¹⁴

L'horizon d'attente rend compte de la réception de l'œuvre dans le contexte de sa création. La reconstitution de l'horizon d'attente originel permet de savoir quelles étaient les attentes et les questions auxquelles l'œuvre répondait à son époque et de savoir comment le lecteur du temps voyait et comprenait l'œuvre. Cela écarte l'influence, dans la réception, des méthodes et théories postérieures au moment de la production de l'œuvre. Cette démarche est particulièrement profitable dans l'interprétation des œuvres du Moyen Age, qu'on risque souvent de ne pas correctement décoder justement parce qu'on méconnaît l'horizon d'attente des récepteurs de l'époque. Les lecteurs du « Roman de Renart », par exemple, connaissaient déjà l'histoire de Tristan, les chansons de geste, les fabliaux, les soties, donc la littérature héroïque et courtoise, sur laquelle ils s'étaient formé l'horizon d'attente. C'est donc dans cette clé qu'ils interprètent « Le Roman de Renart », comme « la guerre inouïe des barons Renart et Ysengrin », en y voyant une variante ironique de la littérature courtoise. Preuve de la validité de ce décodage sont les multiples allusions à cette littérature, présentes le long du roman, et la référence explicite, présente dans la seconde partie de l'écrit. Par contre, si l'on applique au même texte la théorie de la poésie purement naturelle de Jakob Grimm, ce qui a fait la recherche philologique pendant une longue période, on n'y voit qu'un conte animal naïf. La même chose est valable pour la plupart des interprétations de la poésie médiévale, des chansons de geste, auxquelles on applique les normes prosodiques et formelle classiques, donc postérieures à la création du texte interprété.

La reconstitution de l'univers d'attente permet également de placer chaque œuvre dans *la série littéraire dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son*

¹¹ Idem., p. 55.

¹² Idem., p 58.

¹³ Idem., p. 59.

¹⁴ Idem., p. 59.

rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire.¹⁵ Cela veut dire que l'histoire de la littérature ne doit pas être comprise simplement comme une lutte entre l'ancien et le nouveau, où l'ancien représente la dégénérescence et la stéréotypisation des formes, mais comme une succession dont il faut *discerner le lien de continuité*¹⁶ qui unit les formes nouvelles et anciennes. Cette continuité se définit comme *le passage de la forme ancienne à la forme nouvelle dans l'interaction de l'œuvre et du récepteur*¹⁷. Ainsi, toute forme nouvelle représente la solution d'un problème, d'une ouverture, laissés non- solutionnés par la forme antérieure, chose percevable dans le changement de l'horizon d'attente.

La conception d'une histoire de la littérature qui se contente d'une étude diachronique doit être dépassée, selon Jauss et remplacée par une *combinaison méthodique de l'analyse diachronique et de l'analyse synchronique*.¹⁸ Cette vision est basée sur la théorie de Kracauer, de la *coexistence du simultané et du on-simultané*¹⁹ dans l'histoire, ce qui montre que la coupe synchronique est possible et nécessaire pour découvrir la véritable historicité des phénomènes littéraires. Cette coupe synchronique permet de découvrir les *corrélations structurales entre la compréhension des œuvres nouvelles et le sens des œuvres plus anciennes*²⁰, docn la circulation d'un moment historique à l'autre, pas nécessairement se succédant, de thèmes, de formes, de structures similaires (par exemple, la sotie au Moyen Age et chez André Gide, la poésie patriotique d'Aragon, tel le poème « C », et les chansons de geste). En outre, l'étude en coupe synchronique permet de déceler les structures équivalentes, les modèles, les schémas aussi bien que les classifications et les comparaisons des œuvres « simultanées ». On pourrait donc tirer, par la multiplication des coupes synchroniques, *une nouvelle méthode d'exposition de l'histoire littéraire [...] de manière à faire apparaître, dans le devenir des structures linéaires, les articulations historiques et les transitions d'une époque à l'autre*.²¹ Ainsi, le changement de l'horizon d'attente n'est pas saisi nécessairement et forcément par l'étude diachronique de tout le réseau, mais il peut être également perçu dans l'analyse des coupes transversales.

L'identification de l'horizon d'attente a également une importance fondamentale de poser et de définir l'histoire littéraire dans son rapport spécifique avec l'histoire générale. D'habitude, on voit le rapport histoire-littérature dans le reflet qu'on trouve, de l'histoire et de la société dans un certain moment historique, dans la littérature ; de telles images, *typiques, idéalisées, satiriques ou utopiques de l'existence sociale*²² abondent dans la littérature. Mais, selon Jauss, ce n'est pas là que l'on repère la fonction sociale de la littérature, dans ce qu'elle constitue un miroir, plus ou moins fidèle de la réalité. C'est dans l'influence que la littérature exerce sur l'horizon d'attente du public, et par là sur l'histoire, qu'il faut le chercher : *La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social*.²³ La fonction sociale de la littérature, qui est une de création sociale, apparaît ainsi comme sa fonction par excellence²⁴.

¹⁵ Idem., p. 69.

¹⁶ Idem., p. 70.

¹⁷ Idem., p. 72.

¹⁸ Idem., p. 75.

¹⁹ Kracauer apud Jauss, p. 76.

²⁰ Jauss, H.R., op. cit., p. 75.

²¹ Idem., p. 75.

²² Idem., p. 80.

²³ Idem., p. 80.

²⁴ Cette conception s'oppose à celle des structuralistes, qui voient, au contraire, dans la littérature, plus particulièrement dans les mythes littéraires, *l'expression mythique ou symbolique* (Jauss, H.R., op. cit., p. 80.) des structures profondes.

Pour l'esthétique de la réception, c'est le concept d'horizon d'attente qui peut donner une réponse au problème de la fonction sociale, de création sociale de la littérature, parce qu'il définit la praxis vécue. A ce point, Jauss rencontre Popper, qui, étudiant le problème du progrès scientifique, postule que tout progrès, dans les sciences aussi bien que dans la praxis sociale est fondé sur une *déception de l'attente*²⁵ ; il rend ainsi compte du *sens créateur de l'expérience négative dans la vie pratique*²⁶. Dans le cas particulier de la littérature, le lecteur a, par rapport à un non-lecteur, le privilège d'accumuler une expérience qui pourrait lui épargner le choc d'une nouvelle expérience dans la praxis. De cette manière, l'expérience de lecture se transforme elle-même en horizon d'attente pour la praxis sociale. Le lecteur est ainsi plus adaptable à une nouvelle réalité sociale, moins exposé aux préjugés et aux contraintes de la vie réelle. L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis par le fait qu'il est plus durable et il *anticipe des possibilités non encore réalisées, [...Jouvrant ainsi les voies à l'expérience à venir*²⁷. Le pouvoir de la littérature et de l'expérience littéraire s'affirme ainsi comme élément qui préoriente l'expérience du lecteur : en tant qu'art, la littérature brise l'automatisme de la perception quotidienne ; de plus, la littérature préfigure des expériences qui peuvent se manifester ensuite dans la vie. la littérature influence le lecteur non seulement dans ses perceptions esthétiques, mais aussi dans celles éthiques et morales. la réception d'une œuvre littéraire nouvelle est donc soumise aux contraintes d'un double horizon d'attente : celui esthétique, littéraire, dans le sens qu'elle est jugée en contraste avec les formes artistiques antérieures, et celui esthétique et moral, dans le sens qu'elle est jugée également par rapport à la praxis vécue.

exemples : la procès de Madame Bovary, la dispute André Gide – Henri Massis (forme esthétique distincte – le dialogue indirect libre pour Flaubert, thèmes en contradiction avec la morales catholique, Gide).

L'idée qui s'en dégage est que, dans le contexte de la vie sociale, la littérature ne doit pas être réduite à la fonction de l'art comme représentation, mais entendue aussi dans son rôle de création sociale.

Dans des études postérieures, Jauss revisite son concept de horizon d'attente, suite aux reproches qu'il se développe trop dans le seul champ de la littérature. Ainsi, il arrive à distinguer entre *l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle* et *l'horizon d'attente social : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception*.²⁸

Le sens d'une œuvre littéraire se concrétise à partir de deux éléments : l'effet produit et la réception. L'effet produit est fonction de l'œuvre elle-même ; la réception est déterminée par le destinataire de l'œuvre. cela veut dire que, pour comprendre une œuvre nouvelle, le lecteur commence par reconstituer *l'horizon spécifiquement littéraire*²⁹, c'est-à-dire des questions liées au genre littéraire, à la typologie, au discours : cela constitue le rapport réceptif du lecteur avec le texte. Mais, pour décoder le sens entier d'un texte, pour instaurer donc un rapport actif, le lecteur doit continuer avec insérer *sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte*.³⁰ Cette précompréhension comprend *l'horizon de ses intérêts*, à savoir ses désirs, ses attentes, ses expériences sociales, ses expériences individuelles.

En allant plus loin, on sait que, en fait, *l'horizon d'attente concernant le monde*³¹ intègre aussi des expériences littéraires antérieures. On peut donc parler d'une *fusion*³² des deux horizons, celui social et celui littéraire, où le premier s'accroît sans cesse, englobant à chaque fois les nouvelles expériences littéraires. Il s'agit donc d'une fusion diachronique.

²⁵ Popper apud Jauss, p. 82.

²⁶ Buck, Lernen und Erfahrung, apud. Jauss, p. 70.

²⁷ Jauss, H.R., op. cit., p. 83.

²⁸ Idem., p. 284.

²⁹ Idem., p. 284.

³⁰ Idem., p. 284.

³¹ Idem., p. 285.

³² Idem., p. 284.

Pourtant, si la fusion des horizons d'attente prend la forme réflexive, qui suppose une distance critique dans l'examen d'une œuvre, qui peut aboutir au refus du lecteur d'intégrer la nouvelle expérience littéraire dans l'horizon de son expérience sociale, on parle de fusion synchronique.

Le type de fusion des horizons d'attente influence le rôle communicatif de l'art. S'il s'agit d'une fusion diachronique, alors le lecteur a acquis et accepté de passer et d'englober dans sa praxis sociale une expérience littéraire. C'est le moment où commence la fonction communicative de l'art : le lecteur comme individu *reprend virtuellement à son compte certaines normes, certaines attentes, et [qu] 'il apprend, par l'identification esthétique, ce qui peut être l'expérience et le rôle des autres.*³³ L'étape suivante, c'est le passage de la praxis individuelle à celle collective.

La fonction communicative de l'expérience esthétique

L'expérience esthétique est fondée sur la jouissance que l'art peut impliquer ou provoquer. Le terme clé dans la définition de l'expérience esthétique est celui de *jouissance*. Jauss le résume dans une de ses fameuses thèses :

*L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.*³⁴

Ce terme, qui dans l'usage ancien réunissait plaisir et possession, a perdu dans la contemporanéité son sens de « appropriation du monde » et la critique moderne considère déjà que, pour que la jouissance soit considérée authentique, elle doit s'élever au niveau de réflexion artistique. Pour les théoriciens contemporains, la jouissance n'est plus qu'un premier stade, à côté de la contemplation, de l'expérience esthétique. De cette perspective, la jouissance ne serait que la face subjective de l'expérience esthétique, relevant soit de la psychologie, soit de la consommation tout simplement.

Bref, le comportement esthétique de la jouissance, qui signifie *libération de quelque chose et pour quelque chose*³⁵, peut se manifester par trois fonctions, qui résument l'expérience esthétique : *poiesis*, *aiesthesis* et *catharsis*. *Poiesis* porte sur la conscience productrice et sur la création d'un monde comme son propre œuvre ; *aiesthesis* définit la conscience réceptrice par la régénération de la capacité de percevoir la réalité extérieure et intérieure et *catharsis* fait référence à la capacité d'adopter un jugement déterminé par l'œuvre ou de s'identifier avec des normes d'action précises, qui seront concrétisées par celui qui les assume. Toutefois, *poiesis*, *aiesthesis* et *catharsis* ne forment pas une hiérarchie, mais une somme, un ensemble de fonctions autonomes qui entrent dans un rapport de réciprocité ou de succession.

Poiesis est compris comme pouvoir ou savoir faire poétique et désigne un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : *l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de « se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde »*³⁶ *Poiesis* se manifeste devant l'œuvre et devient, surtout à partir de la Renaissance, la marque de l'activité artistique autonome – *faber*. C'est une expérience esthétique fondamentale de type productif.

Poiesis, qui est le côté productif de l'expérience esthétique, peut être décrit comme un processus historique pendant lequel le praxis esthétique se libère des contraintes imposées à l'acte de création par la tradition de l'Antiquité et de la Bible. Ce processus est la concrétisation du concept d'individu créateur.

³³ Idem., p. 286.

³⁴ Idem., p. 137.

³⁵ Idem., p. 143.

³⁶ Idem., p. 143.

Aiesthesia représente le côté de la réception de l'expérience artistique. Il désigne la jouissance esthétique qui résulte du regard connaisseur et de la re-connaissance par le regard.³⁷ L'œuvre d'art peut donc renouveler la perception des choses, laquelle est stimulée par l'habitude.

Le sens primaire du mot est celui de connaissance sensible, basée sur le sentiment et sur la sensation. Ce sens est complété par les acceptions ajoutés plus tard, du type *visibilité pure* (Konrad Fiedler), *contemplation désintéressée de l'objet dans sa plénitude* (Moritz Geiger), ou *expressivité de la perception de l'objet* (Dieter Henrich). Tous ces ajouts ne font d'ailleurs que consolider la position de la connaissance sensorielle par rapport à celle conceptuelle, la première étant prééminente.

Enfin, *catharsis* représente le troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale : *dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînaient aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social ; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.*³⁸

Catharsis définit la jouissance résultée par l'incitation des affects du récepteur ; cette jouissance produite par l'œuvre d'art a comme résultat le changement des convictions du récepteur ou la libération de la tension de l'âme. Comme expérience esthétique fondamentale de type communicatif, *catharsis* correspond à l'engagement de l'art dans la fonction sociale de transmission, d'inauguration et de motivation des normes d'action et aussi dans la libération de celui qui contemple de sous les intérêts et les complications pratiques du quotidien. Par l'attachement cathartique, le récepteur est mis dans l'état de liberté esthétique du jugement.

Poiesis, *aiesthesia* et *catharsis* se trouvent dans un rapport d'interdépendance. Ainsi, le créateur, l'artiste, a la possibilité de juger et d'examiner son œuvre s'il se pose en contemplateur de celle-ci : dans ce cas, il passe de l'expérience de *poiesis*, spécifique pour le créateur, à celle de *aiesthesia*, spécifique pour le récepteur. Lors de ce passage, il devient conscient que le processus de la création et de la réception, respectivement *poiesis* et *aiesthesia* ne peuvent pas être simultanés. Si on analyse le rapport *poiesis / catharsis*, on peut voir que le *catharsis* peut agir dans une égale mesure sur le destinataire/récepteur, en modifiant sa disposition sentimentale ou en l'instruisant, et sur le créateur, d'une manière rétroactive, de sorte que le produit de l'activité poétique, la création, représente l'expression et la libération de l'âme³⁹.

D'ailleurs, cette cohésion et le passage de la pure jouissance sensuelle à la réflexion et de *aiesthesia* à *catharsis* ont été résumés par Goethe :

*Există trei categorii de cititori: una a celor care se desfată fără să judece, o altă a celor care judecă fără să se desfete, și una de mijloc, a celor care judecă desfătându-se și se desfată judecând; aceștia din urmă recrează în fapt pe cont propriu opera de artă.*⁴⁰

Poiesis, *aiesthesia* et *catharsis* ont subi, pendant l'histoire, un processus d'émancipation. Pour *poiesis*, c'est le changement de rôle et de prééminence entre *poiesis* et *praxis*, avec la primauté de la création instaurée par la Bible ; *aiesthesia* évolue en opposant la connaissance sensible à celle rationnelle ; *catharsis* implique déjà le dépassement de *aiesthesia* pour y ajouter une mutation chez le récepteur. *L'émancipation de l'expérience esthétique au cours des temps modernes peut être définie comme un processus au terme duquel, libérés d'une tradition séculaire qui liait l'art conçu comme mimesis au cosmos, à la nature ou à l'Idée, l'artiste et le public*

³⁷ Le plaisir procuré par l'imitation est donnée dans une égale mesure par le pouvoir de connaître et par le fait de reconnaître quelque chose qui a procuré du plaisir dans le passé.

³⁸ Jauss, H.R., *op. cit.*, p. 144.

³⁹ *Cantando il duol si disacerba* (Petrarque).

⁴⁰ lettre de Goethe, apud Jauss, H.R., *Experiență estetică și hermeneutică literată*, Editura Univers, București, 1983, p. 90.

Il y a trois catégories de lecteurs: l'une de ceux qui jouissent sans juger, une autre de ceux qui jugent sans jouir et une encore, moyenne, de ceux qui jugent en jouissant et qui jouissent en jugeant ; ces derniers récréent en effet, à leur compte, l'œuvre d'art. (n.t.)

*conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un pouvoir poétique.*⁴¹

Par *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*, l'expérience esthétique accomplit ses rôles dans l'activité de communication : la transmission de la norme, qui s'actualise dans la préformation des comportements, la création de la norme, suite à une motivation, et la rupture de la norme, actualisée dans une transformation. Surtout par la fonction de rupture, l'art contribue non pas seulement au progrès social, mais aussi au renouvellement et au changement de l'horizon d'attente des lecteurs.

La théorie poétique: producteur, consommateur, objet, valeur

Les années trente marquent une nouvelle direction dans l'étude de l'histoire de la littérature, qui signifie une nouvelle focalisation de la triade auteur – texte – récepteur et des actions accomplies par l'auteur et le récepteur : la production et la réception. Il se crée un mouvement de pensée qui se propose d'étudier le processus de la création artistique, qui est conçu comme « forme d'activité intellectuelle »⁴² dans son rapport avec le processus de réception, laquelle est vue comme une « consommation »⁴³ L'on voit donc que l'étude du phénomène littéraire est ramené aux termes et aux concepts de l'économie⁴⁴, à la différence que, pour l'œuvre littéraire, la production et la consommation sont irépétibles et jamais identiques.

Le but d'une telle approche, où l'étude du phénomène productif est privilégié, est d'éliminer de l'histoire de la littérature, laquelle est vue comme une science, tout élément « accessoire »⁴⁵, qui ne se trouve pas dans une relation directe avec le processus de création. Ainsi, par la négation de la pertinence et de l'importance des faits « non-littéraires », tels anecdotes, détails biographiques, psychologiques, sociaux, historiques, politiques – bref des détails liés au contexte -, on arrive à une focalisation univoque du processus de production.

Le but est de « purifier » l'histoire de la littérature, laquelle ne devrait pas s'intéresser qu'au texte comme tel. D'une telle vision résulte une nouvelle définition de l'histoire de la littérature : « Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une « Histoire de l'esprit » en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature » »⁴⁶

la vision est vraiment radicale, proposant même l'élimination, de l'histoire de la littérature, des noms des écrivains. Comme argument, à côté de la valeur d'une « Odyssée » ou d'un « Roi Lear », qui est évidente même en l'absence des données significatives sur la biographie de leurs auteurs, c'est la possibilité d'apprécier la beauté artistique du « Livre de Job » ou de la « Cantique des cantiques » au delà de la biographie de leurs auteurs, d'ailleurs inconnus.

Une critique d'une telle manière d'envisager l'histoire de la littérature peut toutefois être formulée : si l'identité sociale et même les anecdotes biographiques des auteurs peuvent être considérées comme non-relevantes – preuve en est la grande quantité et la valeur artistique des créations anonymes – il n'en est pas de même des « circonstances et des événements »⁴⁷ sociaux, historiques, politiques, signifiants, eux, pour la compréhension et le décodage du texte.

Pour réaliser l'histoire de la littérature selon les principes proposés par Valéry, il faut étudier tout d'abord en profondeur « les conditions d'existence et de développement de la

⁴¹ Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2007, p. 151-152.

⁴² Valéry, Paul, *Introduction à la poétique*, Gallimard, Paris, 1938, p. 7.

⁴³ Idem., p. 7.

⁴⁴ Les trois concepts de base que Valéry emprunte à l'économie sont *producteur/production*, *consommateur/consommation* et *valeur*.

⁴⁵ Valéry, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ Idem., p. 8.

⁴⁷ Idem., p. 8.

littérature » et « les modes d'action de cet art »⁴⁸, ses moyens et la diversité de ses formes. « En d'autres termes, il faut bien connaître la discipline et ses techniques. Cela se matérialise dans un travail préparatoire, inhérent à tout processus de production littéraire, en dépit du matériel qu'elle utilise – le langage de tous – et des « idées non spécialement élaborées »⁴⁹ ; ce travail préparatoire est présent chez tous les écrivains, même chez ceux qui l'ignorent ou le nient. Contre l'opinion commune de certains auteurs classiques selon lesquels à la production de l'œuvre ne contribuent que la plume, la feuille de papier et le don naturel ou l'inspiration de l'écrivain, Valéry apporte l'argument des documents qui attestent le travail préparatoire dans la production de l'œuvre : variantes, reprises, ratures. Tous ces éléments montrent que la production n'est pas un simple hasard, une simple inspiration, mais fruit d'un projet, d'une intention.

La théorie de Valéry lance ainsi le concept de « main qui écrit »⁵⁰, repris plus tard par Irina Mavrodin, et qui définit le travail productif de l'impersonnalisation créatrice : « Notre main, quand elle écrit, ne nous donne pas normalement à percevoir l'étonnante complication de son mécanisme et de ses forces distinctes qu'elle assemble dans son action. »⁵¹ Lors du processus de production, l'écrivain doit observer les moindres mouvements du « langage en acte »⁵²

Il s'ensuit que la « littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage. »⁵³ et non pas de la mentalité ou de la psychologie de l'écrivain.

Cette perspective sur une littérature qui soit épurée de tout élément extérieur à l'activité créatrice fait, selon Valéry, l'objet d'une discipline qu'il appelle « poétique »⁵⁴, entendue dans le sens étymologique du terme, à savoir « tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. »⁵⁵

Pourtant, même s'il nie la pertinence des données extérieurs dans le décodage des œuvres littéraires, Valéry affirme qu'une partie essentielle de la poétique serait l'analyse comparée de « l'acte de l'écrivain »⁵⁶ et des « conditions moins définies que cet acte semble exiger »⁵⁷ - inspiration, psychologie, mentalités, sensibilité, etc.

Pour une étude complète de la littérature, il faut avoir en vue trois paramètres : le champ entier de l'expression des idées et des émotions, les conditions d'existence dans le travail intime de l'auteur et dans la réaction intime du lecteur et les milieux de culture où elle se développe. L'analyse des conditions d'existence de la production artistique permet de distinguer entre les œuvres « créées par leur public »⁵⁸ - qui remplissent les attentes des lecteurs, et les œuvres qui « tentent à créer leur public »⁵⁹.

La poétique ne se propose pas de remplacer l'histoire de la littérature, laquelle enregistre les phénomènes extérieurs aux œuvres, les épisodes de la vie des auteurs, les traditions et les documents. Elle propose une autre focalisation du phénomène littéraire, qui est celle de la production. Ainsi, la connaissance du phénomène littéraire devrait se faire par le concours de deux conditions : « la production même de l'œuvre »⁶⁰ et « la production d'une certaine valeur

⁴⁸ Idem., p. 9.

⁴⁹ Idem., p. 9.

⁵⁰ Idem., p. 11.

⁵¹ Idem., p. 11.

⁵² Idem., p. 11.

⁵³ Idem., p. 11

⁵⁴ Plus tard, d'autres représentants de cette théorie vont adopter le terme « poétique », terme que Valéry avoue ne pas encore oser utiliser, pour la distinguer de la « poétique » envisagée comme recueil de règles esthétiques concernant la poésie.

⁵⁵ Idem., p. 13.

⁵⁶ Idem., p. 16.

⁵⁷ Idem., p. 16.

⁵⁸ Idem., p. 15.

⁵⁹ Idem., p. 15.

⁶⁰ Idem., p. 28.

de l'œuvre »⁶¹. le premier tient du producteur de l'œuvre – l'auteur, l'écrivain ; l'autre relève du récepteur, du consommateur, qui assure la transmission, la conservation et la survie des œuvres.

Si les termes « producteur » pour auteur, écrivain et « consommateur » pour le lecteur, le récepteur, le spectateur, relèvent évidemment du domaine des sciences économiques, il en est de même de la notion de « valeur », qui est comprise, pour le domaine de l'art, comme réunissant l'idée de « vénéré », « rareté » et « inimitabilité ». la comparaison avec le domaine de l'économie va encore plus loin : l'économie et la littérature partagent l'idée de travail, d'idées de création, d'accumulation de richesse, d'offre et de demande.

Tout créateur absorbé par sa recherche ou par sa création, en dépit de l'attention ciblée sur son acte productif, ne peut s'abstenir à penser, à avoir la conscience des « réactions extérieures que provoquera l'œuvre en formation »⁶². Il s'ensuit qu'il manifeste aussi un intérêt pour « l'effet qui sera produit » et pour « ses conséquences pour le producteur »⁶³. Le jugement des tiers n'est donc jamais exclu du processus de production, de sorte qu'une analyse complète doit avoir en vue en égale mesure la génération de l'œuvre et la production de sa valeur.

Incontournables pour une analyse complète, la génération et la production de la valeur d'une œuvre ne peuvent pas être reprises par un regard global et unique. « Il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions ; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le terme, pour l'autre, l'origine de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre. »⁶⁴

Ce type d'approche exclut complètement le jugement triadique de l'œuvre littéraire. En d'autres termes, pour Valéry, il est impossible de formuler une analyse qui ait, dans le même temps, en vue, le producteur, l'œuvre et le consommateur, car ce ne serait qu'un jugement illusoire. le seul type d'analyse que l'on puisse donc pratiquer, serait soit celui qui a en vue le producteur et l'œuvre, soit celui qui considère l'œuvre et le consommateur, sans pourtant les confondre, car les idées que chacun de ses pôles se fait de l'ouvrage est incompatible. Plus encore, il y a aussi un décalage entre l'activité de ces deux : tout d'abord, parce que le travail de très longue durée du producteur se révèle ou peut se révéler au consommateur dans un espace temporel beaucoup plus réduit ; ensuite, parce que le consommateur n'est pas censé imaginer ou connaître le travail, l'effort du producteur.

Pour Valéry, le consommateur est aussi producteur à son tour : premièrement, comme producteur de la valeur ajoutée de l'œuvre, comme on l'a déjà mentionné ; ensuite, il est producteur de la « valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire »⁶⁵, en vertu d'une application immédiate du principe de causalité.

Toutefois, même si le producteur a / doit avoir en vue l'existence d'un Autre qui va consommer le texte, il ne doit pas avoir la conscience des pensées de cet Autre. Même plus, l'ignorance « des pensées et des conditions du producteur et du consommateur est presque essentielle aux effets des ouvrages »⁶⁶. Cela est nécessaire pour ne pas éliminer l'effet de surprise et même pour ne pas pré-orienter , et l'action du producteur, et le décodage fait par le consommateur.

Pour ce qui est de l'œuvre d'art, ce terme ne peut représenter que l'œuvre en train de se faire, l'œuvre pendant l'acte de production : « l'œuvre d'esprit n'existe qu'en acte. Le produit final, qui succède au processus de production, n'est pas une œuvre d'art, mais un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière.⁶⁷ Elle est à ce point un objet fini, qui peut être jugé comme tout autre objet.

⁶¹ Idem., p. 29.

⁶² Idem., p. 32.

⁶³ Idem., p. 32.

⁶⁴ Idem., p. 33-34.

⁶⁵ Idem., p. 37.

⁶⁶ Idem., p. 37.

⁶⁷ Idem., p. 40.

APLICAȚII

1. Structura comunicării textuale : Autor – Text – Cititor ; Deschiderea și închiderea textului ; Coreferenții, Operațiile extensionale studiu de caz : analiza unui articol de presă.
2. Autorul model și Cititorul model. Studiu de caz: discursul lui Albert Camus de acceptare a premiului Nobel pentru literatură.
3. Autorul / Producatorul textului. Autocomunicarea. Autorul implicit. Autorul explicit. “Mana care scrie”. Studiu de caz: scrisorile lui Aldo Moro.
4. Cititorul / Consumatorul textului. Destinatarul intern și destinatarul extern. Conceptul de valoare. Studiu de caz: Henri Massis: “L’influence de M. André Gide”.
5. Relația dintre Autorul textului și cititorul textului. Relația dintre destinatarul textului și text. Relația între destinatarii textului. Studiu de caz: Emile Zola “J’accuse”.
6. Școala de la Constanța și teoria receptării. Jauss și Iser. Importanța cititorului. Cititorul și eroul literar. Tipuri de identificare: asociativă, admirativă, compatibilă, catartă, ironică. Studiu de caz: “Teoría y juego del duende”, Federico García Lorca.
7. Orizontul de așteptare și estetica receptării. Studiu de caz: procesul romanului Madame Bovary.
8. Funcția comunicativă a experienței estetice. Plăcerea receptării: poiesis, aïsthesis, catharsis. Studiu de caz: “Medio pan y un libro” – discursul lui Federico García Lorca la inaugurarea bibliotecii din Fuente de Vaqueros, septembrie 1931.

BIBLIOGRAFIE

- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii: Teoria efectului estetic* (traducere)
Jauss, Hans Robert, *Estetică literară și hermeneutică* (traducere); T
Manolescu, Nicolae, *Lectura pe îndelete*
Eco, Umberto, *Lector in fabula, Limitele interpretării*
Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*