

CHAPITRE I

L'OEUVRE ET SA RECEPTION

«Le sens habite véritablement le texte comme une mystérieuse substance ; il est le fond de cette curieuse entité appelée forme et l'acte de lecture consiste à le dévoiler».

OTTEN, M in *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*,
Ed. Duclot, Paris Gembloux, 1987. p.342.

Introduction

La seconde moitié du XX^e siècle a été témoin de foisonnement des théories de réception suite à l'attention accordée à l'activité de la lecture et à l'interprétation des textes littéraires.

Dés lors, le lecteur se trouve au cœur des préoccupations des études littéraires ; sa réception de l'œuvre littéraire est mise en considération dans l'analyse de cette dernière. Le lecteur en participant à l'actualisation du sens de l'œuvre et en déployant son système de normes esthétiques sociales et culturelles, s'emploie à déclencher le processus de la réception et la concrétisation de l'acte de lecture.

Les théories de la réception ont donné naissance à deux orientations ; celle de l'étude des pratiques effectives de la réception dont l'initiateur est Hans- Robert Jauss et son « *esthétique de la réception* » et celle de l'étude des effets inscrits dans le texte avec Wolfgang Iser lequel, constitue avec Jauss ce qu'on appelle : « *l'école de Constance* ».

L'inscription du lecteur dans le texte n'est pas uniquement le domaine de « *l'approche allemande* », elle trouve aussi écho dans les travaux de Umberto Eco dans ce qui est communément nommée « *la sémiotique de la lecture* ».

Ce présent travail essaye de survoler quelques concepts reliés aux théories de la réception tels que « *la réception* » ; le point d'ancrage de l' « *esthétique de la réception* » ainsi que l'« *horizon d'attente* » du lecteur et ce qu'il engendre lors d'un « *écart esthétique* » comme accueil de l'œuvre par le public, sans oublier « *l'effet* » et « *la réception* » et leurs notions distinctives.

La lecture littéraire se trouve elle aussi interpellée dans ce travail, greffée par les notions de « *lecture* », d'« *interprétation* », de « *polysémie* » accompagnées de « *blancs textuels* » et d'« *indétermination* ».

Le survol des notions de ce chapitre atterrit finalement sur « *le lecteur* », le grand « *auteur* » des théories littéraires contemporaines. Son avènement, ses masques et ses modèles sont révélés au cours de cette étude.

I.1. L'essor de la réception

L'acception de la réception selon le dictionnaire de la critique littéraire est la suivante : « *perception d'une œuvre par le public. (...). Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place* ». ⁸

Deux notions importantes se dégagent de cette acception de la réception ; celle de « *lecture* » et de « *public* ». Au fait, les théories de la réception lors de leur avènement dans les années 60, ont insisté sur ces notions clés dans leurs analyses des œuvres littéraires.

Dans cette perspective, Antoine Compagnon a souligné que « *sous le nom d'étude de réception on songe à l'analyse plus étroite de la lecture comme réaction individuelle ou collective du texte littéraire* ». ⁹

« *L'esthétique de la réception* » dont le précurseur est Hans- Robert Jaus est considérée comme l'école initiatrice des théories de réception. L'étude de la réception d'après Jaus consiste à reconstituer « *l'horizon d'attente* » du premier public puis à comparer les situations historiques des lecteurs successifs en mettant en relation les attentes et les opinions du lecteur, les valeurs et les normes esthétiques et sociales en vigueur.

Ainsi, pour Jaus, « *la lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et codes qu'elles ont habitués le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est- elle toujours une « perception guidée »* ». ¹⁰

Dés lors, la réception d'une œuvre littéraire est considérée comme « *processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini* ». ¹¹ Elle donne un rôle actif au lecteur qui produit la signification à partir de ses valeurs personnelles, sociales et culturelles.

A ce titre, l'esthétique de la réception se voulait un « *mode d'analyse* » qui prend pour objet le rapport existant entre « *texte- lecteur* » en délaissant celui du couple « *texte- auteur* » qui selon Jaus, a suffisamment monopolisé les études littéraires.

8- GARDE –TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Edition Armand Colin, Paris, 2002, p.174.

9- COMPAGNION, Antoine. *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*. Editions du seuil, Paris, 1998, p.173.

10- PIEGAY- GROS, Nathalie. *Le lecteur*. Edition Flammarion. Paris. 2002. p.54

11- Ibid. p.54.

Hormis son intérêt pour le lecteur et sa réception de l'œuvre littéraire, Jauss voulait rénover l'histoire littéraire en soulignant l'étroitesse de la tradition des grandes œuvres et des grands auteurs. Son article « *histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire* » (1967) se présente comme « *manifeste* » de l'esthétique de la réception. Jauss amorçait les fondements principaux du renouveau de l'histoire littéraire et les principes de l'esthétique de la réception. Depuis, il a approfondi son étude sur l'histoire littéraire qui doit faire partie selon lui, de l'histoire générale.

En ce sens, Jauss souligne que : « *l'œuvre littéraire n'a qu'une autonomie relative. Elle doit être analysée dans un rapport dialectique avec la société. Plus précisément, ce rapport consiste dans la production, la consommation et la communication de l'œuvre lors d'une période définie, au sein de la praxis historique globale* ». ¹² Le mode d'analyse de Jauss tente d'instaurer une relation dialectique entre l'œuvre littéraire et le lecteur avec l'histoire littéraire en rendant celle-ci évolutive.

Les travaux de Jauss apparaissent au moment de rayonnement des théories formalistes, structuralistes et marxistes. Ce qui n'a pas empêché Jauss de formuler des critiques à l'égard de ces théories critiques notamment formalistes et marxistes qui d'après lui, séparent le texte littéraire de ses conditions effectives de réception et ne rendent pas compte des effets qu'il produit sur ses lecteurs. Ces théories d'après Jauss, ne font que saisir le fait littéraire « *dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation* ». ¹³

L'esthétique de la réception a dû se défendre contre « *la théorie du reflet* » qui voyait dans le texte littéraire une simple allégorie de la réalité sociale, une pure reproduction évoluant en même temps que le processus économique. Or selon Jauss « *la fonction de l'art n'est pas seulement de représenter le réel mais aussi de le créer* ». ¹⁴

Quand au formalisme, Jauss lui reproche de confiner le texte littéraire dans une conception étroite de « *forme* » et de « *substance* » tout en rappelant sa spécificité esthétique.

Hans- Robert Jauss voulait imprégner l'histoire littéraire d'un nouveau souffle révolutionnaire en montrant qu'elle ne peut être considérée uniquement comme étant l'histoire des formes et genres littéraires des œuvres et de leurs auteurs, mais comme un nouveau rapport avec le processus général de l'histoire et de ce fait, étudier la réception des œuvres par les différents publics qui se sont succédés, c'est-à-dire l'histoire de ses lectures.

12 – JAUSS, Hans Robert . op. cit. p.269.

13 - Ibid. p.48.

14 - Ibid. p.36.

En s'inscrivant dans l'esthétique de la réception et en emboîtant le pas à Jauss, Wolfgang Iser s'est intéressé à l'actualisation du sens de l'œuvre littéraire à travers l'interaction entre le texte et le lecteur en postulant que ce dernier est l'implicite du texte et son présupposé.

Les travaux de « l'école de Constance » s'inspirent essentiellement de ceux de Hans Georges Gadamar et des thèses de Ingarden et de Heidegger qui ont attiré l'attention sur les questions du lecteur, de lecture et de réception.

Gadamar a inspiré les recherches des deux universitaires allemands en déplaçant l'attention de la question du texte vers celle du lecteur. Selon Gadamar « *tout texte se déployait sur un déjà là, de lecture préconstruite de tradition, que lequel toute nouvelle lecture négocie jusqu'à ce que s'établisse une « fusion des horizons » entre les deux consciences séparées que sont l'auteur et le lecteur* ». ¹⁵

Les théories de Heidegger et Ingarden sur la lecture proclamaient que le texte littéraire reste toujours inachevé, qu'il attend l'acte de lecture pour le concrétiser en affectant en même temps le lecteur. Ces thèses ont donné naissance aux notions d' « horizon d'attente » dans les recherches de Jauss et de « lecteur implicite » dans ceux de Iser.

Non loin des travaux de « l'approche allemande » sur la lecture, Umberto Eco s'est engagé sur la voie de la lecture et celle de lecteur, pour ce, il a développé la théorie de la « lecture sémiotique » ainsi que le concept du « lecteur Modèle ». Pour Eco, le texte est « *une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour remplir les espaces de non dit ou de déjà dit restés en blanc* ». ¹⁶ Ainsi, le texte programme sa réception, secondé par la coopération du lecteur dans son décodage et son interprétation.

L'esthétique de la réception n'est pas « *une discipline autonome, fondée sur une axiomatique qui lui permettrait de résoudre seule les problèmes qu'elle rencontre mais une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres et être complétée par elles dans ses résultats* ». ¹⁷ L'esthétique de la réception cherche à actualiser le sens d'une œuvre littéraire par le lecteur en reconstituant l'horizon d'attente de ce dernier afin d'étudier la réception de l'œuvre.

15- ARON, Paul, SAINT -JACQUES, Denis, VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002. p.261.

16 - ECO, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Editions Grasset & Fasquelle, Paris. 1985. p.27.

17 - JAUSS, H. R. op. cit. p.267.

I. 2. L'horizon d'attente et l'écart esthétique

L'esthétique de la réception repose principalement sur ce que Jauss appelle l'«*horizon d'attente*» du public lecteur de l'œuvre littéraire. Cette notion a déjà été évoquée par des chercheurs notamment Husserl, Heidegger et Gadamar.

Au fait, la notion d'«*horizon d'attente*» provient du philosophe allemand, Edmund Husserl (1858-1938) initiateur du courant phénoménologique qui proclame l'idée d'une conscience dans la lecture. Il utilisa cette notion pour l'«*expérience temporelle* ».

Quand à Gadamar, il a introduit le concept de «*fusion d'horizon* » pour observer que le sens du texte dépend d'un dialogue «*sans fin* » entre passé et présent. Ce qui engendre que la signification et la valeur d'un texte ne peut être séparée de l'histoire de sa réception.

Hans Robert Jauss a repris la notion d'«*horizon d'attente* » dans ses travaux sur la réception en mettant en évidence l'importance de ce concept pour la compréhension de l'œuvre. La manière par laquelle le lecteur s'approprie le texte littéraire, interprète son contenu à la fois explicite et implicite, postule que la communication entre texte et lecteur en peut s'établir que si elle repose sur des codes, des normes et des références qui orientent l'actualisation du sens de l'œuvre par le lecteur, influencé par sa perception du monde et son expérience individuelle.

Donc, l'«*horizon d'attente*» : «*représente principalement une sorte de code artistique qui permet au lecteur d'aborder une œuvre récemment parue et donc encore inconnue* ». ¹⁸

L'esthétique de la réception aura pour premier souci de reconstituer l'«*horizon d'attente* » du public lecteur considéré comme «*le système de normes et de références d'un public lecteur à un moment déterminé, à partir duquel s'effectueront la lecture et l'appréciation esthétique d'une œuvre* ». ¹⁹

Cette acception d'«*horizon d'attente*» ne s'éloigne pas beaucoup de celle de «*Vocabulaire de l'analyse littéraire* » qui définit cette notion comme suivant : «*Tout ce qui caractérise la culture, l'état d'esprit et les connaissances des lecteurs à un moment donné de l'histoire et qui conditionne la conception et la réception d'une œuvre. Ces références concernent principalement les œuvres antérieurement lus ; les thèmes, le genre considéré et l'écart observé entre la langue et le langage poétique utilisé* ». ²⁰

Ces conceptions d'«*horizon d'attente* » s'inspirent essentiellement de celle de Jauss qui le définit comme «*[UN] système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de*

18 – KIBEDIVARGA, A. *La théorie de littérature*. Edition Picard, Paris, 1981, p.204.

19 - PAGEAUX, Daniel –Henri. *La littérature générale et comparée*. Edition Armand Colin, Paris, 1994. p.50.

20- BERGUEZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Edition Dunod, Paris, 1994. p.109.

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 »²¹.

Cette définition d'« horizon d'attente » se prête à beaucoup d'implications, qui mettent en jeu d'autres notions en relation avec la nature du texte littéraire notamment celle d'« intertextualité » qui part du fait qu'il n'existe pas une œuvre absolument neuve, que « *les textes ne cessent de se répondre, de se recouper et de renvoyer leur échos de multiples façons tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture* ».²² Toute œuvre littéraire repose sur un ensemble de références culturelles, elle évoque des choses déjà lues qui prédisposent son public à sa réception.

Cet ensemble de règles de jeux que le lecteur est censé reconnaître à la suite de ses lectures précédentes, est défini par l'œuvre elle-même. Selon Jauss, l'« horizon d'attente » s'inscrit dans l'œuvre littéraire « *par un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières* »²³. Donc, on retrouve dans l'œuvre elle-même qui sera son destinataire et quelle sera sa réception.

L'« horizon d'attente » est propre à la structure interne de l'œuvre, elle est « *transsubjective* » car « *elle intègre les stratégies intertextuelles génériques, thématiques, poétiques* »²⁴. Dans ce cas, l'auteur s'empare de ces données, joue sur elles et déplace les limites d'« attente » du lecteur tout au long de sa lecture selon les règles du jeu des genres et des styles car « *le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles de jeu avec les quelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui au fil de la lecture, peuvent être modulées, modifiées ou simplement reproduits* »²⁵.

Ces systèmes de références apparaissent initialement dans le cas des œuvres qui s'efforcent d'évoquer chez leurs lecteurs un « horizon d'attente » qui résulte des conventions relatives au genres, à la forme ou au style. « *L'horizon d'attente* » défini dans l'œuvre de Cervantès, « *Don Quichotte* » repose « *sur la connaissance des romans de chevalerie* »²⁶ et celui de « *Jacques le fataliste* » de

21- – JAUSS, H. R. op. cit. p. 54.

22 - FRAISE, E, MOURALIS, B. *Questions générales de littérature*. Editions du Seuil, Paris. 2001. p.206.

23 – JAUSS, H. R. Ibid. p.55.

24 – PIEGAY- GROS. N. op. cit. p.232.

25 – JAUSS. H. R. Ibid. p.56.

26 – BERGIREZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. op. cit. p.110.

Diderot « *inclut des l'abord le roman de voyage et la fiction narrative* »²⁷ .

Dés lors, l'étude de « *la réception* » va consister à examiner les relations entre l'horizon d'attente de l'œuvre et celui de sa réception.

La notion « *d'écart esthétique* », entre l'univers du texte et celui de sa lecture, a émergé en même temps que le concept « *d'horizon d'attente* » dans l'esthétique de la réception pour constituer l'un des principes de cette dernière.

Jauss explique « *l'écart esthétique* » comme suit : « *[c'est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon »* »²⁸ .

La notion « *d'écart esthétique* » est importante dans la mesure où elle explique l'accueil fait à une œuvre novatrice « *l'écart esthétique (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique intertextuelle, générique..) est du côté de l'auteur, l'étalon de l'innovation et du côté du lecteur, celui de la compréhension ou de refus de cette nouveauté* »²⁹ .

Jauss observe que : « *la façon dont une œuvre littéraire au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit un critère pour le jugement de sa valeur esthétique* »³⁰ .

Si « *l'écart* » est réduit entre « *l'horizon d'attente* » du lecteur et l'œuvre, aucun « *changement d'horizon* » n'est exigé, bien au contraire, l'œuvre comble l'attente immédiate du public, le confirme dans ses habitudes et le conforte dans ses expériences familières. D'après Jauss, l'écart esthétique « *satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance* »³¹ .

27 – BERGIREZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. op. cit. p. 110.

28 – JAUSS. H. R. op. cit. p.58.

29 – PIEGAY- CROS, Nathalie. op. cit. p.232.

30 – JAUSS. H. R. Ibid. p.58.

31 – Ibid. p.59.

Dans ce cas, l'œuvre se rapproche davantage de «*l'art culinaire*», c'est-à-dire qu'elle comble une attente immédiate et opte ainsi pour le simple divertissement.

Quand «*l'écart esthétique*» qui sépare l'œuvre de l'attente de son premier public lors de son apparition implique une nouvelle manière de voir en suscitant le «*plaisir*» ou «*l'étonnement*», il pourra intégrer «*l'horizon d'attente*» familier de l'expérience esthétique des lecteurs ultérieurs en raison du changement de la «*négativité originelle*» de l'œuvre en «*évidence consacrée*» d'après Jauss.

L'acception progressive des œuvres novatrices en leur temps s'explique par l'évolution du goût, des critères d'appréciation d'un public à l'égard d'un «*horizon d'attente*» d'abord rejeté.

L'œuvre littéraire provoque une rupture avec «*l'horizon familier d'attente*» du public lors de sa réception en bouleversant totalement ses normes et par conséquent entraîne un rejet, voire une incompréhension. Dés lors, le public ne pourra que se constituer progressivement au fur et à mesure de l'imposition d'un nouvel horizon d'attente et de la modification de la norme esthétique qui marque le rejet des œuvres précédentes par le public.

Le meilleur exemple selon Jauss en est la réception de «*Madame Bovary*» de Gustave Flaubert et de «*Fanny*» d'Ernest Feydeau apparues à la même période en 1857. Ces deux œuvres n'ont pas eu le même accueil. Tandis que la réception de «*Madame Bovary*» a été marquée par le rejet du public de l'époque en raison du procédé narratif utilisé (le principe de la narration impersonnelle) considéré comme innovateur, la seconde œuvre «*Fanny*» a eu un grand succès parce que son style se conformait aux normes esthétiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

L'emploi du style indirect libre par Flaubert dans «*Madame Bovary*» prive le lecteur des certitudes concernant l'origine des paroles et pensées d'«*Emma Bovary*», il le plonge dans le désarroi et l'incertitude qui le conduisent à rejeter l'œuvre.

Cette forme de «*narration impersonnelle*» utilisée par Flaubert marque une rupture avec le consensus conventionnel du genre romanesque qui n'est pas respecté d'après N.P Gros «*le discours du roman doit être garanti par l'autorité de l'auteur, qui complique, voire, invalide sa lecture*»³².

32 – P. GROS, N. op. cit. P.233.

Néanmoins, l'utilisation de ce procédé progressivement par les écrivains ne fait plus de lui une innovation mais plutôt un élément familier du genre romanesque, il n'est plus considéré comme un « écart », il est devenu « la norme ».

Ainsi, l'expérience de la lecture après avoir bouleversé les horizons d'attentes, libère le lecteur de ses préjugés, lui ouvre de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives, crée de nouveaux goûts, de nouvelles normes et renouvelle par conséquent, sa perception du monde .

Dés lors, l'histoire littéraire renouvelée par l'esthétique de la réception « *peut être lue comme une succession d'« horizons d'attentes », une suite de désaccord d'ajustements et de réajustements* »³³ . Elle est promue à intégrer le processus général de l'histoire.

« *L'esthétique de la réception* » en s'engageant dans la voie de la lecture, a opté pour deux orientations aussi interactives que distinctives l'une de l'autre, elle de l'« effet » et celle de « la réception » en avançant que la concrétisation d'une œuvre littéraire est la résultante des deux composantes l'« effet » qu'elle produit sur le lecteur et la « réception » faite par ce dernier. Ainsi, « *l'effet présuppose un rappel ou un rayonnement venu du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie* »³⁴ .

Jauss a distingué entre « effet » et « réception », en d'autres termes, « *l'horizon d'attente littéraire* » impliqué par l'œuvre littéraire et « *l'horizon d'attente social* », qui suppose « *la disposition d'esprit* » ou « *le code esthétique* » des lecteurs qui conditionne la réception.

D'après Jauss, la constitution du sens d'une œuvre ne peut être réalisée que dans la « fusion » de l'horizon d'attente littéraire « *l'effet* » et l'horizon d'attente social « *la réception* ». A ce propos, l'universitaire allemand précise : « *une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens -l'effet produit par l'œuvre qui est fonction de l'œuvre elle-même et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre- et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion* »³⁵ .

L'étude de la réception va donc consister à examiner les relations entre « *l'horizon d'attente* » de l'œuvre et « *l'horizon d'attente* » du public. Le lecteur dont les attentes correspondent à ses intérêts, besoins, désirs et expériences sociales liées à son appartenance à

33 – PAGEAUX, Daniel- Henri. op. cit. p.50.

34– JAUSS, H- R. op. cit. p.269.

35 - Ibid. p.284.

une classe sociale déterminée et à son histoire individuelle, commence à actualiser le sens de l'œuvre littéraire, aidé par sa compréhension du monde et de la vie et peut ainsi reconstituer l'horizon d'attente spécifiquement littéraire d'après les présupposés et les références littéraires impliquées par le texte.

La fusion des deux horizons ; celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer d'« *une façon spontanée* », le lecteur peut alors éprouver une « *jouissance esthétique* » quand ses attentes sont comblées, ses habitudes sont confirmées et ses expériences familières sont confortées.

Par contre, en cas de disparité entre les deux horizons, l'œuvre littéraire marque une rupture avec l'horizon d'attente des lecteurs, elle engendre un refus de leurs parts de fait de son bouleversement de leurs normes et de leurs valeurs.

La conception de l'« *effet* » et « *la réception* » présentées précédemment selon la philosophie de Jauss, trouve son écho dans les travaux de Iser, l'autre chef de file de l'école de Constance, en privilégiant cependant les recherches sur « *l'effet* », plutôt que sur « *la réception* » en argumentant que le sens d'un texte littéraire est considéré comme un « *effet* » dont le lecteur fait l'expérience et non pas comme un « *objet défini* » qui préexiste à la lecture.

Iser considère que « *la réception* » est l'étude de travail du texte en s'appuyant sur les réactions du public lecteur sans pour autant oublier que le texte donne lui-même son mode de réception et provoque « *un effet* » sur le lecteur. Ainsi, selon Iser, « *l'effet et la réception constituent les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception* ». ³⁶ L'« *effet* » renvoie aux méthodes théoriques textuelles, la « *réception* » renvoie aux méthodes historiques sociologiques.

Les travaux sur la réception ont conduit à un changement de « *paradigme* » ou le couple « *effet / réception* » a remplacé le couple « *message/ signification* ». Ce qui a amené Iser à élaborer une véritable « *méthode du texte* » dont le premier souci est de fonder « *une théorie de l'effet esthétique* ».

Iser observe que dans la mesure où le texte littéraire produit un effet, il libère « *un quelque chose qui requiert d'être pris en charge comme tel* » ³⁷. Dès lors, Iser s'interroge doublement : « *1- Dans quelle mesure le texte littéraire peut-il être étudié comme étant à la source d'un événement ou d'un processus ? 2- Dans quelle mesure les processus*

36 – ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Edition Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.p.7.
37– Ibid. p.9.

d'élaboration déclenchés par le texte sont- ils pré- structurés par celui- ci ? »³⁸. Iser tente de répondre à ses interrogations en affirmant que « le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »³⁹.

Suivant cette optique, Iser a élaboré une « *théorie de l'effet* » qui prend appui sur trois éléments : le texte, le lecteur et l'interaction qui se produit entre eux. Le texte littéraire, selon lui, est « *une forme de communication* », en ce sens, l'effet esthétique doit être analysé à chacun des trois éléments évoqués plus tôt (le texte, le lecteur et leur interaction). D'après Iser, « *l'effet esthétique, bien que suscité par le texte, mobilise chez le lecteur des facultés de représentations et de perceptions pour lui faire adopter des points de vue différents* »⁴⁰ .

Ce faisant, Iser propose de distinguer entre une « *théorie de l'effet* » et une « *théorie de la réception* ». La première théorie est une démarche inscrite dans le texte lui- même tandis que la seconde prend en charge la situation historique du lecteur et sa réaction face au texte. D'ailleurs, il précise « *une théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques des lecteurs* »⁴¹ .

En somme, Iser établit une conception de l'œuvre littéraire voisine de celle de Jauss. Pour lui, « *l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur* »⁴² .

La lecture d'une œuvre littéraire est faite donc de deux dimensions : l'une déterminée par le texte, elle est commune à tous les lecteurs et l'autre dépend du chaque lecteur et sa propre vision du monde.

Ainsi, l'expérience de la lecture est accompli au moment où le lecteur confronte sa vision du monde à celle impliquée par le texte. Ce qui en sort est une relation active et fructueuse entre le texte et le lecteur.

38- ISER, Wolfgang. op.cit. p.9.

39- Ibid. p.13.

40 - Ibid. p14.

41 - Ibid.

42 - Ibid. p.48.

I.3. La lecture littéraire : Interprétations et blancs textuels

« Lire n'est pas une activité simple mais plus qu'une simple activité »⁴³ .

Les théories de réception ont tenté de promouvoir l'acte de la lecture, au rang des atouts indispensables pour le fondement de la théorie de la littérature. Ce faisant, elles ont ouvert la voie devant nombreuses recherches dont la visée essentielle est de rehausser l'éclat de l'activité de lire sur la scène littéraire.

Mais d'abord, qu'est ce que la lecture ? Le dictionnaire du littéraire répond à cette question par la définition suivante : « lire, c'est déchiffrer des signes écrits, à voix haute ou de manière silencieuse. Cette activité postule toujours une compréhension immédiate du texte, mais elle peut également impliquer une compétence interprétative particulière, élaborée voire créatrice »⁴⁴ .

On peut évoquer d'autres acceptions de la lecture, notamment celle de Jean Paul Sartre qui la considère comme « création dirigée » ou comme « perception guidée » selon Jauss. Quand à Jean Milly, il avance pour la lecture la définition suivante : « la lecture est l'acte de réception du texte écrit »⁴⁵ . D'après lui, elle peut être lecture à haute voix ou à mi-voix pour celui qui lit ou pour d'autres ou simplement lecture silencieuse.

Iser donne une conception plus exhaustive de la lecture dans les propos suivants : « La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur, car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception ».⁴⁶ Lire est un acte privilégié dans la religion et culture musulmane. C'est la première injonction assignée par Dieu au prophète Mohamed (que le Salut soit sur Lui) de faire : « Lis ! ». On peut donc dire que l'activité de la lecture est entourée d'une « aura divine » qui la transforme d'un simple acte de déchiffrage en acte de jouissance et de plaisir.

Souligner le plaisir de la lecture n'empêche pas d'évoquer aussi sa complexité et son dynamisme qui se développent dans plusieurs voies, ce qui revient à dire que « la lecture est un processus à cinq dimensions »⁴⁷ .

43 - THERIEN, Gilles. *Note de lecture*.

44 – ARON, P, ST- JACQUES, D, VIALA, A. op. cit. p.324.

45 – MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Edition Nathan, Paris, 1992, p.23.

46 – ISER, W. op. cit. p.198.

47– JOUVE, Vincent. *La lecture*. Edition Hachette livre, Paris, 1993, p.9.

Vincent Jouve en citant les cinq dimensions de processus de la lecture, se base sur les travaux de Gilles Thérien dans « *pour une sémiotique de la lecture* ».

Jouve rappelle que la lecture est d'abord « *un processus neurophysiologique* » qui met en œuvre « *l'appareil visuel et différentes fonctions du cerveau* »⁴⁸. Elle est aussi « *un processus cognitif* » qui nécessite un effort de compréhension de la part du lecteur. « *La conversion des mots et groupes de mots en éléments de signification suppose un important effort d'abstraction* »⁴⁹. La lecture est un « *processus affectif* » dans la mesure où elle suscite des émotions chez le lecteur. « *Si la réception du texte fait appel aux capacités réflexives du lecteur, elle joue également et peut-être surtout sur son affectivité* »⁵⁰. « *Un processus argumentatif* » est une autre dimension de la lecture pour mentionner le caractère « *analysable* » du texte en tant qu'enchaînement logiquement des mots et des phrases. En dernier lieu, la lecture est considérée comme « *un processus symbolique* » car le sens retiré de la lecture est mis en relation avec le contexte culturel et les schémas dominants d'un milieu et d'une époque. « *Qu'elle les récuse ou les conforte, c'est en pesant sur les modèles de l'imaginaire collectif que la lecture affirme sa dimension symbolique* »⁵¹.

Les cinq facettes de la lecture montrent que cette dernière n'est pas une simple activité de « *consommation passive* ». Au contraire, c'est un acte dynamique, en perpétuel mouvement et recherche du sens du texte. Elle est « *appropriation active du texte* »⁵². C'est « *un va et vient* » entre le texte et le lecteur. Pour ce, elle est faite « *d'avancées, de retraits, de tactiques, de jeux avec le texte, elle va et vient tour à tour, captée, joueuse, protestataire, fugueuse* »⁵³.

La lecture est aussi un acte social en plus de son aspect individuel qui s'insère dans toute une série de processus sociaux. Lire « *met en jeu une compétence apprise, des savoir faire et des savoir être qui varient dans l'histoire et selon les milieux sociaux* »⁵⁴.

Le lecteur armé d'une compétence interprétative part à la découverte du sens du texte qui n'est pas univoque mais plutôt pluriel. Ce que « *la lecture littéraire* » prend en considération dans l'interprétation des textes.

48– JOUVE, Vincent. op.cit. p.9.

49 – Ibid. p.10.

50 – Ibid. p.11.

51 – Ibid. p.13.

52 – HORELLON- LA FARGE, Chantal, SERGE, Monique. *Sociologie de la lecture*. Edition la Découverte Paris, 2003, p.105.

53 – CERTEAU cité par H- LA FARGE, C, SERGE, M. Ibid. p.105.

54– ARON- P, ST- JACQUES, D, VIALA, A. op. cit. p.326.

L'expression de « *la lecture littéraire* » s'est répandue depuis les années 70 suite aux travaux littéraires sur la lecture. Elle désigne « *une communication médiatisée par une fiction et par l'écriture elle-même. C'est à travers une histoire inventée que l'auteur dit quelque chose au lecteur et la forme et le style qu'il donne à cette histoire sont encore eux même des messages* »⁵⁵ .

« *La lecture littéraire* » est spécifique dans la mesure où elle se reconnaît à trois fonctions essentielles selon Michel Picard, repris par Vincent Jouve. Il s'agit en premier lieu de la fonction dite « *la subversion dans la conformité* » qui prête au texte littéraire, une culture à la fois contestée et supposée. La lecture littéraire « *a donc le double intérêt de nous plonger dans une culture et d'en faire éclater les limites* »⁵⁶ .

La seconde fonction est « *l'élection du sens dans la polysémie* ». Le texte littéraire est le lieu par excellence de lectures plurielles et la variété des interprétations. La lecture littéraire « *est plus que toute autre, marquée subjectivement : enrichissante sur le plan intellectuel, elle autorise aussi l'investissement imaginaire* »⁵⁷ .

La dernière fonction est « *la modélisation par une expérience de réalité fictive* ». Cette fonction met l'accent sur « *le rôle pédagogique* » de la lecture. Jouve explique « *Modéliser une situation, c'est proposer au lecteur d'expérimenter sur le mode imaginaire une scène qu'il pourrait vivre dans la réalité : la lecture, autrement dit, permet d'«essayer» des situations* »⁵⁸ .

La lecture littéraire en se déployant sous ces trois formes prouve sa nature dynamique, innovatrice qui transforme le lecteur en lui ouvrant de nouvelles perspectives pour vivre la vérité de sa propre vie et acquérir une nouvelle vision du monde.

Sous un autre angle, Gilles thérien précise que la lecture littéraire « *ne s'établit pas sur le mode de l'échange, fantômes d'auteurs qui hantent les imaginaires de lecteurs, mais elle s'accomplit dans une perspective de décodage intime, personnel, privé, d'un objet fait de mots que l'acte de lecture entreprend de constituer, de construire* »⁵⁹ .

Ce qui sous-entend la possession d'une compétence littéraire de la part du lecteur allant du simple plaisir de la lecture et l'appréciation individuelle à une confrontation avec le

55- MILLY, JEAN. op. cit. p.35.

56 Ibid. p.103.

57- Ibid.

58 - JOUVE, V. op . cit. p.104.

59- THERIEN Gilles dans le site web www.luc.Gauthier-Boucher.

texte car lire « *est un art qui dépend du talent, d'expérience, de la culture de l'individu* »⁶⁰ .

Donc, la lecture littéraire est considérée plus comme un « *art* » que plutôt comme « *une technique* » de décodage, ou « *une opération mécanique* ». Elle est surtout une « *découverte* », sans cesse renouvelée par le lecteur dans sa quête de la compréhension du texte.

La lecture littéraire est aussi « *une activité sacrée et une affirmation de la liberté* »⁶¹ selon les termes de Maurice Blanchot. Ce dernier conseille le lecteur de ne pas craindre le texte, de ne pas le trop respecter pour découvrir son sens, mais plutôt d'avoir beaucoup d'audace et de liberté envers le texte lors de sa lecture. Blanchot remarque que la lecture « *est un bonheur qui demande plus d'innocence et de liberté que de considération* »⁶² . Car le vénérer risque de rendre l'œuvre inaccessible à la lecture.

Par conséquent, la lecture doit être une aventure merveilleuse pour le lecteur, qui lui permet de faire des expériences fabuleuses. En somme, la lecture littéraire est comparée à « *une danse joyeuse, éperdue, avec le tombeau* »⁶³ .

Tenter de démêler l'enchevêtrement complexe de l'acte de lecture invoque la question de l'interprétation du texte littéraire et de lectures plurielles dont elle découle. « *L'interprétation d'un texte commence dès qu'on en a entrepris la lecture* »⁶⁴ .

L'interprétation tisse ses liens avec « *l'herméneutique* » nommée d'ailleurs « *la science de l'interprétation* ». Cette dernière remonte dans ses origines jusqu'à l'antiquité d'où elle tire son nom du Dieu Hermès.

L'herméneutique est « *l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens* »⁶⁵ . A ce niveau, l'activité herméneutique s'active autour de la découverte du sens caché des textes et les intentions profondes des auteurs. Elle cherche à dévoiler « *le sens patent* » du texte, plus profond, derrière « *le sens latent* » plus apparent et plus transparent.

L'essor du romantisme allemand au XIX^e siècle, a donné naissance à l'herméneutique moderne par l'entremise de Friedrich Schleiermacher. Ce dernier affirme que la signification

60- DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.317.

61- BLANCHOT, M cité par P- Gros, N. in *Le lecteur* . op . cit. p.65.

62 – Ibid.

63 – Ibid.

64- DELCROIX, M, HALLYN, F. Ibid. p.341.

65- FAUCOULT, M cité in *Le dictionnaire du littéraire*. op . cit. p.260.

véritable d'une œuvre littéraire est celle qu'elle avait dans son contexte d'origine. « *L'œuvre d'art arrachée à son contexte premier perd de sa signification, si ce contexte n'est pas conservé par l'histoire* »⁶⁶. La compréhension, donc, de l'œuvre réside dans la restitution de son origine.

Gadamar écrit à ce propos « *Rétablir le « monde » auquel elle appartient restituer, l'état originel que le créateur avait « en vue », exécuter l'œuvre dans son style originel, tous ces moyens de reconstitution historique auraient donc la prétention légitime de rendre compréhensible la vraie signification d'une œuvre d'art et de mettre celle – ci à l'arbre de la mécompréhension et d'une actualisation qui est fausse* »⁶⁷.

En somme, l'herméneutique de Schleiermacher pensait l'interprétation d'une oeuvre littéraire en terme de la reconstruction de l'intention de l'auteur pour déterminer le sens de l'œuvre en faisant recours à l'intention pour reconstituer le contexte originel de celle-ci. « *Toute compréhension ne peut s'accomplir que dans le cadre d'une totalité signifiante qui pré-existe par conséquent, toute interprétation textuelle est fondée et dirigée grâce à une préconception* »⁶⁸.

Après les thèses de Schleiermacher, Wilhem Dilthey, au tournant du XX^es, a approfondi la conception romantique de l'herméneutique en la définissant comme « *l'art d'interpréter les monuments écrits* »⁶⁹.

L'interprétation, pour Dilthey, est une forme de la « *compréhension* » qui est « *le processus par lequel nous connaissons un intérieur à l'aide des signes perçus à l'extérieur par nos sens* »⁷⁰. La compréhension s'intéresse à « *l'appropriation intime par le lecteur de l'univers de signes qu'est le texte* »⁷¹.

Dilthey oppose « *la compréhension* » à « *l'explication* ». Cette dernière s'intéresse à l'établissement des relations de « *causalité objective* », appliquée aux sciences de nature qui restent extérieures au « *monument écrit* ». C'est une méthode scientifique. D'où résulte qu'un texte ne peut être expliqué à partir d'une intention d'un auteur, par contre, il peut en être compris. La compréhension est la finalité de l'herméneutique. Elle réside dans « *une anticipation intuitive du sens total à attribuer aux signes* »⁷².

66 – SCHLEIERMACHER cité par COMPAGNON, A in *Le démon de la théorie*. op.cit. p.67.

67 – Gadamar. Ibid.

68 – KEBIDI, VIALA. op. cit. p.194.

69 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op . cit. p.315.

70 – Ibid.

71 – *Le dictionnaire du littéraire*. op .cit . p.261.

72 - DELCROIX, M, HALLYN, F. Ibid.

L'herméneutique revêt l'apparat de la philologie⁷³ avec Martin Heidegger. Elle recevra une portée existentielle. L'herméneutique philologique de Heidegger maintient que la compréhension suppose une « *précompréhension* » ; une anticipation de sens et que cette précompréhension est inséparable de notre existence et de notre situation historique qui se projette sur notre compréhension. Heidegger précise « *le sens, est ce sur quoi ouvre la projection structurée par les préalables d'acquis, de visée et de saisie et en fonction de quoi quelque chose est susceptible d'être entendu comme quelque chose* »⁷⁴ .

L'herméneutique connaît un regain de renouveau notamment avec les travaux de Hans Georges Gadamar et de Paul Ricœur.

Gadamar a attiré l'attention sur le fait de la pluralité des significations qui dépendent du contexte de la production de l'œuvre. En ce sens, « *toute interprétation est contextuelle, dépendante de critères relatifs au contexte où elle a lieu, sans qu'il soit possible de connaître ni de comprendre un texte tel qu'en lui-même* »⁷⁵ . D'où l'émergence de la notion de la « *fusion d'horizons* » qui suppose que toute interprétation est, en fait, un dialogue entre passé et présent. C'est un acte qui préserve « *le passé dans le présent* ».

Paul Ricœur, aux confluent de la philosophie, de la poétique et de la rhétorique, avance l'hypothèse de la production du sens du texte. Le lecteur doté d'un potentiel poétique ou rhétorique, tente d'interpréter le sens du texte par l'intervention d'une lecture dynamique et fluctuante.

Les études herméneutiques s'articulent autour d'une « *trichotomie* » selon les termes de Umberto Eco. Cette trichotomie se présente comme « *opposition entre interprétation comme recherche de l'intentio auctoris, interprétation comme recherche de l'intentio operies et interprétation comme prescription de l'intentio lectoris* »⁷⁶.

« *l'intentio auctoris* » renvoie à l'auteur, « *l'intentio operies* » réfère à l'œuvre littéraire et « *l'intentio lectoris* » oblique vers le lecteur. L'interprétation se maintient autour de l'œuvre dans une relation dialogique entre « *l'intentio auctoris* » et « *l'intentio lectoris* » pour déboucher sur la compréhension de « *l'intentio operies* ».

73 - la philologie est une discipline qui s'intéresse à la restitution du texte originel pour retrouver les intentions de l'auteur et rétablir les circonstances dans lesquels il avait été travaillé.

74 - HEIDDEGER cité par COMPAGNON, A, in *le démon de la théorie*. op.cit. p.70.

75- Ibid p.72.

76- ECO, U. *les limites de l'interprétation*. Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1992, p.29.

L'approche contemporaine de l'interprétation met l'accent sur « *l'intentio lectoris* », autrement dit ; le rôle du lecteur dans la production du sens d'une œuvre. Il incombe, donc au lecteur la tâche prodigieuse de découvrir les niveaux de lecture de l'œuvre littéraire en mettant en œuvre ses compétences littéraires et culturelles.

Partant du fait que le texte littéraire est par définition « *polysémique* ». « *La langue du texte littéraire (...) est une langue symbolique, plurielle, plus libre et plus fluide* »⁷⁷. La lecture d'un texte littéraire ne peut se contenter de « *l'univocité* » du sens, elle cherche plutôt « *la plurivocité* » selon les termes de Jouve.

Roland Barthes a émit plusieurs réflexions sur la pluralité du texte littéraire notamment sa distinction entre les textes « *scriptibles* » et les textes « *lisibles* ». Le texte « *scriptible* » est un texte au pluriel illimité qui peut être toujours réinterprété par le lecteur tandis que le texte « *lisible* » est un texte qui accepte plusieurs lectures limitées.

Cette opposition entre « *le scriptible* » et « *le lisible* » est distincte dans les propos de Barthes « *il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire* »⁷⁸. Barthes dans sa distinction privilégie « *le texte scriptible* » car d'après lui « *l'enjeu du travail littéraire (...) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte* »⁷⁹.

Cependant, Barthes insiste sur le fait que le texte littéraire qu'il soit « *scriptible* » ou « *lisible* », est fait d'un tissu de lectures plurielles qu'elles lui procurent sa valeur.

Ainsi, Barthes affirme qu'« *interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait* »⁸⁰. L'acte de lecture multiple les significations et accumule les sens qu'ils soient « *patents* » ou « *latents* ».

En ce sens, Gilles Thérien proclame qu'« *un texte n'a pas de sens caché une fois qu'il est lu, il peut avoir d'autres sens que d'autres lectures mettront en lumière. En fait, l'interprétation du texte littéraire ressemble beaucoup à l'interprétation musicale* »⁸¹.

En somme, l'interprétation du texte littéraire ne fait que dévoiler le mystère du sens aux yeux du lecteur. Ce dernier au cours de sa lecture va dénuder pas à pas l'énigme de la

77- DELCROIX, M, HALLYN, F. op .cit. p.350.

78 – BARTHES, Roland. *S/Z*. Editions du Seuil, Paris, 1970, p.10.

79 – Ibid.

80 – Ibid. p.11.

81 – THERIEN, G. le site web de Luc-Gauthier. op. cit.

signification et accéder à la compréhension à la lumière de ses références personnelles, sociales et culturelles.

Les théories de la lecture n'ont cessé depuis leur avènement d'être un champ fertile, nourrit par d'autres courants influençant leurs recherches notamment la phénoménologie⁸². Ce courant philosophique a beaucoup influencé les études sur l'œuvre littéraire surtout ceux de Roman Ingarden et de Wolfgang Iser.

La phénoménologie a apporté ses propres réponses à la question de la lecture de l'œuvre littéraire dont l'apport majeur a été fait par Ingarden et sa conception de l'œuvre littéraire.

Ingarden voyait dans l'œuvre littéraire une « *construction schématique* », autrement dit, le texte littéraire est toujours inachevé, en attente de l'acte de lecture pour le concrétiser. Le lecteur, selon Ingarden, est appelé à compléter les « *indéterminations* » (par opposition aux déterminations représentées dans le texte) lors de sa lecture, l'œuvre littéraire « *en tant que construction schématique et intentionnelle, ne devient véritablement une œuvre que grâce à son actualisation par le lecteur* »⁸³. Le lecteur participe à l'achèvement de la représentation des objets, des personnes, des actions et faits lorsqu'il actualise l'œuvre.

Dés lors, le lecteur est « *l'exécuteur de ce qui était ébauché potentiellement dans le texte, celui qui parachève l'œuvre qui, sans lui, serait restée une construction schématique* »⁸⁴, d'après la conception d'Ingarden.

Mais qu'est ce que les « *indéterminations* »?

Les « *indéterminations* » est un concept forgé par Ingarden pour souligner « *les vides* » que le lecteur doit remplir lors de son actualisation de l'oeuvre. Interpellé par ces vides, le lecteur doit les compléter en participant à l'acte de lecture dans la mesure que « *dans tout texte, les points d'indétermination sont nombreux, comme des failles, des lacunes qui sont réduites, résorbées par la lecture* »⁸⁵.

Suivant la ligne de pensée phénoménologique d'Ingarden, Iser a tenté d'approfondir le concept d'« *indétermination* » ou « *blancs* » du textes selon la terminologie de Iser. Ce dernier envisage un rôle dynamique, actif au lecteur dans la constitution du sens de l'œuvre en

82 – La phénoménologie, « *science des phénomènes* » désigne un courant de pensée majeur dans l'histoire de la philosophie de XX^es. Son précurseur est Husserl, dans son ouvrage « *recherches logiques* ». (1900).

83 – KEBIDI, V. op. cit. p.195.

85 – COMPAGNON, A. op. cit. p.176.

comblant les vides laissés par celle-ci. Iser observe que « *si le texte se présente (...) comme un système combinatoire, il doit y avoir dans ce système une place prévue pour personne chargée de réaliser ces combinaisons. Cette place est prévues aux lieux d'indétermination, qui en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler* »⁸⁶ .

Plus loin, confirmant son attachement à la pensée d'Ingarden, Iser ajoute : « *si les blancs sont formés par les éléments d'indétermination du texte, il conviendrait de les appeler des lieux d'indétermination comme l'a fait Ingarden* »⁸⁷ .

Les lieux d'indétermination ou les blancs sont indispensables pour la production d'un effet dans un texte grâce à la formation des représentations dans l'imaginaire du lecteur. D'après Iser, « *lorsque les blancs créent dans le texte une discontinuité, ce processus se développe pleinement dans l'imagination du lecteur* »⁸⁸ .

Le lecteur ayant une marge d'analyse plus libre, peut donc recouvrir à son savoir et ses connaissances pour compléter ces lieux d'indétermination nécessaires à l'activité de la constitution du sens.

« *Le blanc* » ou « *la place vide* » est un « *silence* » qui interrompt la cohérence textuelle que le lecteur doit le faire parler au cœur de son interaction avec le texte. Iser observe à ce propos que « *Entant que silences dans le texte, ils ne sont rien- Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de constitution* »⁸⁹ .

L'oeuvre littéraire ne se caractérise pas uniquement par son incomplétude et ses manques, interpellant les différentes représentations des lecteurs, elle se constitue aussi des « *ensembles complexes de directives* » (les déterminations) qui obligent les lecteurs à contrôler leur action. Cependant, la dominance des « *blancs textuels* » dans la constitution du sens est indiscutable. Pour ce, Iser déclare « *le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action* »⁹⁰ .

Dans une autre perspective voisine de celle de Iser, Umberto Eco, soulève la question de « *la place vide* ». Il définit le texte littéraire comme « *un tissu d'espaces blancs, d'interstice*

86 - ISER, W. op . cit . p.299.

87 - Ibid. p.319.

88 - Ibid. p.323.

89- Ibid . p.351.

90- Ibid.

à remplir »⁹¹ . C'est-à-dire que le texte littéraire ne relève pas tout de son contenu mais seulement une partie. Ainsi, à l'instar de Iser, l'auteur de « *lector in Fabula* » dessine l'image d'un lecteur coopératif, actif, capable d'assumer la constitution du sens de l'œuvre et de répondre de façon optimale aux sollicitations des structures textuelles.

L'indétermination, donc en faisant participer le lecteur à l'acte de lecture, lui laisse la porte grande ouverte pour s'embarquer librement dans « *l'aventure interprétative* ». Les blancs textuels stimulent l'imagination du lecteur, esquissent de multiples représentations nées de son cadre de références, enrichissent l'expérience de la lecture et le lecteur par conséquent en sort de cette aventure le plus gagnant.

91 – ECO, U. op .cit. p.29.

I.4. Vers l'avènement du lecteur : masques et modèles

« Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en inverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »⁹². Ainsi déclarait Roland Barthes « la mort de l'auteur » et proclamait « la naissance du lecteur ».

Ce faisant, Barthes suggère d'enterrer les études littéraires sur *l'intentio auctoris* ; l'auteur comme garant du sens de l'œuvre et favorise celles sur *intentio lectoris* ; le lecteur comme agent indispensable dans le processus de la constitution du sens de l'œuvre. Pour lui, « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'une ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture »⁹³.

Du moment que l'auteur ne gouverne plus le sens de son texte, le lecteur est appelé à l'établir et à donner ainsi une existence à l'œuvre.

Mais d'abord comment est défini « le lecteur » ? En se référant au dictionnaire du littéraire, le lecteur est défini comme suit « le lecteur désigne autant celui qui lit(ce sens apparaît dans le XIV^es) pour son propre compte, pour s'instruire ou pour le plaisir que le professionnel de la lecture- clerc qui lit à haute voix ou correction d'épreuves typographiques »⁹⁴.

Quand à Roland Barthes, il donne la conception suivante au lecteur comme étant « un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »⁹⁵.

Ces acceptions du lecteur ne font que ressortir l'impact du lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire. Longtemps, les théories littéraires ont passé sous silence le rôle du lecteur dans l'actualisation du sens de l'œuvre.

De l'historicisme lansonien qui ramenait l'œuvre à son contexte originel, au formalisme favorisant l'immanence du texte, au structuralisme qui s'intéresse au fonctionnement interne du texte, le lecteur s'est trouvé exclu de leurs réflexions sur l'œuvre littéraire et à sa concrétisation.

Le « *new criticism* » américain ne fait pas exception à cette position d'exclusion du lecteur de la recherche littéraire. Le « *new criticism* » considère le texte comme « une unité

92 – BARTHES, R. cité par FRAISE, E, MOURALIS, B in *Questions générales de littérature*. op. cit. p.202.

93 – BARTHES, R. cité par P – GROS, N in *le lecteur*. op. cit. p.15.

94 – *Le dictionnaire de littéraire*. op. cit. p.324.

95 – BARTHES, R. Ibid. p.15.

organique autosuffisante », pour l'appréhender, il convenait d'appliquer une méthode de lecture rapprochée « *close reading* », c'est à dire « *une lecture microscopique du texte considéré comme un tout indépendant et organique, comme une unité construite de parallèles de contrastes de paradoxe* »⁹⁶ .

Les « *new critics* » dénoncent « *l'intentional fallacy* » (l'illusion intentionnelle), qui renvoie l'œuvre aux intentions présumées de l'auteur et « *l'affective fallacy* » (l'illusion affective) qui appréhende l'œuvre à travers les émotions suscitées par elle. L'œuvre est, ainsi, détachée de son auteur comme de son lecteur.

Cette attitude méfiante envers le lecteur a été longtemps la ligne de partage des théories littéraires. Les démarches citées auparavant avouaient leurs préférences soit à l'œuvre, à son origine ou à son auteur selon leur conception du fait littéraire.

C'est avec l'avènement de l'herméneutique moderne que le lecteur reçoit sa place d'honneur sur la scène littéraire. L'apport de l'herméneutique phénoménologique n'est pas négligeable dans le regain d'intérêt pour le lecteur en associant tout « *sens* » à une « *conscience* ».

Jean Paul Sartre en s'apparentant à la phénoménologie dans ses thèses sur la lecture, constate que « *l'art créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre. Si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts* »⁹⁷ . Sartre met l'accent sur la relation dialectique entre l'auteur et le lecteur pour la compréhension de l'œuvre littéraire. Selon lui, « *il n'y a d'art que pour et par autrui* »⁹⁸ .

Dans cette optique, la narratologie a été consciente de la fonction du lecteur dans l'analyse des textes narratifs. C'est à travers le concept de « *narrataire* » – que la narratologie a introduit, pour proposer l'image du lecteur inscrite dans le texte, que le lecteur reçoit son importance. Gérard Genette donne la définition suivante de la notion de « *narrataire* » : « *comme le narrateur est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique : c'est-à-dire qu'il ne confond pas plus a priori*

96 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op .cit. p.117.

97 – SARTER, Jean Paul. *Qu'est ce que la littérature*. Editions Gallimard, Paris, 1948, p.p.49 -50.

98 – Ibid. p.50.

avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur »⁹⁹ .

Genette distingue deux types de narrataire, le narrataire « *intradiégétique* » ; intérieur à la diégèse, c'est à dire, le monde de l'histoire et le narrataire « *extradiégétique* » ; extérieur à la diégèse. Le narrataire « *intradiégétique* » est un personnage de l'histoire, personnage de lecteur, tandis que le narrataire « *extradiégétique* » n'est pas un personnage mais « *une figure abstraite* » du destinataire que le texte postule.

A la suite de la notion de « *narrataire* » proposée par Genette, les figures de lecteur ont reçu un intérêt croissant dans l'analyse des récits. L'approche narratologique tout en considérant le texte comme un système autonome et fini, n'oublie pas l'apport de lecteur dans l'analyse des textes narratifs.

« *Peut-on rendre compte de l'acte de lecture, vu l'infinité potentielle des usagers d'un texte? Autrement dit, est-il possible de théoriser le lecteur?* »¹⁰⁰ . Telle est l'interrogation faite par Jouve qui se demande sur la possibilité de cerner les figures possibles de lecteur supposées par l'acte de lecture dans la mesure où « *un texte suppose toujours un type de lecteur - un « narrataire » relativement défini* »¹⁰¹ .

Ainsi, chaque texte esquisse son propre lecteur. Jouve postule aussi que les lecteurs supposés d'un texte n'ont pas les mêmes compétences culturelles et esthétiques, n'appartiennent pas aux mêmes classes sociales et n'ont pas le même âge. Il ajoute : « *A travers les thèmes qu'il aborde et le langage qu'il emploie, chaque texte dessine en creux un lecteur spécifique* »¹⁰² .

Le lecteur revêt donc plusieurs « *masques* » comme l'atteste Jouve. Il peut n'être qu'un « *individu concret* », ou le « *membre d'un public attesté* » ou une « *figure virtuelle* » postulée par le texte.

Le lecteur en tant qu'un « *individu concret et réel* », sa réaction au texte dépend du cadre de ses références psychologiques, sociologiques et culturelles. Ces trois facteurs peuvent varier à l'infini, dans ce cas, l'hypothèse de la théorisation du lecteur s'avère impossible.

99 – GENETTE, Gérard. *Figure III*. Editions du Seuil, Paris. 1972, p.265.

100 – JOUVE, V. op. cit. p.23.

101 - Ibid. p.24.

102– Ibid.

Le lecteur en tant que « *membre d'une collectivité* » conduit Jouve à observer que l'image du lecteur se dessine à travers le public dont il fait partie. Cette image du lecteur « *effectif* » est celle du public contemporain de la première parution de l'œuvre ainsi que de tous les publics « *attestés* » rencontrés par l'œuvre au cours de son histoire. Jouve remarque « *si ces publics attestés sont intéressants à prendre en compte, c'est que chaque lecture d'un texte est subrepticement traversée par les lectures antérieures qui ont été faites* »¹⁰³.

Le lecteur en tant qu' « *une figure virtuelle* » est le « *destinataire implicite* », le lecteur virtuel que le texte interpelle par « *le genre* » de l'œuvre et l'énonciation spécifique à chaque œuvre.

Ces différentes images du lecteur font ressortir la distinction entre deux approches ; la première institue l'inscription du lecteur dans le texte ; celle de lecteur virtuel, la seconde est celle d'un individu concret vivant qui tient le livre entre ses mains, c'est-à-dire le lecteur réel.

Jouve s'interroge une seconde fois : « *comment définir les relations entre ce lecteur abstrait, issu de l'œuvre et le lecteur de chair et du sang ?* »¹⁰⁴ Il répond simplement qu'il faudrait considérer l'image du « *lecteur abstrait* » comme un « *rôle* » proposé au lecteur réel. « *Rôle précise-t-il – qu'il est toujours possible de refuser en refermant le livre* »¹⁰⁵. C'est ce qui arrive quand il y a une grande divergence entre la version proposée par le texte et la version personnelle du lecteur.

La « *figure abstraite* » du lecteur a suscité plusieurs réflexions qui ont conduit à de nombreux modèles d'analyse tel que le « *lecteur implicite* » de W. Iser et le « *Lecteur Modèle* » d'Umberto Eco.

Iser emprunte le terme de « *lecteur implicite* » à la « *Rhetoric of fiction* » de l'américain Wayne C. Booth. Ce dernier soutenait la thèse de l' « *implied author* » (auteur implicite ou « *impliqué* » comme il a été traduit par Genette), qui stipule qu'un auteur n'est jamais totalement absent de son œuvre, qu'il a un « *substitut* », que le lecteur construit son image à partir de texte, c'est l'auteur implicite.

Pour Iser, la notion de « *lecteur implicite* » est une construction textuelle visant à produire un effet sur le lecteur lors de son actualisation du sens de l'œuvre. Iser affirme que « *le concept du lecteur implicite est [...] une structure textuelle préfigurant la présence d'un*

103 - JOUVE, V. op.cit. p.24.

104 - Ibid. p.25.

105 - Ibid.

récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte »¹⁰⁶.

Donc, le lecteur implicite est « *une structure inscrite dans le texte. Il apparaît comme « système de référence »* »¹⁰⁷, dont il est le sens et le résultat d'une interaction dynamique entre le texte et le lecteur. En ce sens, le lecteur implicite « *incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu* »¹⁰⁸.

A partir de ce moment, le lecteur implicite devient « *une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport aux quels la compréhension devient un acte* »¹⁰⁹. Donc, la notion du « *lecteur implicite* » se propose comme un modèle d'effet et de constitution du sens du texte. A ce titre, le lecteur se prête au rôle qui lui est assigné par le lecteur implicite qui « *circonscribit un processus de transfert des structures textuelle via les actes des représentations dans la somme des expériences du lecteur* »¹¹⁰. Au faite, le texte selon la conception de Iser, interpelle la participation du lecteur pour combler les indéterminations et les données lacunaires du texte à partir d'éléments dispersés et incomplets.

L'acte de lecture se présente ainsi comme une « *résolution d'énigmes* » posées par le texte aidé par ce que Iser appelle « *le répertoire* » du lecteur, c'est-à-dire son système de normes sociales, historiques et culturelles.

Iser définit « *le répertoire* » comme suit : « *Nous appelleront désormais « répertoire » : l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation. [...] le répertoire contient des conventions dans la mesure ou le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieure, mais également – Sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu* »¹¹¹.

A l'instar de Iser, Umberto Eco a mis sur pied un modèle « *strictement sémiotique de la lecture* » dont la clé de voûte est le « *Lecteur Modèle* ». Partant de caractère inachevé et

106– ISER, W. op. cit. p.34.

107 – Ibid. p.70.

108 – Ibid.

109 – Ibid.

110 - Ibid. p.75.

111 – Ibid. p.128.

indéterminé du texte narratif, Eco a proposé une figure instituée par le texte pour répondre aux blancs textuels afin d'accéder à l'actualisation du sens de l'œuvre.

Eco postule que du moment qu'« *un texte est le produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* »¹¹², son auteur doit faire intervenir « *un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement* »¹¹³.

Umberto Eco définit le « *Lecteur Modèle* » comme « *un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établit textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel* »¹¹⁴.

Ainsi, Eco essaye de rendre compte du rôle coopératif, actif du lecteur qu'implique « *le déchiffrement optimal* » du texte narratif. L'interprétation selon Eco est « *l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie veut dire à travers la coopération de son lecteur Modèle* »¹¹⁵.

Pour qu'il puisse interpréter correctement un texte, le lecteur recourt à « *l'encyclopédie* ». Eco rappelle que « *pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie* »¹¹⁶.

La compétence encyclopédique du lecteur correspond à une sorte de « *mémoire collective* » où se trouvent rassemblés les « *on dit* » et les « *on sait* » circulant dans un certain contexte socio – culturel. Cette compétence du lecteur est voisine de celle de Iser et son concept de « *répertoire* ». « *On pourrait définir l'encyclopédie comme un répertoire implicite, présupposé par le texte et actualisé par le lecteur* »¹¹⁷.

Les deux modèles d'analyse ; le « *lecteur implicite* » de Iser et le « *Lecteur Modèle* » de Eco, sont tous les deux des structures textuelles instituées par l'acte de lecture. Ils sont des « *figures abstraites* », qui n'ont aucune existence réelle ; ce sont des lecteurs « *virtuels* », « *empiriques* » distinctifs du lecteur réel, concret, en chaire et en os, tenant le livre entre ses mains et accomplissant l'acte de lecture selon le substrat de ses connaissances effectives.

112 – ECO, U. op. cit. p.65.

113 – Ibid. p.71.

114 - Ibid. p.80.

115 - Ibid. p.34.

116– Ibid. p.p.95,96.

117 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.334.

Dans une démarche proche de « *Lecteur Modèle* » d'Umberto Eco, Michael Riffaterre a élaboré l'« *archi-lecteur* ». C'est un modèle d'analyse selon le quel le lecteur est considéré comme une « *fonction du texte* ». C'est un lecteur « *omniscient* », capable de percevoir le sens du texte, par conséquent, l'« *archi-lecteur* » ne peut s'identifier au lecteur réel à cause de ses « *facultés interprétatives limitées* ». L'« *archi-lecteur* » se définit comme « *la somme, et non la moyenne, de toutes les lectures possibles* »¹¹⁸.

Le survol de ses différents modèles de lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire interpelle un autre modèle de lecteur mais de loin le plus convoité de tous les auteurs ; celui de « *lecteur idéal* », qui répondrait à toutes « *les sollicitation -explicites et implicites -* » d'un texte donné.

Pour mener correctement l'aventure interprétative d'un texte, le « *lecteur idéal* » doit posséder à la fois une compétence linguistique et une compétence culturelle qui reposent sur sa connaissance des genres littéraires, les symboles et clichés littéraires, les structures textuelles abstraites ainsi que la maîtrise des possibilités diverses logiques indispensables à la compréhension de divers textes.¹¹⁹

118 – GENGEMBRE, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Editions du Seuil, Paris, 1996, p.60.

119 – Pour plus de détails, voir *Méthode du texte*. op.cit. p.p.346 -347.

Conclusion

En faisant l'« événement » sur la scène littéraire contemporaine, le lecteur semble prendre sa revanche sur les études littéraires qui l'ont longtemps ignoré pour les causes citées auparavant. C'est au lecteur, que revient le rôle de donner vie à l'œuvre littéraire par le sens qu'il dégage et la signification qu'il lui donne, sans cela, l'œuvre littéraire est une œuvre « inerte », sans « âme » et sans « vie ».

Dés lors, « la lecture n'est donc pas seulement réception des textes, mais action sur eux : si passive qu'elle soit, elle en construit le sens, les jauges et les juges. Une lecture de curiosité, de découverte –une lecture active- équivaut à un travail parallèle à celui de l'écriture et tout aussi important ». ¹²⁰