

Janusz Sławiński

Sociologie de la littérature et poétique historique

Literary Studies in Poland 2, 79-91

1978

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.

Janusz Sławiński

Sociologie de la littérature et poétique historique*

Pour parler très nettement : sur le terrain de la sociologie des formes littéraires se meut celui qu'intéresse l'enracinement social des possibilités, des règles, des moyens et des modes de communication littéraire. Et il faut ici très clairement souligner qu'il s'agit avant tout (car pas exclusivement) de la dimension de cette communication qui, dans les conditions données, répond à son irréductibilité à d'autres formes de communication. Il y va donc de l'enracinement social des moments reconnus comme spécifiquement littéraires¹. On ne rappellera jamais assez que la «littéarité» elle-même, donc l'ensemble de traits permettant d'opposer les énoncés littéraires aux messages d'autres types, est une catégorie qui demande d'être relativisée par rapport à un état défini de conscience sociale. La reconstruction des critères au moyen desquels les membres d'une collectivité donnée reconnaissent la spécificité des oeuvres littéraires dans l'univers de toutes sortes de communiqués qui lui sont accessibles, est la tâche fondamentale de la recherche dans le domaine de la sociologie des formes littéraires. Une telle reconstruction permet de poser une autre question qui est comme la deuxième face de la première: quels

* Fragment d'une esquisse publiée en entier dans le livre: J. Sławiński, *Dzielo – język – tradycja (Oeuvre – langue – tradition)*, Warszawa 1974, p. 39–77, et en allemand dans le livre du même *Literatur als System und Prozess*, München 1975, p. 173–202.

¹ V. à ce sujet: A. Memmi, *Problèmes de la sociologie de la littérature*, [dans:] *Traité de sociologie*, éd. G. Gurvitch, T. 2, Paris 1963, p. 299–314.

genres notamment de communication sont reconnus par cette collectivité comme les plus proches de la littérature; dans ce sens les plus proches qu'elle définit par rapport à eux justement son caractère distinct, ou dans cet autre sens qu'elle coopère avec eux à la réalisation de certaines tâches communes.

En disant que l'entendement de ce qu'est la littérature doit être relativisé par rapport à un contexte adéquat de conscience collective, nous devons préciser quelle collectivité nous avons en vue. Celle-là uniquement qui se distingue de l'ensemble de la société par une participation active à la création et à la réception des oeuvres littéraires. C'est une collectivité *sui generis*, constituée exclusivement du fait de son rapport à la littérature et irréductible, dans ce qui lui est spécifique, aux totalités d'un autre type — le public littéraire. Pour le chercheur en littérature, elle constitue une formation sociale dont les frontières — souvent mobiles, il est vrai, et indistinctes — sont en même temps les frontières de sa curiosité spécialisée. Il va de soi qu'il se rend compte de ce que le public littéraire est une sphère intermédiaire entre la littérature et l'ensemble de la société du lieu et du temps donné², ce qui pourtant ne peut le condamner à des intérêts illimités.

On peut considérer le phénomène de cette médiation du public dans la perspective déterminée par la situation de l'individu qui en fait partie. La participation à la vie littéraire (que ce soit du côté des créateurs ou de celui des lecteurs) engage une partie seulement de son activité sociale; il mobilise un des rôles qu'il joue dans les différentes circonstances de la vie collective qui lui sont données. Evidemment, il ne joue pas chacun d'eux séparément. L'individu n'est pas tout simplement un lieu où s'accrochent différents rôles sociaux, mais leur combinaison particulière et, en un sens, irrépétable. Au niveau de l'activité individuelle ils entrent dans des relations de deux genres: paradigmatiques et syntagmatiques. Ils forment une sorte de «lexique» hiérarchisé correspondant au système d'aspirations de l'individu, par ailleurs ils s'entre-pénètrent et se superposent dans les séquences des actions qu'il entreprend dans son existence quotidienne au milieu des hommes. Les relations du premier type détermi-

² C'est ainsi qu'entend cette catégorie J. Mukařovský dans son étude *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936). [dans:] *Studie z estetiky*. Praha 1966.

ment, peut-on dire, la «grammaire sociale de la biographie» individuelle, alors que les autres orientent le cours de cette biographie, la situent dans les réalités et situations variables du milieu social. Le rôle qui correspond à l'intérêt porté par l'individu à la littérature est donc toujours enchevêtré dans quelque paradigme de rôles et ses activités littéraires (émettrices ou réceptrices) ne sont que des segments dans tout le cours de son activité productive, consommatrice et communicative. A travers ce double enchevêtrement, le rôle spécialisé entre dynamiquement en contact avec les autres rôles de l'individu, pénètre dans les autres champs de ses expériences sociales diversifiées. Et inversement: à travers ce rôle ces expériences réagissent sur la littérature – créée et lue.

En parlant de quelque rôle spécialisé qui détermine l'appartenance de l'individu au public, nous procédons à une grande simplification. Au fond, on peut indiquer au moins trois rôles correspondant aux positions clefs dans le processus de communication littéraire: l'auteur, le lecteur et le critique³. Les deux premiers sont élémentaires en ce sens que leur co-manifestation est la condition nécessaire et à la fois suffisante de l'existence du phénomène du public. Le rôle du critique en revanche est fonctionnellement dérivé: il constitue une superstructure spécifique des deux autres. Il intervient d'une part en tant que commentateur et popularisateur des initiatives littéraires qu'il aide à diffuser dans la collectivité, d'autre part cependant en tant que porte-parole des attentes et des jugements des auditoires de lecteurs. Le trait le plus spécifique de ce rôle est son ambivalence: le fait qu'il situe celui qui le crée dans les deux «camps» à la fois – des créateurs et des récepteurs. Le critique peut évidemment le jouer de diverses manières, se rapprochant soit de la position de l'auteur, soit de celle du récepteur, mais ce qui décide de sa propre position consiste justement en ce «louvoisement» entre les deux.

Dans nos considérations, nous attachons une importance essentielle à ce qu'on comprenne le public comme une collectivité embrassant aussi bien les lecteurs que les écrivains et les critiques. Nous renonçons ainsi à comprendre cette catégorie de la manière géné-

³ Une typologie intéressante des relations écrivain – critique – public est contenue au chap. IV („Literature as a Social Institution”) du livre de H. D. Duncan, *Language and Literature in Society*, Chicago 1953, p. 68–74.

ralement reçue, plus étroite, car limitée à la seule collectivité des récepteurs. Dans la tradition des recherches socio-littéraires prédomine la conception qui oppose nettement la personne du créateur représentant dans la vie littéraire l'élément actif, «mâle» – au public, conservateur, passif, «féminin». Il ne s'agit pas de mettre en caution l'exactitude d'une telle présentation, née à n'en pas douter de l'idéologie romantique. L'important est que tout rapport entre l'écrivain et les récepteurs, depuis la coexistence la plus harmonieuse jusqu'aux querelles sous leur forme la plus drastique, n'intervient que parce que les deux parties se réfèrent au même univers, historiquement défini, d'idées sur les obligations de la littérature. L'accord ou le conflit entre eux sont d'une manière égale conditionnés par l'existence de cet univers. L'écrivain dont l'oeuvre brise radicalement les standards reconnus par les lecteurs, comme celui qui se plie à ces standards, se trouvent à leurs points de départ dans une situation absolument semblable: tous deux sont liés par un certain contrat avec les récepteurs. L'un essaie de respecter ses conditions, l'autre y transgresse. Mais pour l'un comme pour l'autre ces conditions comptent au plus haut point en tant que facteur déterminant la direction des visées. L'écrivain n'est pas celui qui vient «d'ailleurs», qui subitement s'est trouvé face à une collectivité inconnue et n'a aucune idée de ce que celle-ci attend de lui. C'est justement tout le contraire: par l'action créatrice il dépasse la collectivité dont les idées sur ce qui est possible et souhaitable en littérature lui sont bien familières. En un mot: on peut distinguer un niveau de la conscience littéraire collective où n'intervient pas encore l'opposition des «points de vue» du créateur et du récepteur. C'est le niveau élémentaire de leur communauté, le'état zéro de toute initiative de communication des écrivains et de tout acte de compréhension et d'appréciation des lecteurs. L'existence de cette communauté détermine le cadre le plus général du public qui, à notre sens, est une collectivité englobant tous les individus participant aux processus d'«échange» littéraire. Elle forme, dans son entité, le contexte social spécifique dans lequel vit la littérature. Cette manière de poser le problème ne signifie pas que nous n'apprécions pas la différenciation interne du public. Les rôles cités – d'écrivain, de lecteur et de critique – différencient ce public dans le sens horizontal. (Il est aussi différencié dans le sens vertical, dont il sera question ci-dessous.)

Ils sont le fondement à partir duquel peuvent se constituer en son sein des «sous-collectivités» de personnes liées par différents aspects de la communication littéraire. Tout public historiquement défini suppose quelque système d'oppositions entre les différents rôles qui sont la base sur laquelle s'établissent des rapports sociaux spécifiques entre ceux qui les jouent. Par ailleurs cependant, les secteurs du public s'entrepénètrent, car les écrivains comme les critiques appartiennent toujours à la «sous-collectivité» des lecteurs; il arrive que l'écrivain soit critique et le critique écrivain (la collaboration de ces rôles était obligatoire à l'époque classique).

Ce qui décide du caractère du public, c'est l'existence d'un «système d'orientation» autant que possible homogène, qui permet à ses participants de s'entendre effectivement au moyen des oeuvres et assure de ce fait une correspondance réciproque des codes d'émission et des codes de réception, garantissant en même temps la comparabilité des réceptions individuelles des mêmes messages. Nous définirons un tel système comme culture littéraire. Celle-ci se compose :

a) de l'ensemble des habitudes, acquises au contact de la littérature, de comprendre et de valoriser d'une manière appropriée (c'est-à-dire en quelque sorte standardisée) les messages reconnus par la collectivité donnée comme exemplaires ou en général importants pour quelque raison (en particulier des oeuvres «classiques»);

b) de l'ensemble de préférences accordées aux messages d'un type défini;

c) de l'ensemble de capacités permettant de se servir de l'expérience littéraire acquise dans les situations où il faut en raison adopter ou rejeter telle possibilité de communication non enfermée dans l'expérience donnée.

Le premier composant, c'est le savoir sur les réalisations littéraires appréciées. Le deuxième — le goût. Nous appellerons le troisième compétence littéraire, par analogie à la notion de «compétence linguistique» introduite par Chomsky. Ce serait une connaissance d'un ensemble de règles déduites des énoncés déjà produits, permettant aux porteurs de la culture littéraire donnée de produire et de comprendre les énoncés nouveaux. Les éléments énumérés sont toujours hiérarchisés d'une façon définie. Il n'est pas exclu qu'on pourrait construire une typologie des cultures littéraires en adoptant comme principal facteur discriminatoire pour chaque type l'ordre hiérarchique

qui lui est propre — savoir, goût et compétence. Ce n'est pas cependant ce qui nous préoccupe en ce moment.

J'ai appelé tout à l'heure la culture littéraire «système d'orientation»; elle est ce système en ce sens qu'elle assure au public la possibilité de se mouvoir plus ou moins librement sur le terrain de la tradition littéraire constituant au temps donné un système de référence pour toutes langues de création et de réception. La culture littéraire coordonne et conjugue la structure du public avec celle de la tradition. Chacun des éléments distingués ci-dessus est comme «orienté» vers une dimension définie de la tradition. Le savoir concerne les remarquables réalisations littéraires, les oeuvres particulières. Le goût confronte toute la population accessible des oeuvres à une certaine hiérarchie de préférences à partir de laquelle il distingue dans cette population les classes d'oeuvres privilégiées. Le savoir comme le goût concernent ce qui, à l'état donné de la tradition, constitue le domaine des réalisations. La compétence au contraire est orientée vers ce qui constitue dans la tradition le domaine des possibilités pour les réalisations ultérieures. Ceux-là renvoient à la tradition considérée comme l'espace rempli de ce qui a déjà été créé, alors que la compétence — à la tradition en tant qu'ensemble de chances pour les réalisations futures, donc à ce qui est potentiel en elle. Renouant avec la conception que j'ai présentée il y a quelques années dans l'esquisse *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* (*Synchronie et diachronie dans le processus historico-littéraire*)⁴, je dirai que le savoir est corrélé avec ce qui dans la tradition est particulier et individuel, le goût — avec son aspect statistique, la compétence — avec l'aspect structural.

Par l'intermédiaire de la culture littéraire, les membres du public donné ont accès aux modèles et aux normes de la tradition et en deviennent les usagers, actifs ou passifs. Ils entrent en contact direct avec le système qui, dans son état historique concret, détermine leur «horizon d'attentes» liées à la littérature⁵. Tous évidemment

⁴ Dans le vol. coll. *Proces historyczny w literaturze i sztuce* (*Le Processus historique dans la littérature et dans l'art*), ss la dir. de M. Janion et A. Piorunowa, Warszawa 1967, p. 8–30; cf. aussi la réponse de l'auteur de l'esquisse aux interventions pendant la discussion, *ibidem*, p. 102–108.

⁵ Sur «l'horizon des attentes» du public v. les formulations approfondies de H. R. Jauss dans son étude *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz 1967.

n'entrent pas en contact avec les mêmes champs de ce système: le public est une collectivité différenciée à quoi correspond un usage différencié de la tradition. Celle-ci fonctionne non pas tant comme une langue homogène de la littérature que comme un ensemble de «dialectes» littéraires desservant divers cercles du public. «Dialectes» utilisant un corpus commun d'éléments invariants qui décident de leur comparabilité, et pourtant souvent très éloignés les uns des autres et adaptés pour la satisfaction des besoins de communication de milieux se trouvant à divers échelons de la hiérarchie sociale.

Il s'agit bien là d'une différenciation du public autre que celle dont il a été jusque-là question. La différenciation horizontale, liée au caractère différent des rôles de l'écrivain, du lecteur et du critique, croise la différenciation verticale: la stratification du public. Pour le littéraire, il est de toute première importance de distinguer les facteurs spécifiques déterminant cette stratification. Spécifiques, car il ne fait pas de doute que celle-ci a aussi des déterminants sociaux, non liés directement avec les phénomènes littéraires. La stratification du public constitue toujours une superstructure de quelque stratification élémentaire de la société au sein de laquelle se situe le public. Ce qui ne veut pas dire que la première puisse se réduire à la seconde. La stratification spécifique du public est liée aux différents niveaux de culture littéraire. Toute couche de cette collectivité se prêtant à identification trouve évidemment appui dans quelque couche, groupe ou classe de la société globale, mais ce qui détermine sa spécificité en tant que couche du public justement doit être défini en termes d'intérêts et aspirations littéraires des personnes qui la composent. Ces intérêts et aspirations décident de la stratification du public; celle-ci est telle ou autre parce qu'intervient une hiérarchie définie des niveaux de culture littéraire. Entre le niveau de culture littéraire et la couche correspondante du public il existe une relation univoque. En revanche, les relations entre cette stratification et la stratification de la société globale ont un caractère tout autre, non univoque — il s'en faut (nous prenons en considération surtout les structures hautement évoluées du public, celles donc qui ont apparu au XIX^e siècle seulement). La même couche sociale peut fournir des membres à diverses couches du public littéraire, et au contraire; les représentants de diverses couches sociales peuvent appartenir à la même couche du public.

Quand elle se penche sur les rapports réciproques du public et du contexte social dont celui-ci se distingue, la sociologie de la littérature relève deux phénomènes fondamentaux: le scindement de la couche sociale en une série de couches du public et l'interférence des diverses couches sociales au sein de la même couche du public. L'on sait que la différenciation du public relève souvent de moments neutres du point de vue de la stratification sociale primaire. Ce qui en effet peut y jouer le rôle décisif c'est les facteurs du type: traits spécifiques des générations (p.ex. à une couche du public appartiennent les «jeunes» se recrutant dans divers groupes sociaux), opposition des sexes (cas où une couche distincte du public est constituée par les femmes), différenciations régionales, etc. Dans tous les cas de ce genre l'on a affaire à une stratification sociale secondaire – c'est-à-dire intervenue sur le terrain du public – qui peut intervenir uniquement dans la mesure où aux différentes couches correspondent des «équipements» autant que possibles homogènes et différents les uns des autres du domaine de la culture littéraire⁶.

A tout niveau identifiable de culture littéraire interviennent évidemment le savoir, le goût et la compétence. L'essentiel cependant, c'est les zones de la tradition qu'ils «visent». Ce peuvent en effet être des zones de grandeur et d'importance diverses. J'ai déjà dit plus haut que la tradition fonctionne en tant qu'ensemble de «dialectes» littéraires *sui generis*. Voici le sens que je confère à ce terme. La tradition est un phénomène composé selon des modes multiples. Surtout elle se compose d'une série de sous-systèmes de normes déterminant soit le caractère global des messages tu type donné (un sous-système de ce genre est le genre littéraire), soit les différents niveaux d'organisation des messages (p.ex. le système de versification). Deuxièmement, elle est historiquement différenciée: dans chacun de ses sous-systèmes on peut distinguer les normes correspondant aux différentes phases du processus historico-littéraire. Du moment cependant que nous nous demandons de quelle façon la tradition participe aux actes d'émission et de réception des oeuvres – dans un temps,

⁶ Remarquons en marge que, d'un certain point de vue, on pourrait définir la vie littéraire comme un ensemble d'institutions dont l'activité transforme la stratification fondamentale de la société en stratification secondaire et spécifique du public littéraire. Une telle définition concerne évidemment une seule dimension de la vie littéraire et dans aucun cas elle ne devrait être reconnue comme une esquisse de définition du phénomène tout entier.

un lieu et un milieu social concrets — nous ne pouvons plus nous limiter à ces deux distinctions. Au fond, ni tout le sous-système de la tradition, ni quelque «couche» nettement délimitée des expériences du passé littéraires, ne deviennent l'élément de la communication littéraire. A ces deux distinctions se superpose une troisième, liée avec les types de besoins des usagers de la tradition. Ces besoins découpent dans l'ensemble de la tradition certains fragments, reléguant les autres dans l'ombre; ils en forment des combinaisons stables qui deviennent, dans le temps donné, les systèmes de référence pour de nouvelles initiatives littéraires et en même temps des ensembles de critères permettant aux lecteurs la classification des oeuvres et leur appréciation. Empruntant un terme aux spécialistes s'occupant de la traduction automatique, nous pouvons dire que les sous-systèmes et les substrats historiques ordonnent la tradition sous forme de «grande mémoire» de la littérature, alors que les ensembles de fragments qui y ont été découpés composent la «mémoire opérationnelle» de la littérature, utilisée de fait dans les circonstances données par les écrivains et les lecteurs. En parlant des «dialectes» littéraires nous avons à l'idée justement de tels ensembles de fragments correspondant aux types de besoins du public. Ce sont des ensembles de normes représentant à la fois les diverses parties des sous-systèmes particuliers de la tradition, et les différents temps du processus historico-littéraire. Si nous essayions par exemple de définir le domaine qui, actuellement, correspond à la «littérature pour les enfants» — nous remarquerions qu'il ne s'identifie pas à quelque genre homogène, car, en réalité, il englobe des fragments de différents genres: romans, nouvelles, contes, ballades, poème didactique, etc.; il ne correspond pas non plus à quelque couche d'expérience littéraire nettement marquée: la littérature pour les enfants d'aujourd'hui se nourrit d'une manière égale du fantastique romantique, du didactisme de la prose positiviste à thèse, du conte philosophique des Lumières, des conceptions linguistiques des futuristes.

Pour ce type de «dialectes» je réserverais volontiers le terme de convention littéraire, lui conférant ainsi un sens relativement défini et en même temps adapté aux significations des autres termes fonctionnant dans la poétique historique. Par conventions littéraires on entendrait donc des blocs de normes de la tradition, distingués du fait des habitudes et des exigences de tels milieux du public. L'état de la tradition défini de ce point de vue se présente comme

un répertoire de conventions dont chacune délimite la région d'apparition de la littérature reconnue comme «familière» (compréhensible, désirable, proche) par quelque groupe de récepteurs.

Les différents niveaux de culture littéraire assurent à ceux qui partagent cette culture l'accès à différentes conventions. Le cas limite serait évidemment celui où à un niveau donné correspond une seule convention spécialisée. En règle générale, un tel niveau est corrélé avec un faisceau plus ou moins grand de conventions.

On peut, semble-t-il, distinguer deux genres de hiérarchies de niveaux de culture littéraire, avec ceci de particulier que dans un cas comme dans l'autre ce qui décide de la position de tel ou autre niveau c'est son rapport à la sphère des «dialectes» littéraires. Ainsi nous avons affaire au premier genre quand existe un principe de valorisation des conventions utilisées, qui permet de situer les unes «plus haut», les autres «plus bas». La possibilité d'entrer en contact avec les conventions reconnues comme «hautes» assure dans ces conditions une haute position au niveau défini de culture littéraire; et inversement: la position plus basse est liée à l'emploi de conventions jugées comme «basses». Les deux domaines — culture littéraire et tradition — sont reliés par des relations d'isomorphisme. Autrement se présente le second genre de hiérarchie des niveaux de culture littéraire. Ici également, certes, nous avons en général affaire à une gradation des conventions utilisées (s'étendant p.ex. depuis la «littérature d'élite» jusqu'à la «littérature populaire»), mais les niveaux de culture littéraire ne sont pas complètement symétriques par rapport à elles. En effet, ce qui décide en tout premier lieu de leur hiérarchie, c'est l'étendue du champ de la tradition que l'on peut atteindre à partir de chacun d'eux. En un mot: le niveau donné est situé d'autant plus haut que le savoir, le goût et la compétence qui le composent peuvent maîtriser une sphère plus étendue de conventions diverses. Le premier type de hiérarchie intervenait sous une forme particulièrement nette p.ex. dans la culture littéraire des XVII^e—XVIII^e siècles; la second type en revanche prédomine nettement dans la culture littéraire du XX^e siècle.

La possibilité d'une compréhension effective entre l'écrivain et les récepteurs (nous pensons évidemment exclusivement à la compréhension par l'intermédiaire des oeuvres) intervient quand les activités émettrices et les activités réceptrices s'appuient sur un niveau de

culture littéraire commun, pouvant ainsi se référer au même jeu de conventions et à la taxonomie des signes littéraires qui s'y rattache. Invoquant les normes et les modèles de quelque «dialecte» littéraire, l'écrivain définit sa place dans la couche correspondante du public. De même le lecteur: par sa lecture et son mode d'interprétation du message, il aspire à la couche que représente le créateur du message donné. Les niveaux de culture littéraire déterminent, pourrait-on dire, les chances de «sélections naturelles» au sein du public donné. Grâce à eux les écrivains retrouvent leurs récepteurs et les récepteurs tombent sur leurs écrivains. On peut, me semble-t-il, affirmer que les rôles d'écrivain et de lecteur forment comme deux extrêmes de chaque niveau. Chaque fois que l'écrivain confirme son rôle dans le processus créateur, il reconnaît une certaine partie de la tradition comme un système incomplet, attendant d'être complété; son initiative sur le plan de la communication doit être une réponse à cette incomplétude et, en ce sens, il dépasse toujours dans quelque mesure les frontières existantes du «dialecte» correspondant. Le lecteur en revanche réalise son rôle dans la réception de l'oeuvre en mobilisant le système correspondant de normes sous sa forme antérieure à la naissance de cette oeuvre. Si donc l'initiative de l'écrivain représente dans le cadre de la convention donnée son état futur, l'activité du lecteur, elle, fait renaître comme l'état passé de l'oeuvre, l'état où elle n'était pas encore ce qu'elle est mais à peine sa potentialité virtuellement contenue dans la convention connue. Même si les deux parties participant à la communication se réfèrent à la même langue de la littérature — le code de l'émission et celui de la réception ne sont pas identiques. Il y a toujours entre eux une discordance ou une tension. L'oeuvre en effet est la parole non seulement des normes de la tradition, mais aussi des règles qu'elle établit par et pour elle-même, une seule fois; aux limitations existant dans le système de la tradition elle ajoute ses propres contraintes qui peuvent de diverses façons réinterpréter les premières. La langue du lecteur est évidemment plus pauvre — au cours de la lecture — elle ne dispose pas des règles du second type.

Il est extrêmement intéressant de savoir de quelle façon la localisation des rôles de l'écrivain et du lecteur dans le cadre d'une culture littéraire donnée se trouve consolidée dans les oeuvres qui la renforcent. Donc: comment le créateur fait intervenir son rôle

dans le matériau signifiant de l'oeuvre et comment, avec ce matériau, il construit l'hypothèse du lecteur auquel il adresse son communiqué. Dès son point de départ, l'initiative de l'auteur est liée par l'idée qu'il a du récepteur supposé (et désiré). Cette idée qui accompagne l'effort de l'écrivain à chaque phase du processus créateur, se projette dans la sémantique de l'oeuvre en croissance. Au résultat, le texte écrit contient un certain schéma du rôle du destinataire que le lecteur concret peut, dans la parole de sa lecture, jouer avec plus ou moins de succès. L'image du sujet de l'auteur comme le schéma du rôle du destinataire ne sont pas des entités signifiantes localisées dans quelque «couche» déterminée du texte, ils se forment au résultat de la coopération d'individus se trouvant à divers niveaux de son organisation. En réalité, tout fragment distinct du communiqué peut être reconnu comme l'exposant partiel des deux catégories et des relations qui s'établissent entre elles. Aucun segment du communiqué n'est sous ce rapport indifférent: chacun est un signe à deux faces qui renvoie simultanément aux décisions communicatives de l'auteur et aux opérations interprétatives prévues du destinataire. Exagérant donc à dessein nous dirions que la partie du destinataire est représentée à chaque niveau des unités du texte par la «conventionalité» pure de leur emploi; la pleine réductibilité aux conventions littéraires actualisées par l'oeuvre. La partie auteur, en revanche, serait représentée par le fait d'actualisation de telles conventions, l'ensemble des solutions qui assurent au communiqué son idiomaticité. Menant d'une façon définie le jeu avec les modèles d'approche s'imposant comme adéquats, le créateur fixe dans le matériau de l'oeuvre sa présence active d'agent et en même temps appelle quelqu'un qui attend de lui des réalisations adéquates, qui donc atteste conforme le sens de ses efforts — le récepteur avec son savoir, son goût et sa compétence, le membre d'un public déterminé. Cette manière de poser le problème appelle, évidemment, une reformulation d'une série de thèses fondamentales concernant la morphologie du communiqué littéraire, auxquelles notre discipline s'est habituée. Dans les considérations sur la construction de l'oeuvre on tient compte, de façon ou d'autre, de deux de ses dimensions: «stratifiée» et «processuelle». Il est nécessaire, nous semble-t-il, d'accorder droit de cité à une troisième dimension de la morphologie de l'oeuvre: celle de la communication. Il serait injustifié de s'imaginer

qu'elle s'ajoute tout simplement aux deux autres. En réalité elle les pénètre profondément pour ne pas dire qu'elle les détermine. C'est une dimension qui fait de l'oeuvre une sorte de partition pour toutes les situations de communication possibles à travers lesquelles elle vit dans le circuit social.

Quel champ objectif subordonnerons-nous en définitive à la sociologie des formes littéraires? Nos considérations n'étaient rien d'autre qu'une revue abrégée des problèmes, éliminant brutalement toute nuance et complication. Elles permettent néanmoins de donner une réponse. Nous répondons: la sociologie des formes littéraires s'occupe surtout de deux sphères de phénomènes:

1) la différenciation du système de la tradition considéré comme un corrélat de la culture littéraire, et, à travers elle, du public au lieu et temps donnés;

2) la structure signifiante du message considérée comme un modèle d'une situation de communication existant dans un contexte socio-littéraire historiquement défini.

C'est un territoire enserré en quelque sorte entre les domaines établis de la sociologie de la littérature et de la poétique historique. La première étudie (entre autres) la culture littéraire en relation avec les stratifications sociales du public; la seconde se concentre sur les systèmes des contraintes littéraires auxquelles sont sujettes les oeuvres nées aux différents stades de l'évolution de la littérature. La sociologie des formes littéraires, qu'intéressent les relations entre ces systèmes de contraintes (conventions) et la culture littéraire, peut donc constituer une bonne plate-forme jetée entre les deux disciplines n'ayant pas jusque-là de contact. Telle serait la conclusion minimaliste. Comme cependant le minimalisme est rarement rentable, nous dirons nettement: sa problématique non seulement rattache les unes aux autres les problématiques de recherche jusque-là isolées, mais, ce qui est plus essentiel, permet de projeter un nouvel éclairage sur toute une série de questions fondamentales qui, dans les autres contextes, se sont déjà banalisées.