

Michał Głowiński

Les témoignages et les styles de réception

Literary Studies in Poland 9, 45-63

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Głowiński

Les Temoignages et les styles de la réception

1

Cette question reste toujours sans réponse: comment analyser le fonctionnement de la littérature, comment analyser les concrétisations*, ou, généralement, le phénomène de la réception? La question est élémentaire, car elle permet de dire quels matériaux faudrait-il prendre en considération pour rendre compte des méthodes de la réception propres à une époque et ensuite dévoiler ses styles caractéristiques. Le problème est surtout d'ordre pratique, vu qu'il concerne le choix du matériau à analyser.

La question se pose devant l'historien de la littérature sous une forme atténuée lorsqu'il se donne pour but de décrire des textes littéraires sans tenir compte des modes de la réception; tout au plus elle concerne les frontières de la littérature¹, les compétences du chercheur, ce qu'il doit analyser en employant les outils de sa propre discipline. Aujourd'hui la chose ne suscite ni discussions ni émotions spéciales, les frontières de la littérature ayant été délimitées d'une manière tout à fait précise, différemment d'ailleurs pour diverses époques littéraires.

* La notion de la concrétisation a été introduite dans la théorie de la littérature par Roman Ingarden qui la concevait en tant qu'une des catégories fondamentales de son système esthétique. La concrétisation — selon Ingarden — c'est l'aspect de l'oeuvre littéraire que celle-ci revêt au cours de l'audience. Le récepteur (bien qu'il soit dépendant des caractères de l'oeuvre) devient dans une certaine mesure — grâce à la concrétisation — son co-créateur.

¹ Voir H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze (Les Principaux problèmes de la science de la littérature)*, ch. II: Wyznaczniki literatury (Le littéraire), Kraków 1965.

Lorsqu'on aborde l'analyse de la réception, la situation se complique. On ne peut se borner à l'analyse des textes, ils ne sont qu'un seul – quoique principal – élément de l'acte de la communication littéraire. La concrétisation de l'oeuvre n'est pas un texte dans le sens propre du mot, elle n'est pas un texte dans le même sens que l'est une oeuvre littéraire. Il faut d'abord déterminer quels matériaux permettent d'analyser la réception, donc ceux que nous devons analyser. Cette affaire est d'une haute utilité pratique lorsque ce qui touche à la réception n'est pas traité comme objet de réflexion théorique et que nous nous concentrons sur les situations détaillées de la communication littéraire. Cet essai est une tentative de traiter la question de manière pratique, tentative – l'auteur en est pleinement conscient – encore provisoire et incomplète.

Le fait de la réception – répétons le – n'est pas, dans la majorité des cas, directement donné au chercheur comme l'est l'oeuvre littéraire. Il faut d'abord le reconstruire à la base de textes d'un certain genre; ceux qui permettent de se faire interpréter en tant que témoignages. Cette sphère de phénomènes est loin d'être homogène, car elle se compose de messages divers et différenciés. On peut les diviser en cinq groupes élémentaires.

1. Les énoncés (littéraires, para-littéraires, critiques) dont le processus de lecture devient le thème.

2. Différents types d'énoncés méta-littéraires à caractère discursif (critiques, historico-littéraires, théoriques) où l'action de la lecture n'est pas devenue thème; ces énoncés témoignent indirectement des méthodes de la réception, révèlent les regards sur la littérature, montrent les catégories générales avec lesquelles on la définit.

3. Tous les types de textes qui renvoient à d'autres textes par leur structure (pastiche, parodies, stylisations etc.).

4. Différents genres de transformations opérées sur les oeuvres littéraires (traductions, paraphrases, transcriptions).

5. Les recherches sociologiques à caractère empirique traitant de la circulation des oeuvres littéraires dans différents groupes sociaux et de leurs modes de lecture.

Les matériaux réunis dans le premier groupe se prêtent le plus facilement à la reconstruction, ils sont presque directement donnés. On peut en dégager trois types d'énoncés: les énoncés sur l'oeuvre

dans l'oeuvre², concernant les modes de réception (« littérature critique », « méthodologie littéraire de la littérature »), tous les types de notes de lecture dans les correspondances, les journaux intimes et autres documents personnels (c'est le domaine des textes para-littéraires qui est ici le plus intéressant) et ce type de critique littéraire que je suis tenté d'appeler « impressioniste ».

L'exemple type d'une oeuvre dont la lecture est le sujet direct est l'*Epos-nasza (Notre épopée)* de Norwid. C'est une relation poétique de la réception. Ce poème est bien-entendu quelque chose de plus qu'un récit de lecture ou une anecdote d'enfance, mais il ne cesse d'être une transcription poétique de la concrétisation de *Don Quichotte*. Déjà le titre en témoigne. Quand on connaît les réflexions de Norwid sur le genre romanesque³, on ne peut s'étonner qu'un poème consacré à l'oeuvre de Cervantes généralement considérée comme roman rejoigne dans le titre une ancienne forme littéraire. C'est le premier indice important de la concrétisation effectuée par Norwid; l'oeuvre de Cervantes mérite d'être lue parce qu'on lui attribue des valeurs qui pour le poète, parmi les genres narratifs, caractérisaient uniquement l'épopée. Ce genre de lecture permettait de traiter Don Quichotte comme héros épique traditionnel, comme personnage à la fois mythique et symbolique; une lecture romanesque de l'oeuvre de Cervantes excluait ce genre de lecture ou, en tout cas la rendait très difficile. Mais les choses ne s'arrêtent pas là; dans sa concrétisation de Don Quichotte Norwid a réussi à rendre actuelles d'autres valeurs caractéristiques pour son époque; le héros de Cervantes n'est pas seulement un personnage épique mais aussi, dans une certaine mesure, un équivalent du poète romantique. Norwid ne s'intéresse pas à ce qui intéresse les chercheurs de notre siècle, c'est-à-dire à la divergence entre les illusions et la réalité; la fausse conscience dont le héros est victime ne l'attire point. Les illusions deviennent forme d'activité

² Voir D. Daneł, *O polemice literackiej w powieści (De la polémique littéraire dans le roman)*, Warszawa 1972.

³ Voir mon essai « Wokół powieści Norwida » (Autour des romans de Norwid), [dans:] *Gry powieściowe (Jeux romanesques)*, Warszawa 1973. Dans une lettre à Jadwiga Łuszczewska d'octobre 1871 le poète écrivait: « le premier livre que j'ai lu de ma vie c'était le héros de Cervantes » (C. K. Norwid, *Pisma wszystkie — Ecrits*, vol. 9, Warszawa 1971, p. 497).

poétique, création. Il semble que le type de lecture que l'on peut reconstruire à partir du poème de Norwid est un exemple d'une réception romantique de l'oeuvre de Cervantes.

Le vaste domaine suivant dans lequel le phénomène de la réception est devenu thème contient les divers genres de notes de lecture, par exemple les journaux intimes ou la correspondance. Comme documents témoignant de ses propriétés ils ont certainement plus d'importance que les oeuvres strictement littéraires où ces problèmes ne dépassent pas la sphère de la littéralité, ne se prêtent pas à la symbolisation. N'étant pas en général consacrés à la publication ils dévoilent avec clarté le style de réception propre à une époque. Le meilleur exemple, ce sont les nombreuses notes de lecture parsemant les *Journaux* de Żeromski.

Parmi les messages dans lesquels les problèmes de lecture et de réception sont devenus thèmes je compterais aussi un certain type d'énoncés critiques, que l'on pourrait appeler « impressionnistes ». Il ne s'agit pas là de la tendance critique connue sous ce nom dans l'histoire de la critique mais de ces énoncés critiques dont l'élément le plus important est la transmission des impressions subies pendant la lecture de l'oeuvre. Une critique de ce type est certainement plus proche des notes intimes que d'un discours critique à caractère analytique.

Nous pouvons passer maintenant au second groupe, aux énoncés méta-littéraires à structure discursive où les modes de lecture ne sont pas devenus thèmes. Il faut les reconstruire en recherchant comment et grâce à quelles catégories une époque (un écrivain) apprehendaient la littérature. Il s'agit donc de tous les types d'énoncés qui s'occupent du problème: critiques (hormis la critique « impressionniste »), théoriques, historico-littéraires, philologiques etc. Chacun d'eux, même le traité philologique le plus objectif analysant les modifications du texte témoigne d'un certain type de lecture, d'une manière même inconsciente de traiter l'oeuvre littéraire. Ce type de lecture est d'ailleurs souvent inconscient, car dans la majorité des cas le but de l'énoncé, qu'il soit historique ou théorique, est de rendre compte des faits, de donner une description objective de l'oeuvre littéraire, son analyse restant libre de tout « lyrisme ». Le langage utilisé dans ce type d'énoncé, les catégories descriptives dont on s'est servi témoignent déjà du type de lecture. Les catégories appartiennent habituellement

à une certaine culture littéraire. Les méthodes de concrétisation se manifestent le plus clairement dans les énoncés critiques, plus libres par la nature des choses et plus proches du côté empirique de la vie littéraire que les travaux appartenant au domaine strict de la recherche; elles se manifestent aussi dans les interprétations – donc, les études d'oeuvres individuelles; ces méthodes permettent de se faire reconstruire aussi lorsque les objets décrits sont des grandes entités littéraires.

Les messages méta-littéraires à caractère discursif dont nous venons de parler dévoilent une nouvelle aptitude: ils permettent au chercheur traitant l'histoire de la littérature non seulement comme histoire de la création mais aussi comme histoire des différentes méthodes de la communication littéraire de recréer les modes de la réception propres à une époque; ces messages deviennent par conséquent intéressants non en tant qu'ensemble de jugements vrais ou faux mais comme témoignage des modes de lecture de l'époque, et ceci malgré que le processus de la lecture n'en soit pas devenu le thème⁴.

Le troisième groupe est constitué par les énoncés méta-littéraires non discursifs et non thématés, donc ceux qui, par leur structure même, se réfèrent à un autre texte ou ensemble de textes, et par là témoignent de sa (leur) concrétisation. Les parodies, les pastiches, les stylisations appartiennent aux plus importants. Ils montrent de quelle manière est reçue l'oeuvre qui sert de référence. Cette manière se réalise déjà d'une façon qui lui est propre dans le pastiche; n'étant pas, d'habitude, simple copie, elle est l'interprétation d'un modèle selon des règles de lecture de rigueur dans une culture littéraire donnée. Cela concerne bien plus la stylisation et la parodie que le pastiche, car dans les premières, les facteurs du style contemporain ne sont pas voilés et forment le contexte nécessaire à sa compréhension. Les styles de lecture propres à une culture littéraire sont un facteur définissant les possibilités de stylisation et de parodie de l'époque. *L'Elu* de Thomas Mann en est la meilleure preuve – parodie de l'oeuvre de Hartmann *Gregorius auf dem Steine* – et en

⁴ J'analyse ce problème à partir de l'oeuvre de Kleiner sur Slowacki dans l'essai « Etude de lecture: Slowacki lu par Kleiner ». Il faut admettre l'opinion que « la critique est une métaphore de l'acte de lecture et l'acte de lecture est inépuisable » (P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, p. 107).

même temps stylisation d'une légende hagiographique du moyen âge⁵. Ce récit est l'exemple d'une réception d'une légende du moyen âge ayant lieu dans une situation culturelle où l'oeuvre lue est considérée comme monument, car elle ne correspond plus à la vision contemporaine du monde; ne correspond plus au point qu'il ne suffit plus de prendre pour le temps de la lecture nos opinions entre parenthèses; la conscience de l'ancienneté du texte reçu devient composante de la concrétisation. Une lecture dont témoigne le récit de Mann serait impensable même à l'époque romantique où des rapprochements avec le moyen âge permettaient de formuler et d'exprimer tout problème littéraire.

Nous pouvons passer maintenant au quatrième groupe, groupe peu homogène – celui de la transformation⁶. Trois domaines élémentaires appartiennent à ce groupe: a) les traductions, b) les paraphrases, c) les transcriptions. Cet ensemble est d'autant plus important pour l'analyse de la réception qu'on peut interpréter toutes les modifications de l'oeuvre littéraire comme manifestations de sa lecture: elles s'effectuent sous l'influence – consciente ou inconsciente – de directives de concrétisation propres à une culture littéraire donnée.

Comme nous le savons tous, chaque traduction, même la plus fidèle, est une interprétation de l'oeuvre traduite. Appartenant au domaine des choix, elle n'est jamais un calque. Ces choix nous informent non seulement des décisions conscientes du traducteur mais révèlent aussi les moyens de lecture propres à l'époque dans laquelle se fait la traduction. Il suffit de rappeler deux traductions du *Bateau ivre* de Rimbaud – celles de Miriam et de Ważyk. L'exemple est intéressant, car en principe les deux traducteurs restent fidèles à l'original, bien que les deux traductions polonaises diffèrent. On pourrait dire que la version de Miriam est le type d'une concrétisation d'un poème symboliste dans le style «Jeune Pologne», tandis que la version de Ważyk une concrétisation style

⁵ Voir les remarques de Mann à ce sujet dans ses lettres datant de l'époque où il écrivait le roman (T. Mann, *Lettres 1948–1955* publ. par E. Mann, trad. pol. de T. Zabłudowski, Warszawa 1973).

⁶ E. Balcerzan a fait une analyse intéressante du phénomène de la transformation dans *Przez znaki (A travers les signes)*, Poznań 1972, pp. 59–61.

avant-garde⁷. Les deux traducteurs renvoient à des conceptions différentes de la langue poétique, ils actualisent des traditions différentes. Parfois les discussions autour d'une traduction révèlent des conceptions de réception différentes: dans la littérature polonaise l'exemple le plus frappant est la polémique de Tuwim et de Ważyk concernant la traduction de *Eugène Onéguine* de Pouchkine.

Lorsqu'on analyse une traduction comme témoignage de réception, il faut tenir compte d'un moment important. L'analyse est déterminée par le facteur suivant: certaines propriétés de la traduction ne dépendent pas des décisions du traducteur et de la culture littéraire à laquelle il appartient mais des caractéristiques de la langue dans laquelle on traduit. Les résultats ne peuvent être traités comme témoignages de lecture — ils dépendent des nécessités linguistiques. La simplification des relations temporelles dans la traduction de Proust en est un bon exemple; simplification résultant du fait que dans le domaine des temps la langue polonaise a des possibilités moindres que le français. Malgré cette restriction les traductions demeurent des témoignages importants de réception.

De ce point de vue toutes les paraphrases des oeuvres littéraires semblent encore plus intéressantes, qu'elles soient effectuées dans la même langue que l'original ou qu'elles appartiennent à des langues différentes. Dans le second cas on ne peut identifier la paraphrase avec les traductions, car ce n'est pas la fidélité envers l'original qui importe ici, mais l'établissement d'une nouvelle version. Version d'une oeuvre généralement bien connue et assimilée dans la culture littéraire donnée (il suffit de penser aux paraphrases nombreuses de *Robinson Crusoe* de Defoe). Pour la reconstruction des règles de réception l'analyse des *Odes* d'Horace serait extrêmement intéressante; elles ont été paraphrasées dans la majorité des langues européennes à partir de la Renaissance. Les paraphrases romantiques montrent certainement des méthodes de lecture tout à fait différentes de celles que pratiquaient les poètes de la Renaissance⁸. L'auteur de la paraphrase n'est pas soumis aux rigueurs auxquelles est soumis le traducteur, et son activité est, pour ce qui nous intéresse, d'autant plus signifi-

⁷ H. Weinrich parle de l'importance des temps propres à la langue pour la structure d'un récit dans *Le Temps, le récit et le commentaire*, Paris 1973.

⁸ Sur la réception romantique d'Horace voir J. Marmier, *La Survie d'Horace à l'époque romantique*, Paris 1965.

cative. La transplantation d'une oeuvre représentative pour un certain niveau de culture littéraire à l'intérieur d'un genre appartenant à un autre niveau est un cas différent. Le mouvement caractéristique qui accompagne habituellement ce genre de paraphrase mène de haut en bas; la tragédie devient un spectacle de music-hall (Juliette et Romeo devenus *West Side Story*) et se conforme à des règles de réception qu'elle ne possédait pas intérieurement. Ce type de modification a été l'objet d'une analyse de Hannah Arendt⁹ comme phénomène caractérisant la culture de masse.

Le phénomène que nous avons défini comme transcription est très vaste et différencié. Par la transcription j'entends toute transposition d'une oeuvre d'un système de signes dans un autre, donc, dans notre cas du système linguistique dans un système de signes d'un autre art. Bien entendu, toutes les transpositions n'auront pas la même signification du point de vue de la question traitée. Certainement le fait de traiter une oeuvre poétique comme texte d'un chant (p. ex. les poèmes de Goethe ou de Heine dans les innombrables *Lieder* des compositeurs romantiques allemands ou des poèmes « Jeune Pologne » dans les *Chants* de Szymanowski) est un témoignage de réception; dans ce cas l'analyse nécessite une préparation musicologique d'un haut niveau, inaccessible habituellement à un historien de la littérature. Pour donner un exemple plus clair: les illustrations romantiques de *Don Quichotte* témoignent d'une lecture tout à fait différente de ce roman que les illustrations contemporaines.

En ce qui nous concerne, ce sont les transcriptions théâtrales et cinématographiques des oeuvres normatives et aussi poétiques (bien que naturellement plus rares) qui nous intéressent le plus. Nous devons toutefois faire ici la même remarque que pour les traductions: tous les éléments de ces transcriptions ne peuvent être interprétés comme témoignages de réception; certains résultent de la nécessité d'avoir adopté le langage du film ou du cinéma — ils ne dépendent donc pas directement de l'auteur de la transcription et témoignent tout au plus des exigences et des propriétés du langage¹⁰.

⁹ H. Arendt, *La Crise de la culture. Huit essais de pensée politique*, Paris 1972, p. 266.

¹⁰ E. Benveniste parle de l'irréversibilité de certains systèmes sémiotiques dans son étude « Sémologie de la langue », [dans:] *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris 1974.

Bien que limitées de cette manière, les transcriptions restent toujours des témoignages de concrétisation. Par exemple les adaptations cinématographiques¹¹ des oeuvres de Dostoïevski témoignent des méthodes différenciées de la réception, ses romans étant traitées soit comme image réaliste des moeurs, soit comme drame psychologique, soit enfin comme traité philosophique. Dans ce cas aussi, elles ne témoignent pas seulement des interprétations individuelles du lecteur de Dostoïevski mais prouvent certaines tendances de la culture littéraire.

Le cinquième groupe de témoignages diffère fortement des précédents. Il est composé de résultats des recherches empiriques des sociologues s'occupant de la circulation des oeuvres littéraires dans différents groupes sociaux. Ils diffèrent au moins par deux éléments: d'abord, ces témoignages sont organisés de manière consciente, ils sont inventés *a priori* comme messages parlant de types de réception socialement différenciés; ensuite, ils peuvent concerner des lectures propres à tous les groupes sociaux, tandis que les témoignages précédents ne dépassent pas le cercle des connaisseurs¹². Là réside l'importance de ce type de recherches, bien qu'elles ne se bornent uniquement qu'au temps contemporain (les matériaux analysés plus haut ne connaissent pas cette restriction). Ces recherches peuvent nous servir lorsqu'elles ne s'arrêtent pas à une information quantitative concernant les livres lus. Elles nous servent quand elles concernent les modes réels de lecture propres à certains groupes sociaux. Que le livre précieux de Bogusław Sułkowski nous serve d'exem-

¹¹ Voir M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (Les Adaptations cinématographiques des oeuvres littéraires. Problèmes de la théorie et de l'interprétation), Wrocław 1974. Pour les adaptations théâtrales consulter M. Bluestone, *From Story to Stage. The Dramatic Adaptation of Prose Fiction in the Period of Shakespeare and His Contemporaries*, The Hague 1974.

¹² Voir J. Sławiński, «O dzisiejszych normach czytania znawców» (Les Normes actuelles de la lecture – des connaisseurs), *Teksty*, 1974, no 3, pp. 18–19 (v. cet volume). Se dessine ici la possibilité d'une collaboration des sociologues et des chercheurs littéraires, puisque les sociologues sont intéressés par ce que font dans ce domaine les historiens de la littérature. C'est A. Kłoskowska qui signale cette possibilité dans la partie initiale de son étude «Potoczny odbiór literatury na przykładzie utworów Żeromskiego», *Pamiętnik Literacki*, 1976, fasc. 1, intitulé de façon caractéristique «Sociologie et théorie de la littérature».

ple¹³. Les recherches sociologiques de ce type nécessitent d'habitude des interprétations historique et littéraire. Le chercheur littéraire doit poser des problèmes qui pourraient sembler futiles au sociologue: à savoir quelle est la relation entre les modes de lecture pratiqués par des lecteurs appartenant à de différents groupes sociaux d'une part et de l'autre les directives de concrétisation inscrites dans l'oeuvre et les directives analogiques fonctionnant à l'intérieur d'une culture littéraire donnée.

2

Soulignons-le: l'analyse de la réception à la base de tels ou tels témoignages n'a pas pour but de révéler les traits individuels de la lecture; son but est de rendre compte du caractère de la réception en tant que phénomène social, des formes propres à une culture littéraire donnée. On peut parler ici des styles de la réception comme on parle de styles littéraires. Lorsqu'on aborde des problèmes de communication littéraire leurs relations deviennent de la plus haute importance.

Les recherches sur la lecture doivent être traitées parallèlement aux recherches de l'histoire de la littérature étudiée du point de vue de l'activité créatrice. Ici aussi l'on peut rechercher des modèles diachroniques, démontrant la formation d'un ensemble de normes données, son évolution, les stades de stabilisation et de décadence; on peut aussi rechercher des modèles synchroniques témoignant de la coexistence dans un temps donné de différents systèmes de lecture voisins, voire concurrentiels. Dans ce deuxième cas, il s'agit surtout de reconnaître la stratification sociale des normes de lecture – leur disposition vis à vis des niveaux de culture littéraire qui se distinguent dans le cadre du public¹⁴.

Lorsqu'on accepte ces propositions il faut chercher les styles de la réception à partir des témoignages analysés dans la première partie de cet essai. Ces styles¹⁵ ne doivent pas obligatoirement être parallè-

¹³ B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowania zjawisk odbioru (Le Roman et les lecteurs. Les conditionnements sociaux des phénomènes de la réception)*, Warszawa 1972.

¹⁴ Sławiński, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ J'entends le style d'une manière large, comme le font souvent les historiens de l'art, p. ex. M. Schapiro, « Style », [dans:] *Aesthetics Today*, ed. M. Philipson, Cleveland–New York 1961. Les anthropologues de la culture emploient la même catégorie de style.

les aux styles de la création prévalant dans les époques où les oeuvres données sont reçues; le domaine de la lecture est plus vaste que celui de la création littéraire de l'époque donnée car il englobe toutes les oeuvres lues alors. Il faut aussi tenir compte du fait que toutes les oeuvres écrites et publiées à une époque donnée ne deviennent pas objets de lecture. Les directives de concrétisation qu'elles portent en elles peuvent entrer en conflit avec les normes de la lecture réglant à cette époque les processus de la réception; surtout parce qu'elles dépassent la pratique moyenne de lecture de l'époque.

Il semble donc qu'on peut provisoirement distinguer sept styles de réception élémentaires. La liste établie est loin d'avoir un caractère définitif, son but étant de montrer un certain répertoire de possibilités — donc, d'établir une orientation préliminaire. Cette liste subira certainement des changements à mesure que les problèmes de la réception deviendront sujets d'analyses historiques concrètes. Nous voyons donc la possibilité de distinguer les styles suivants:

A. Le style mythique. Il se manifeste sous sa forme la plus pure lorsque l'oeuvre littéraire est reçue comme message religieux clamant les vérités de la foi. Dans un certain sens, l'oeuvre n'a pas d'existence autonome, car elle dépend directement d'une conception du monde. Il semble que ce style de réception était de règle dans les sociétés archaïques qui ne connaissaient pas la littérature comme phénomène spécifique et indépendant; le style mythique était alors un style unique, la culture archaïque n'autorisant pas la création d'autres styles. Plus tard, dans des conditions sociales plus compliquées il a perdu son privilège d'exclusivité et pouvait accompagner d'autres styles. Son domaine, c'était avant tout la réception des oeuvres liées au sacré. Mais pas seulement. Il détermine la réception de tous ces messages que l'on considère comme actualisation des conceptions du monde connues et approuvées; des messages qui non seulement approuvent ces conceptions mais encore les renforcent.

B. Le style allégorique. Tandis que le style mythique introduit surtout les oeuvres reçues à l'intérieur d'une conception du monde plus vaste tout en n'étant pas soumis aux principes de leur structure (on peut, à vrai dire, recevoir chaque oeuvre de façon mythique), le style allégorique de la réception s'organise essentiellement autour de la thèse concernant la structure de l'oeuvre. Ce style part de la

conviction que l'oeuvre littéraire a deux dimensions. La première importe à mesure qu'elle sert à dévoiler la seconde, celle qui contient des matières importantes, stabilisées et figées par la nature des choses. Le lecteur a pour but de les retrouver et de les comprendre. Le style allégorique de la réception, basé sur la recherche d'un « deuxième fond », ne se forme pas uniquement lorsque nous avons affaire à des oeuvres à structure allégorique réelle. Il dispose de toutes les données pour être un style universel, donc, de se soumettre tout type d'énoncé. Dans le cas d'une lecture allégorique d'une oeuvre non-allégorique nous avons affaire à ce qui a été appelé « allégorie imposée »¹⁶. Le style allégorique n'est pas uniquement une supposition concernant la structure de l'oeuvre, il l'introduit après-coup dans un système conceptuel. Il en est ainsi, parce qu'il se fonde sur la stabilité des relations entre les deux dimensions de l'oeuvre littéraire, la seconde (« deuxième fond ») répondant au système global de convictions. Ce n'est pas un hasard que le style allégorique de la réception soit propre avant-tout aux époques ayant des conceptions stabilisées du monde. Il existe une variante du style allégorique, c'est le style qui part du principe que les oeuvres sont écrites dans la langue d'Esopé; qu'en conséquence elles cachent des matières qui pour telles ou telles raisons ne peuvent communiquer dans la société donnée. Ce qui appartient donc à la première dimension sert de masque pour leurrer le despote (dans cette conception Cromwell, pour Chateaubriand, revenait Bonaparte).

C. Le style symbolique. De même que le style allégorique, il se fonde sur la double structure dimensionnelle de l'oeuvre littéraire. Cette fois-ci elle est comprise de manière différente. La conviction fondamentale du style allégorique est rejetée, car on ne croit plus que les relations entre les deux dimensions sont fixées et délimitées une fois pour toutes, et, par là, renvoient à des conceptions stables. Au contraire, le style symbolique de la concrétisation admet que ces relations soient floues et indéterminées. La première dimension n'est donc pas limpide et n'ouvre pas de voies sur le domaine des sens clairs et figés. Elle peut, tout au plus, suggérer des significations ancrées dans la seconde dimension. Ce style impose un rôle

¹⁶ Voir R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton 1966, ch. « Imposed Allegory ».

plus actif au lecteur, laisse un champ libre à son initiative. Le style symbolique peut aussi avoir un caractère universel, ses règles pouvant régir des oeuvres n'ayant pas une structure essentiellement symbolique. Certaines oeuvres peuvent être lues de deux façons, de manière allégorique ou symbolique. Dans le premier cas le lecteur essaie de déchiffrer ce que signifie l'histoire de Joseph K. du *Procès* de Kafka (p. ex. la situation de l'homme vis-à-vis de Dieu); dans le second cas il est conscient du fait que cette histoire a été pourvue d'un ensemble de significations fluides et obscures et qu'en aucun cas elle ne deviendra monosémique. Le style symbolique de la réception est dans une certaine mesure un style ouvert, respectant la possibilité de plusieurs significations.

D. Le style instrumental. A l'intérieur de ce style de réception, l'oeuvre littéraire perd en quelque sorte son autonomie, autrement toutefois que dans le style mythique et — parallèlement — allégorique. Ce qui importe ici, ce n'est pas une inclusion directe des oeuvres reçues dans un ensemble conceptuel. Il faut les traiter comme moyens d'activité résultant d'une idéologie choisie. Nous avons affaire à une lecture utilitaire, renvoyant à une conception du monde courante; cette lecture n'est pas morale, mais moralisatrice. En conséquence, l'oeuvre — souvent, indépendamment de son caractère réel — devient au cours de la réception quelque chose comme un exemple édifiant, élément d'une didactique *sui generis*. Dans la sphère d'activité de ce style se manifeste une tendance aux divisions dychotomiques — même lorsqu'elles n'ont pas de fondement dans l'oeuvre concretisée (un monde noir et blanc où l'on trace une ligne de démarcation entre ce qui est positif et négatif).

E. Le style mimétique. Il est fondé sur la conviction qu'entre les objets et les situations représentés dans l'oeuvre littéraire et les objets et situations appartenant au monde réel, il existe une relation de ressemblance, de reflet et d'imitation. Ce style situe donc l'oeuvre par rapport à l'univers non-littéraire autrement que les styles précédents: il ne renvoie pas à un ensemble conceptuel, mais à la « réalité ». Plus précisément, à ce que l'on prend pour la réalité dans une culture donnée, puis qu'elle est toujours filtrée à travers tel ou autre ensemble de convictions et de croyances; « la réalité » est ici toujours une réalité interprétée. Le style mimétique fait que dans le cadre de la lecture la vérité devient un élément important; vérité

traitée en apparence selon sa définition classique. L'histoire des conceptions mimétiques prouve que leurs rapports avec cette définition sont tout à fait illusoire. Il suffit de rappeler, pour en être convaincu, que la réalité était quelque chose d'autre pour les théoriciens antiques de la mimesis et leurs continuateurs classiques et quelque chose d'autre pour les théoriciens du réalisme. Une seule chose ne change pas; tout style mimétique accepte la réalité comme point de référence élémentaire, sans se rendre compte du fait que l'idée de la réalité est plus ou moins le résultat d'hypothèses acceptées d'emblée, le résultat d'une interprétation effectuée selon certaines règles. Ce style peut s'actualiser non seulement dans la réception des oeuvres qui ont pour fondement une esthétique mimétique, bien qu'il lui soit plus difficile qu'aux styles précédents de se soumettre aux oeuvres qui en étaient éloignées. Il est surtout bâti sur la raison, prêt à rejeter ce qui semble entrer avec elle en conflit.

F. Le style expressif. Le trait le plus important de ce style est la place de l'oeuvre lue par rapport à l'émetteur. L'auteur est ici quelqu'un d'autre que cet instigateur lointain dont on peut retrancher l'énoncé en estimant qu'il a acquis une existence autonome. Il est traité comme un élément du texte *sui generis*, puisque toute la lecture tend à révéler ses particularités et le contenu de l'oeuvre est interprété comme syndrome, parfois même comme message direct émanant de sa personnalité. Le style expressif de la réception se fonde sur une présence incessante de l'auteur, il peut interpréter chaque élément de l'oeuvre comme manifestation (consciente ou inconsciente) de son univers intime, de ce qu'il ressent, de sa situation intérieure exceptionnelle et naturellement irréplicable. La particularité élémentaire de ce style c'est sa tendance à l'individualisation.

G. Le style esthétisant. Il part de la réception de l'oeuvre littéraire surtout en tant qu'oeuvre littéraire¹⁷, on peut donc parler ici de lecture autotélique. Cela ne signifie pas que la conviction que l'énoncé littéraire est un type de texte spécifique ne puisse

¹⁷ C'est Karlheinz Stierle qui m'a suggéré la possibilité de distinguer ce style dans la discussion qui a suivi ma conférence sur les problèmes de la réception à Ruhr-Universität Bochum 1974. La variété ludique de ce style m'a été signalé lors d'une discussion pendant la Conférence Théorico-Littéraire à Slemien en 1975.

accompagner les styles de réception déjà cités (elle peut accompagner chacun d'eux), mais ici elle revêt une forme particulière. Dans certains cas l'idée de l'art pour l'art devient une directive de concrétisation; la beauté et la forme comprises de telle ou telle manière – des catégories élémentaires. La lecture se concentre sur l'oeuvre même et exclue toute compréhension instrumentale. Le mode ludique de lecture peut être une des formes du style esthétisant de réception; on reçoit l'oeuvre surtout dans des catégories de jeu, comme source de joie et de divertissement. Un certain type de littérature peut être consacré uniquement à ce genre de lecture; toutefois, cette lecture peut avoir une étendue plus vaste et comprendre tous les types d'énoncés. A l'intérieur du style esthétisant se manifestent intensément les différences fonctionnelles et sociales: sa version ludique appartient habituellement à la culture populaire.

Le repertoire de styles que nous avons établi nécessite quelques commentaires. Tout d'abord, dans leur existence historique réelle, ces styles ne se manifestent généralement pas sous leur forme pure; il faut les traiter non en ensemble de règles rigoureux, mais en faisceau de tendances qui régissent le processus de la lecture. Les styles détaillés se complètent dans les situations historiques concrètes en créant différents types de systèmes, souvent hiérarchiques.

Le problème élémentaire est la possibilité de relier les styles de réception ou leurs éléments. Deux questions se posent: 1) Quels styles de réception en général peuvent s'associer et comment fonctionnent leurs relations mutuelles dans le cadre de ces associations? 2) Dans quelles situations historico-littéraires certains styles peuvent s'associer et dans lesquelles ils s'excluent décidément?

La seconde question précise la première, car elle fait du problème un problème empirique d'histoire littéraire. Un seul coup d'oeil nous permet d'apercevoir que certains styles s'excluent mutuellement. Les relations entre le style instrumental et le style esthétisant en sont le meilleur témoignage. Saisis hors d'un contexte historique concret, ils n'ont aucune attirance pour collaborer entre eux, ou fonctionner de manière que les éléments de l'un soient soumis aux éléments de l'autre. En effet, il est difficile de trouver dans la littérature un exemple de liaison entre une lecture instrumentale et une lecture esthétisante du genre qui se rapproche du slogan l'art pour l'art, compris comme directive de concrétisation. Mais la chose se présente déjà d'une autre

manière lorsque nous avons affaire à la variété ludique de la lecture esthétisante. L'oeuvre littéraire peut être programmée de telle manière qu'en apparence elle renvoie à cette variété et qu'en réalité, elle devient un véhicule servant à diffuser certaines attitudes sociales ou programmer des buts immédiats; en fin de compte elle tend à soumettre la lecture ludique à la lecture instrumentale (ce phénomène est typique pour la culture de masse moderne).

Nous arrivons à la conclusion qu'on ne peut répondre à ces deux questions que lorsqu'on traite les styles de la réception comme éléments des situations historiques et littéraires, plutôt qu'en ensemble de directives de lecture à existence autonome. En soulevant ce problème, l'histoire de la littérature peut tenir compte du « point de vue du lecteur »¹⁸ que réclament les chercheurs.

Le cercle des possibilités que chaque style apporte peut se manifester aussi dans une analyse historico-littéraire concrète, soit, pour préciser – le type de réception qu'il ouvre à la pratique réceptive. Rejoignant par là les travaux du sociologue anglais Basil Bernstein¹⁹ qui a divisé les codes linguistiques en deux types élémentaires: les codes restreints (*restricted codes*) et les codes élaborés (*elaborated codes*) nous pouvons parler de styles restreints et de styles élaborés. Ni la «restriction», ni l'«élaboration» ne se réduisent au nombre d'éléments qui se manifestent dans chacun de ces styles; elles sont l'affaire des associations que forment entre eux ces éléments. La théorie de Bernstein sur les deux codes est assez riche et compliquée; nous tenons ici à attirer l'attention sur un aspect: comment se forment les relations entre ces éléments à l'intérieur des styles que distingue le savant.

Le signe caractéristique des styles restreints est la simplification, dans une grande mesure, des relations entre les éléments – le fait aussi, qu'avant tout ils sont schématisés et prévisibles. On peut être sûr que dans le cadre d'un style donné le B suivra le A et que leurs relations seront fixées d'avance. Ce haut degré de pré-

¹⁸ Voir H. Weinrich, « O historię literatury z perspektywy czytelnika » (Pour une histoire de la littérature dans la perspective du lecteur), trad. pol. R. Handke, *Teksty*, 1972, no 4.

¹⁹ B. Bernstein, « A Socio-Linguistic Approach to Social Learning », [dans:] *Man, Language and Society. Contributions to the Sociology of Language*, ed. S. K. Ghosh, The Hague 1972, et aussi la trad. franç. *Langage et classes sociales*, Paris 1975.

visibilité, résultant de la stabilisation sociale d'un style, relève, dans le cas du style restreint, de la plus haute importance. Les styles élaborés sont nettement moins prévisibles, laissent la place à tout type d'innovation, sont moins sucrés et moins figés socialement. Bernstein estime qu'un type de style donné n'est pas une fois pour toutes attribué à un groupe social mais qu'il se lie plutôt à des rôles sociaux changeants.

Est-ce que l'on peut définir d'avance certains styles comme restreints et d'autres comme élaborés? Toute division *a priori* omettrait leurs propriétés importantes, et surtout obscurcirait leur rôle dans le processus du développement de la littérature. Ce qui décide de l'introduction d'un style de réception à l'intérieur des styles restreints ou élaborés, ce ne sont pas leurs propriétés analysées en dehors des faits historiques concrets: chacun d'eux peut appartenir à l'un et à l'autre; ce qui décide de l'appartenance réelle, c'est la façon dont il règle les processus de lecture. Un style de réception donné, s'il mène le déroulement de la concrétisation de manière à faire distinguer dans le texte uniquement les associations et les conséquences prévisibles, est certainement un style restreint (ses distinctions sont souvent indépendantes du caractère véritable de l'oeuvre). S'il ne garantit pas cette prévisibilité, s'il demeure ouvert aux nouvelles valeurs esthétiques et cognitives, donc s'il permet de recevoir les divers phénomènes littéraires, il appartient sans aucun doute au style élaboré. Une histoire de la littérature, qui tiendrait compte de la réception devrait placer au premier plan la question suivante: dans quelles situations historiques et littéraires, un style de réception donné remplit les conditions nécessaires du style restreint et dans lesquelles celles du style élaboré. (De façon plus précise: quels éléments d'un style donné se lient à un type de réception, et lesquels à l'autre?) Ce n'est qu'une analyse historico-littéraire concrète qui peut fournir une réponse à cette question.

C'est pour cette raison aussi que le rapport des styles de réception avec les instruments classiques de réception employés par l'histoire de la littérature devient très important. Au premier plan — le rapport avec les styles suggérés par les courants et les époques de l'histoire de la littérature. Le problème est important quand on a admis l'hypothèse que les phénomènes de la réception et de la littérature doivent être analysés comme parallèles au développement même de la

littérature²⁰. Les styles de réception n'ont pas du tout pour but de remplacer des notions, telles que p.ex. le style baroque ou romantique de la lecture. Les rapports de ces catégories sont différents. Les styles de la réception ne se bornent jamais à une époque, ils peuvent se manifester dans des rapports synchroniques divers – et dans chacun d'eux ils revêtent une forme spécifique, grâce surtout au fait qu'ils peuvent s'associer à d'autres styles. Le style de lecture propre à une époque (baroque, romantique) est donc une actualisation des éléments choisis du répertoire des styles de concrétisation. Cette conception permet de montrer les particularités des méthodes de lecture caractéristiques à une époque et aussi de présenter leurs modifications dans une perspective diachronique.

Il faut encore tenir compte d'un facteur: du genre littéraire. Le genre aussi est une certaine proposition vis-à-vis du lecteur²¹, il incite à une certaine lecture de l'oeuvre que l'on traite comme son représentant. Les genres sont donc en relation avec les styles de réception; certains styles s'approchent des uns, d'autres sont plus proches des autres. La poésie lyrique est liée à un style de réception plus expressif; le roman – au style mimétique. Ces relations doivent être traitées comme résultat de tendances, et non comme assujettissement rigoureux. Étudiés à cause de leur relation avec le genre, les styles de réception peuvent avoir un caractère universel, p.ex. le roman peut être réceptionné selon les règles de la lecture expressive (les travaux des représentants de la critique thématique française sur les oeuvres narratives; dans cette conception la narration est d'abord l'expression des points de vue de l'auteur et ensuite une relation). Malgré les tendances générales du genre, malgré qu'il soit un défi spécifiquement structuré lancé au lecteur, ses liens avec tel ou tel style de la réception dépendent en grande partie (parfois totalement) des particularités de la culture littéraire donnée. Un genre aussi vaste et différencié que le roman peut être reçu selon les directives des sept styles de concrétisation.

²⁰ Je parle aussi de ces problèmes dans la dernière partie de l'essai « Komunikacja literacka jako sfera napięć » (La Communication littéraire comme sphère de tensions).

²¹ Je parle de la question dans *Powieść mlodopolska (Le Roman de Jeune Pologne)*, Wrocław 1969, ch. I: Le genre littéraire et les problèmes de poétique historique.

En s'associant aux directives de concrétisation propres aux courants et aux genres littéraires, les styles de la réception peuvent être universels lorsque l'on étudie leur fonctionnement dans le cadre d'une synchronie — et surtout, dans le cadre d'un groupe social donné traité de manière synchronique. Cette universalité n'est pas une propriété acquise, elle appartient plutôt à la sphère des possibilités. On pourrait encore signaler que dans certaines situations, les styles de la réception peuvent devenir critères de choix. Ils peuvent, par exemple, favoriser le rejet de ce qui entre en conflit avec le style donné, surtout lorsque la soumission des messages résistants demande un effort d'interprétation trop poussé. Ils manifestent alors leur caractère axiologique.

Je ne fais que mentionner un problème de la plus haute importance, celui du changement des styles de la réception. Cette question nécessite une vaste analyse diachronique. Peut-être que le processus des changements répond aux changements des styles de la même manière qu'à l'intérieur du langage (les sociolinguistes²² s'intéressent dernièrement à ce problème); en tout cas, il répond certainement aux évolutions des styles de création. On peut supposer que ce processus, étudié non seulement dans le cadre de petits fragments synchroniques mais aussi dans une perspective de « longue durée »²³, parviendra au rang d'un des sujets élémentaires de l'analyse historico-littéraire. En tout cas, si l'histoire de la littérature n'entreprend pas des recherches de ce genre, elle n'aura aucune chance de devenir une histoire complète des processus et des évolutions littéraires.

Trad. par Krzysztof Błoński

²² Je me réfère ici surtout à deux essais publiés dans l'anthologie de Pride et Holmes, *Sociolinguistics. Selected Readings*, Harmondsworth 1972 — W. Labóv, « The Study of Language in Its Social Context »; W. Bright, A. K. Ramanujan, « Sociolinguistics Variable and Language Change ».

²³ Je pense ici à la catégorie connue introduite par F. Braudel, *Historia i trwanie (Histoire et continuation)*, trad. pol. B. Gieremek, Warszawa 1971 (choix de textes).