

Janusz Sławiński

Le Chercheur face a l'oeuvre: analyse - interprétation - évaluation

Literary Studies in Poland 1, 33-69

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

Le Chercheur face à l'oeuvre: analyse — interprétation — évaluation

1

Il ne fait pas de doute que les activités de recherche, orientées vers des oeuvres particulières, constituent, du point de vue méthodologique, la composante la plus embarrassante du travail de l'historien de la littérature. Nous avons ici en vue les activités qui visent à caractériser l'oeuvre en tant que réalisation entière, complète et, dans un certain sens, autonome. Cette réalité élémentaire se situe (implacablement) dans le champ de recherche de l'historien de la littérature, indépendamment de la conception du processus historico-littéraire qu'il est enclin d'accepter. C'est pour lui une source de multiples satisfactions, mais aussi, dans une non moindre mesure, de tourments. En se servant dans ses considérations de catégories du type de genre, école littéraire, courant, poétique, convention, système de versification, vocabulaire des motifs, il manipule des constructions se situant à une bonne distance de la pratique courante du contact avec la littérature. Elles répondent aux classes des éléments morphologiques des oeuvres, aux classes des oeuvres, aux systèmes des normes — donc à des entités du processus historico-littéraire auxquelles on ne saurait accéder que par le truchement de procédés de recherche spéciaux, dépourvus cependant de correspondants dans l'expérience «normale» de la lecture. C'est un niveau auquel les activités de l'historien sont, pourrait-on dire, scientifiquement souveraines: elles tombent exclusi-

vement sous des critères méthodologiques des sciences de la littérature en tant que discipline du savoir. Quand cependant il se trouve confronté aux réalisations littéraires individuelles, aux oeuvres distinctes, qu'il s'efforce de décrire, d'expliquer ou d'apprécier, il apparaît dans une situation désagréablement équivoque.

On voit immédiatement se manifester le caractère problématique de la professionalité de ses activités: il ne sait (car il ne peut) les départager des circonstances de la lecture «ordinaire» et des processus de concrétisation (dans l'acception d'Ingarden) qui les accompagnent; il n'est pas en état de dégager son rôle de chercheur de celui, beaucoup plus rudimentaire, de simple lecteur. Ses démarches analytiques, interprétatives ou valorisatrices ne peuvent être séparées des normes de lecture adoptées par le public auquel il appartient¹. Ce qu'il fait avec l'oeuvre peut être reconnu par les lecteurs-amateurs comme une réception dénaturée qui, si artificielle qu'elle puisse apparaître au regard des genres de réception «naturelle», n'en est pas moins, tout comme ces dernières, un des cas de la pratique générale de la lecture. L'activité de recherche centrée sur l'oeuvre se sūperpose aux stratégies historiquement et sociologiquement déterminées d'audience de la littérature, s'adaptant d'une manière ou d'une autre aux règles qui leur sont propres (et réagissant évidemment en retour sur elles). L'acte de recherche n'y est jamais homogène: se situant dans l'ordre du savoir (de la connaissance) il reste tout à la fois un maillon du processus de la communication littéraire — en tant que réponse du lecteur à l'oeuvre. Une réponse comparable à d'autres réceptions, non orientées vers la recherche. Nous savons très bien combien souvent les normes communément reçues de lecture sont traitées comme une mesure d'adéquacité ou de justesse des interprétations de la science littéraire, combien souvent on exige que ces interprétations répondent d'une manière sensible aux pratiques d'audience de tel ou autre cercle de public littéraire, qu'elles soient formulées dans la langue de ses préférences et habitudes. Aucune professionalité ne peut efficacement les défendre contre de telles appréciations et

¹ Pour le concept de norme de lecture cf. l'essai du soussigné *O dzisiejszych normach czytania (znawców)* (*Des normes actuelles de lecture (des connaisseurs)*), "Teksty", 1974, No 3, pp. 9–32.

revendications; celles-ci, en effet, peuvent à juste titre invoquer la communauté des expériences de lecture, constituant la base naturelle des démarches professionnelles.

Voilà pourquoi les modes d'audience à des fins de recherche des oeuvres particulières appartiennent aux éléments les moins sûrs de l'équipement méthodologique de l'histoire de la littérature. De fait, nous ressentons sans cesse le besoin de définir à nouveau ces moyens; nous voudrions finalement arriver à les déterminer de telle sorte qu'il n'y ait plus aucun doute qu'ils sont des instruments d'un savoir spécialisé et non tout simplement des prolongements (sophistiqués) des pratiques courantes de lecture. Le chercheur voudrait de toute force étouffer en lui la voix du lecteur, s'abstraire de la communauté des lecteurs à laquelle il appartient, libérer sa méthode des restrictions culturo-littéraires imposées par le lieu et le temps donnés. C'est un désir troublé par une antinomie interne: peut-on en effet parvenir jusqu'à l'histoire de la littérature en rejetant en chemin sa propre historicité? Inutile cependant de s'en soucier, car ce désir même vise au fond une impossibilité, et la contradiction qu'il contient n'a de ce fait aucune signification valable. Impossible de se représenter un contact avec l'oeuvre libre des conventions attachées à la lecture et des préjugés que celle-ci impose — un contact purement scientifique, tombant exclusivement sous les critères de la justification ou de l'efficacité scientifique. Ce serait l'idéal (qui d'ailleurs n'attire pas tous d'une manière égale) auquel il convient sans doute de tendre, dans la conscience toutefois que la réalité des recherches ne s'en habillera pas, même à long terme. Il nous faut, certes, aiguïser incessamment les instruments d'analyse et d'interprétation de l'oeuvre, sans nous départir cependant de cette auto-conscience critique qui saura apercevoir, par-delà les instruments utilisés, leurs déterminations — les techniques de lecture historiquement et sociologiquement enracinées.

Dans le domaine des intérêts de l'historien de la littérature, les oeuvres constituent les objets les plus communs et, en même temps, dans un certain sens, des cas limites: elles se prêtent aux procédures d'analyse dans la mesure dans laquelle sera entendu leur appel à la sensibilité (et à la routine) du lecteur chercheur. Cette sensibilité (et cette routine) est à chaque fois déterminée non seulement par ce que, en tant qu'historiens de la littérature, nous

sommes en état d'apercevoir dans l'oeuvre, de décrire et d'expliquer, mais aussi par ce qui y reste inaccessible aux instruments que nous utilisons. Ceux-ci sont efficaces dans la mesure dans laquelle ils couvrent l'aire lisible de la culture littéraire donnée; les limites de leur applicabilité sont déterminées par l'aire, complémentaire par rapport à l'autre, de l'illisible.

Ces instruments sont l'objet d'études scientifiques, ils sont inventoriés et décrits, dans la mesure de ses possibilités, par l'histoire du savoir sur la littérature; il semble toutefois qu'ils pourraient tout aussi bien intéresser l'histoire de la littérature elle-même, celle qui désire tenir compte du «point de vue» du lecteur². Ils devraient en particulier être pris en considération par la sociologie de l'audience de la littérature, puisqu'ils sont les témoignages les plus apparents des styles de lecture, pratiqués par la couche influente du public — les connaisseurs (experts); il est étonnant que cet aspect des instruments n'ait pas été jusqu'ici soumis à une observation méthodique. Il est secondaire de savoir si on mettrait un accent plus fort sur le fait que ces instruments sont une systématisation des habitudes antérieures — au sens génétique — de lecture du public, ou si au contraire ils exercent une action formatrice sur ces habitudes: le spécialiste «des flirt avec le texte — dit Błoński — est stimulé par la capacité de valorisation et la réponse émotionnelle du public»³. Les dépendances, évidemment, sont bilatérales; mais que quelqu'un énonce avec une plus grande conviction la première thèse, et qu'un autre se prononce plutôt pour la seconde, ils ne se contredisent pas dans une matière particulièrement essentielle: pour les deux, l'étude de l'oeuvre est une forme de son audience renforcée, une lecture qui ne diffère de la lecture «ordinaire» que par le degré d'intensité ou d'esprit de suite.

Plus l'histoire de la littérature développe et précise son vocabu-

² Cf. les programmes méthodologiques correspondants de H. Weinrich, *O historię literatury z perspektywy czytelnika (Pour une histoire de la littérature dans l'optique du lecteur)*, trad. par R. Handke, "Teksty", 1972, No 4, pp. 157-168, et H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (Histoire de la littérature en tant que défi lancé à la science de la littérature)*, trad. par R. Handke, "Pamiętnik Literacki", 1972, fasc. 4, pp. 271-307.

³ J. Błoński, *Romans z tekstem (Un Flirt avec le texte)*, "Teksty", 1974, No 3, p. 8.

laire notionnel qui lui permet de caractériser le processus historico-littéraire dans les catégories statistiques et systémiques, plus on voit nettement combien impropres sont les entreprises visant à rendre compte des oeuvres particulières. Du point de vue d'une telle histoire de la littérature — on serait tenté de dire: la seule scientifiquement justifiée... — ce n'est à peine qu'un matériau des recherches; dans l'objet proprement dit des recherches entrent tels ou autres «aspects», «coupes», «dimensions», «éléments» de ces oeuvres, grâce auxquels celles-ci peuvent être inventoriées, classées, on peut en dresser une typologie, les faire entrer dans des entités d'ordre supérieur (courants, idéologies, genres, styles, etc.). L'oeuvre est intéressante en tant que spécimen représentant une certaine classe historique d'oeuvres, et non en tant que réalité qui mériterait par elle-même de retenir l'attention. Elle peut évidemment être considérée du fait de ses références simultanées à diverses entités d'ordre supérieur, mais sa situation fondamentale, ontologique, pourrait-on dire, ne change pas en proportion d'un nombre plus ou moins grand de références: dans chaque cas en effet, elle se transforme en un ensemble d'«aspects»⁴.

L'historien de la littérature même le plus fasciné par les processus et les systèmes ne peut cependant, ne serait-ce que de temps en temps, ne pas se rendre compte que les oeuvres ayant pour lui une valeur de spécimens seulement, fonctionnent dans les circuits de lecture non en tant que faisceaux d'«aspects», mais tout à fait différemment, en tant que complexes intégrés de sens. On ne lit pas en effet les oeuvres par «couches» ni par «coupes»; la lecture est toujours une confirmation d'une — certaine — totalité de l'oeuvre qui ne se manifeste pas sous forme de somme de composantes, mais est quelque chose de primaire par rapport aux composantes qui peuvent en être dégagées. Il serait en vérité étonnant de soutenir que l'oeuvre ainsi perçue est un être extra-historique (d'aucuns pourtant le soutiennent). Nous avons affaire ici tout simplement à une autre historicité du phénomène littéraire,

⁴ Il ne fait pas de doute en revanche que pour la conception du processus historique en littérature le nombre de points de référence de l'oeuvre pris en considération a une signification absolument décisive, car il détermine la degré de complexité systémique de ce processus.

complémentaire par rapport à l'autre, statistique ou systémique. De quelle manière cependant le chercheur pourrait atteindre cette seconde historicité de l'oeuvre, ou du moins s'en approcher? Peut-il saisir la totalité de l'oeuvre de la manière dont elle s'est manifestée quelque part, dans un certain temps, à quelque *X*? Ou celle qu'a sentie *Y* vivant dans un autre temps? Ou l'une quelconque en général? Nous conviendrons que ce sont en réalité des «trous noirs» dans le processus historico-littéraire. Il faut tenir compte de leur existence, mais il est impossible d'entrer avec elles en communication directe. Nous pouvons tout au plus essayer de déterminer leur position hypothétique sur le réseau des coordonnées défini par l'état de la culture littéraire et de la tradition au temps et dans le milieu social donnés. Cela correspond cependant au passage dans un autre registre d'historicité que celui que l'on recherche — et nous nous retrouvons là d'où nous avons essayé de nous éloigner: l'expérience du *totum* unique en son genre de l'oeuvre (quelque part, un jour vécue par quelqu'un) est comme d'avance réduite à certains paradigmes d'expériences littéraires — localisées sur la voie royale de l'histoire de la littérature. Au résultat il apparaît qu'on ne peut se rapprocher autrement de cette autre historicité de l'oeuvre qu'en s'acceptant soi-même comme lecteur de cette oeuvre, se résignant à son propre sentiment de son entité et de son sens.

Les dilemmes (ou peut-être plutôt les différentes faces du même dilemme) dont il est question ici, se manifestaient déjà maintes fois dans notre discipline — dans des énoncés terminologiques très divers d'ailleurs. L'on connaît trop bien les justifications des conceptions idiographiques classiques pour les rappeler ici. L'on sait que le système de référence négatif pour les orientations de recherche postulant l'abolition de la distance entre l'instrument de la connaissance et l'empirie d'un texte individuel, était invariablement l'histoire de la littérature en tant que savoir sur les processus évolutifs, les déterminations supra-individuelles de la création, les classes ou les types d'oeuvres. Peu importe dans ce contexte quel était concrètement ce système de référence négatif, c'est-à-dire quel contenu scientifique (théorique et méthodologique) enfermait en elle l'histoire de la littérature contestée; l'essentiel, c'est qu'à chaque fois la motivation de la contestation avait un caractère analogue. L'explication française de textes, le *close reading* anglo-américain, ou — au

plus haut point, le *Kunst der Interpretation* helvético-allemand, se définissaient par programme comme des tactiques de lecture incisive des oeuvres particulières — alternative par rapport aux orientations généralisantes et à la schématisation de l'histoire de la littérature⁵. Il semble que l'on peut retrouver dans toutes les tendances du genre, à un niveau plus ou moins explicité de justifications, l'idée de cette autre historicité de l'oeuvre, accessible à la seule expérience concrète de la lecture, opposée à son autre historicité, constituant l'objet de la description, de la reconstruction, de la systématisation, de la classification, etc. La même opposition réapparaît aujourd'hui dans la querelle de l'herméneutique et du structuralisme.

La conviction quant à la différence essentielle entre les problèmes méthodologiques de l'histoire de la littérature et de «l'art de l'interprétation», intervient d'ailleurs le plus souvent sous le couvert de formules à caractère conciliateur, postulant le compromis entre les visées contradictoires. On dit donc que «l'art de l'interprétation» peut être utile à l'histoire de la littérature en tant que phase des activités préparatoires des recherches: sa tâche se ramènerait à réunir des caractéristiques détaillées des oeuvres, utilisées par la suite comme un matériau auxiliaire lors de la construction des édifices historico-littéraires proprement dits. Et au contraire: les porte-parole de «l'art de l'interprétation» soulignent la valeur propédeutique des formulations historico-littéraires dont l'interpréteur de l'oeuvre a besoin au niveau le plus élémentaire de son travail; au stade ultérieur cependant, elles doivent en quelque sorte sombrer dans l'oubli car, dans l'activité interprétatrice, selon W. Kayser, «l'orientation historique n'est plus d'aucune aide, elle est plutôt même nuisible si on la garde trop longtemps»⁶. Cette insertion de part

⁵ «A l'aide justement de moyens d'interprétation, grâce à ses propriétés de se consacrer à chaque fois sans reste à l'objet donné, on parvient le plus efficacement à surmonter ces divisions schématiques qui donnent naissance à tant de préjugés et nous empêchent de lire dans les paroles du poète ce qui y réside vraiment» — E. Staiger, *Sztuka interpretacji (Art de l'interprétation)*, trad. par O. Dobijanka-Witczakowa [dans:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą (Théories contemporaines des recherches littéraires à l'étranger)*, prép. par H. Markiewicz, T. 1, Kraków 1970, p. 217.

⁶ W. Kayser, *Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja (Appréciation de l'oeuvre littéraire et son interprétation)*, trad. par O. Dobijanka-Witczakowa, *ibidem*, p. 236.

et d'autre dans la préhistoire du travail de recherche proprement dit est très significative. Elle met hors de doute les intentions réelles des parties se déclarant prêtes au compromis: aucune d'elles n'a en vue l'égalité en droits de son partenaire, mais sa propre hégémonie. Au résultat, elle met au grand jour la futilité de la conciliation hypocrite. «L'art de l'interprétation» (s'il traite sérieusement ses principes) ne ménage aucun passage continu vers la synthèse historico-littéraire quelle qu'elle soit; un fossé méthodologique se creuse entre l'un et l'autre, qui ne permet pas de les traiter comme des maillons d'un même processus de recherche. L'inventaire même le plus fourni d'interprétations d'oeuvres particulières ne constituera aucune unité du processus historico-littéraire si ces interprétations ne sont conçues à l'avance comme devant servir à la construction d'une telle unité, c'est-à-dire si elles ne répondent pas aux questions qui s'y rattachent. Si, au contraire, elles sont entreprises dans la perspective de ce genre de questions, elles n'entrent tout simplement pas dans le champ de «l'art de l'interprétation», dès leur point de départ elles trahissent leurs principes. Nous avons affaire à une rupture de continuité analogue dans la situation opposée: la pénétration du secret individuel de l'oeuvre n'est pas, du point de vue méthodologique, une continuation des pratiques historico-littéraires antérieures, mais un bond vers un plan d'activités absolument différent.

Dans la suite de ce texte j'essaierai de présenter sous forme d'esquisse plusieurs questions liées à la conception actuelle des tâches de l'analyse, de l'interprétation et de l'évaluation de l'oeuvre littéraire – activités de recherche que, nonobstant les incertitudes et les doutes (du genre de ceux qui ont été énoncés ci-dessus), l'historien de la littérature doit réaliser dans son travail quotidien. Au fond, rien de plus commun dans le domaine des pratiques des sciences de la littérature, et en même temps rien de moins normalisé ni de plus instable. On ne sait même pas trop quels pourraient être les critères sémantiques de différenciation des phrases qui les représentent dans les textes littéraires scientifiques. Est-ce qu'il y a vraiment des catégories distinctes, sous le rapport du sens, de phrases: analytiques, interprétatives et valorisantes (appréciatives)? Dans toutes les considérations sur ce sujet on tient compte en général des cas simples – qui ne suscitent pas d'embarras aux

catégories intuitivement comprises. Peu nombreux sans doute seraient ceux qui hésiteraient à attribuer leur qualification aux phrases du type: «le passage du récit à la description dans *Peluches et dentelles* tient invariablement au changement du point de vue»; «le schéma d'affabulation du roman picaresque a servi à l'auteur des *Peluches et dentelles* de cadre à des contenus de toute évidence autobiographiques»; «*Les Peluches et dentelles* étaient à n'en pas douter l'oeuvre maîtresse de l'héritage littéraire de Dziadosz, et, en même temps, une de ces oeuvres qui ont eu l'influence la plus décisive sur les tendances de l'art romanesque de l'époque». Supposons que nous savons très bien pourquoi la première phrase appartient à l'ordre de l'analyse, la seconde représente l'interprétation, la troisième – l'évaluation. L'essentiel est cependant que même l'entière certitude dans la qualification de phrases de ce type est de peu d'utilité dès qu'il s'agira de définir des cas plus complexes du discours des sciences littéraires – où les trois étapes, faces ou composantes du contact avec l'oeuvre étudiée n'ont pas d'exposants autonomes, tout au contraire, s'expriment ensemble à travers les mêmes phrases, voire les mêmes mots du texte⁷. Et c'est bien ainsi que se présente le plus souvent la situation. Il apparaît alors que ce n'est pas à des types de phrases que nous avons affaire, mais plutôt à certaines perspectives significantes, cachées dans «la structure profonde» de l'énoncé.

Quand on entreprend la tentative de reconstruire la problématique méthodologique qui s'est accumulée aujourd'hui autour de ces trois procédés, on est avant tout frappé par l'indécision enracinée quant à leur rôle et leur place dans le domaine de la science de la littérature. L'analyse, l'interprétation et l'évaluation sont rangées dans l'histoire de la littérature, et en même temps on leur attribue des tâches spécifiques et indépendantes (voire même concurrentielles par rapport aux tâches de l'histoire littéraire); on estime qu'elles devraient coopérer à la construction du savoir sur le processus historico-littéraire, et on exige en même temps qu'elles rendent compte de l'expérience vécue au contact de la réalisation littéraire unique en son genre; on les considère

⁷ Je pense surtout aux termes et à leur rôle dans les textes des sciences littéraires.

comme des procédures méthodiquement applicables, donc dans une certaine mesure standardisées, alors que par ailleurs on postule qu'à chaque fois elles rendent justice aux «inclinations» individuelles de l'oeuvre étudiée; on exige d'elles qu'elles remplissent les conditions posées aux activités scientifiques (certains rêvent de formaliser les procédés analytiques et interprétatifs), et, comme par esprit de contradiction, on veut qu'elles constituent des modèles suggestifs de lecture, se prêtant à l'imitation dans la pratique courante de la lecture. C'est à n'en pas douter une région de la conscience méthodologique troublée par des orientations réciproquement contradictoires; si nous restions exclusivement dans ses limites, nous ne serions pas en mesure de justifier d'une manière satisfaisante l'idée que l'histoire de la littérature a une certaine autonomie en tant que discipline du savoir et qu'il est possible de tracer les frontières de cette autonomie. Ses aspirations scientifiques se croisent ici et s'enchevêtrent avec des tâches hétérogènes, propres à l'activité didactique, à la critique littéraire ou à la littérature elle-même.

Il convient d'ailleurs de signaler dès le départ, formulant par là-même la conclusion de cette esquisse, que cette confusion des points de vue, significative de la manière de comprendre les triples tâches de recherche, ne touche pas uniformément ses différentes composantes. Ainsi l'analyse de l'oeuvre est — relativement — placée de la manière la plus incontestable dans le contexte de l'histoire de la littérature en tant qu'une sorte de procédure apte à se subordonner fonctionnellement à la science des unités types du processus historico-littéraire. La position de l'interprétation à son tour se distingue par une ambivalence caractéristique: elle semble osciller entre la participation aux activités normalisées de l'historien de la littérature et l'art indépendant de l'interprétation. Enfin l'évaluation de l'oeuvre est — relativement parlant — la composante la plus discutée de l'histoire de la littérature; souvent elle est tout simplement refoulée hors de son territoire reconnu. Nous avons affaire ici à différents degrés de subordination au règlement méthodologique de la discipline: l'analyse est relativement la plus proche de ses exigences, l'évaluation s'en écarte le plus en direction du pôle de l'arbitraire; il en découle normalement que la plus intéressante semble être la situation de l'interprétation.

2

Pour définir la chose de la manière la plus concise: l'analyse de l'oeuvre c'est toujours une décomposition d'une entité non standardisée en éléments standards. A «l'entrée» du processus analytique se trouve l'oeuvre en tant que système intégral, inébranlable dans sa complétude réalisée une seule fois et pour toujours, renvoyant en quelque sorte à lui-même; à «la sortie» — un ensemble de composantes (et relations) dans un certain degré normalisées, typiques, qui se répètent dans le cadre de certaines variantes spécialisées de littérature. La direction de l'analyse est implacablement tracée, et cela indépendamment de ses objectifs et instruments concrets: elle va du texte au vocabulaire d'unités textuelles (éléments préfabriqués) typisées, d'une combinaison d'éléments unique en son genre à leur répertoire. Cette direction du mouvement de l'analyse (de l'oeuvre d'art) peut être entendue de deux façons: «positivement» — en tant que renversement du cours hypothétique du processus d'édification de l'oeuvre, ou «négativement» — en tant que destruction de la totalité esthétique ou idéale de cette oeuvre⁸. Ou encore autrement: l'analyse est toujours — même sans le déclarer — une tentative d'arriver à l'état initial de l'oeuvre, au matériau de construction qui précède (au sens logique) les décisions du créateur. Par ailleurs, elle est une façon de surmonter la première lecture — celle qui confirme l'oeuvre dans son imprévisible maximal; elle se nourrit de l'oeuvre déjà connue, d'une «force de frappe» diminuée, attendue⁹. S'orientant hors de l'oeuvre déjà accomplie, vers l'état de son pré-accomplissement, elle dépasse en même temps la phase la plus authentique de la réception, celle de la rencontre avec une oeuvre inconnue.

L'on ne veut pas dire par là évidemment que l'analyse ramène l'oeuvre à quelque ensemble de possibilités, qu'elle restitue

⁸ Cf. les remarques sur ce sujet, contenues dans l'esquisse de B. Pociąg *Opis — analiza — interpretacja (na materiale "Elementi" i "Canti strumentali" H. M. Góreckiego (Description — analyse — interprétation sur le matériau des «Elementi» et des «Canti strumentali» de H. M. Górecki))*, "Res Facta", 1970, No 4, pp. 151—163.

⁹ Sur la «première lecture» de l'oeuvre, cf. e. a. A. Nisin, *La Littérature et le lecteur*, Paris 1959, p. 61 et suiv.

le champ d'alternatives d'où elle est issue. Au contraire: elle est entièrement liée au fait de la réalisation de l'écrivain, elle concerne uniquement ce qui a déjà été définitivement choisi par le créateur; elle ne s'interroge pas sur les principes qui ont présidé aux options accomplies ni sur les chances d'options différentes. Elle ne s'intéresse pas aux répertoires d'unités textuelles accessibles à l'écrivain, mais seulement aux répertoires qu'il a exploités, réduits à ce stade d'accomplissement aux dimensions de cette oeuvre individuelle concrète.

La question fondamentale pour toute stratégie analytique c'est évidemment de définir les unités standardisées relevables dans l'ordre de l'oeuvre. Quelles qu'aient été les décisions sous ce rapport, elles ne sont pas ontologiquement neutres, elles se réfèrent invariablement à quelque théorie de l'oeuvre littéraire constatant de quels éléments «substantiels» cette oeuvre peut être construite et d'après quelles règles nécessaires. Il ne fait pas de doute qu'aucune technique analytique, quel que soit son degré de codification, n'est sous ce rapport indépendante. Et ceci concerne les techniques même les plus primitives, pratiquées par exemple dans l'enseignement scolaire. Il est d'ailleurs fréquent que la technique utilisée dans la pratique se réfère simultanément à des éléments empruntés à diverses théories de l'oeuvre, voire à des théories qui s'excluent réciproquement. Les dépendances ne sont cependant pas ici bilatérales: la méthode d'analyse implique une ontologie définie de l'oeuvre, mais toute ontologie formulée de l'oeuvre ne détermine pas une méthode analytique correspondante.

Disposant de concepts dûment définis d'unités standardisées, l'analyse peut se proposer des tâches plus ou moins étendues. Si elle se contente de discerner, de distinguer et d'énumérer un certain ensemble d'éléments, d'après un certain ordre méthodiquement défini, le plus juste serait de l'appeler description de l'oeuvre (ou d'une de ses sphères, d'un de ses plans, etc. traités d'une manière indépendante). La description est le stade nécessaire et le plus élémentaire de toute procédure analytique; parfois d'ailleurs elle n'est pas suivie d'autres phases — elle joue alors le rôle d'activité de recherche indépendante, d'étroite portée, il est vrai, et de peu d'efficacité. Ce qui en revanche est spécifique de l'analyse, du moins dans son acception actuelle la plus généralisée, se situe

hors des frontières de la description: elle dépasse en effet l'inventaire des composantes relevées dans l'oeuvre, s'efforçant de saisir et de caractériser les genres de dépendances qui les rattachent les unes aux autres, d'en établir un ordre hiérarchique, les relations structurales, les subordinations fonctionnelles.

La catégorie clé des techniques analytiques utilisées aujourd'hui dans la science littéraire est à n'en pas douter la catégorie du niveau d'analyse. Nous renonçons ici aux explications historiques et à la démonstration des voies concrètes par lesquelles elle est entrée dans notre discipline. Qu'il suffise de dire que la manière dont cette catégorie méthodologique est entendue dans la science de la littérature est fortement tributaire: de la linguistique structurale, de la théorie de l'oeuvre littéraire de Roman Ingarden (et sa théorie de la connaissance de l'oeuvre), de l'expérience de l'herméneutique psychanalytique; on ne saurait passer sous silence l'inspiration ethnologique (C. Lévi-Strauss) qui, cependant, est en quelque sorte un prolongement — et un renforcement — des influences linguistiques et de certaines traces, plutôt insignifiantes, de la sociologie et de la psychologie sociale. A la diversité des sources d'inspiration répond le mode de fonctionnement du concept qui nous intéresse. Il est porteur de différentes significations et, peut-on dire, de teintes stylistiques, dont chacune fait appel à une autre préhistoire. Dans sa version la plus courante, ressentie comme relativement neutre, il doit le plus aux conceptions des procédures analytiques élaborées par la linguistique contemporaine.

Il est clair que parler des niveaux d'analyse suppose — ou impose — des idées définies quant au mode d'existence et de construction de l'oeuvre. Il faut admettre que la structure d'ensemble de l'oeuvre se compose de registres d'éléments morphologiques homogènes hiérarchiquement subordonnés, sortes de faisceaux homogènes discernables dans son matériau diversifié (linguistique, thématique, etc.). Le niveau d'analyse est une séquence d'activités de recherche orientées vers un niveau correspondant d'organisation du message littéraire. Du point de vue méthodologique, situé hors de la sphère d'intérêts des différentes doctrines littéraires (et c'est celui que je m'efforce d'adopter ici), il est indifférent de savoir quel statut ontologique est attribué aux unités des niveaux d'organisation distingués: tous les modèles de stratification de l'oeuvre

devraient être rangés dans une classe commune, car ils relèvent de stratégies de recherche analogues. Le niveau d'organisation de l'oeuvre — de quelque façon qu'il soit entendu — est, dans cette perspective, un ensemble (ou une suite) d'unités standards pouvant se prêter aux mêmes procédures analytiques. Les limites entre les étages successifs de l'oeuvre sont en même temps les seuils qui séparent les genres des procédures ainsi envisagées.

On est frappé par l'expansion que connaissent aujourd'hui les techniques analytiques fondées sur les modèles de stratification de l'oeuvre. Sous leur pression intervient une nette uniformisation des idées ayant actuellement cours sur son ordre interne — uniformisation se produisant comme à l'encontre des appareils conceptuels différenciés et des terminologies préférées des différentes orientations du savoir sur la littérature. Au risque de considérables simplifications, on pourrait distinguer dans la pensée littéraire contemporaine quatre conceptions de la structure de l'oeuvre, en quelque sorte concurrentielles. Les voici :

1. la conception la plus traditionnelle, maniant la distinction entre le contenu et la forme;

2. la conception tectonique, avec ses deux incarnations importantes et foncièrement différentes: l'idée ingardéenne de l'oeuvre en tant que produit à quatre strates, et l'idée formée à partir de la poétique fondée sur la théorie structurale de l'oeuvre (non uniforme d'ailleurs), qui prend pour modèle la façon de voir linguistique de la construction du message (du texte)¹⁰;

3. la conception phénotype-génotype, concevant l'oeuvre comme une entité double en elle: cachant sous une combinatoire individuelle de traits et composantes «visibles» une combinatoire de normes

¹⁰ J'ai ici avant tout à l'idée tout le courant des initiatives de recherche sur la poétique des textes narratifs, qui se développe aujourd'hui par référence aux propositions classiques de V. Propp (R. Barthes, T. Todorov, C. Bremond et autres). La signification de ces réalisations est caractérisée par K. Bartoszyński dans son esquisse *O badaniach układów fabularnych* (*De l'étude des systèmes d'affabulation*), [dans:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa* (*Problèmes méthodologiques des sciences littéraires contemporaines*), Kraków 1976. Sur la conception des niveaux des unités linguistiques, adoptée en linguistique, cf. surtout E. Benveniste toujours actuel, *Les Niveaux de l'analyse linguistique* (1962). [dans:] *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, pp. 119–131.

et de règles, à travers lesquelles l'oeuvre s'insère dans le processus historico-littéraire¹¹;

4. la conception traitant l'oeuvre comme une sorte de situation de communication, décrivant son système dans les termes des «points de vue» de l'émetteur et du récepteur, de la dialoguicé, des «relations personnelles», etc.¹²

Il ne fait pas de doute que nous avons affaire ici à des approches absolument différentes de la morphologie de l'oeuvre littéraire, réciproquement irréductibles les unes aux autres. Sans doute il nous serait impossible de tracer les contours des plans auxquels on pourrait comparer les «profits» qui en découlent. Aussi ce qui donne beaucoup à penser c'est le fait que ces approches subissent aujourd'hui le processus de convergence: ils se rapprochent sous un rapport, un seul mais combien essentiel. Toutes en effet non seulement admettent, mais ressentent le besoin d'adopter la méthodologie de l'analyse par niveaux, ce qui place dans une situation en quelque sorte privilégiée la conception définie plus haut du nom de tectonique qui, de la manière la plus naturelle, trouve son prolongement dans ce type de pratiques de la recherche. Les autres conceptions citées ne suffisent pas par elles-mêmes

¹¹ Cf. sur ce sujet la partie finale de mon esquisse *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* (*Synchronie et diachronie dans le processus historico-littéraire*), [dans:] *Dzielo — język — tradycja* (*Oeuvre — langue — tradition*), Warszawa 1974, pp. 119–131.

¹² L'état actuel de cette conception est la résultante de diverses orientations se développant indépendamment les unes des autres dans le domaine des recherches. Une part incontestable y revient à la problématique largement développée du sujet lyrique. Une autre orientation est tracée par la riche littérature sur le narrateur épique, la situation narrative, les points de vue dans le roman, etc. Une autre encore se rattache aux problèmes introduits dans les sciences littéraires d'aujourd'hui par M. Bakhtine; j'ai à l'idée la problématique de la polyphonie et de la dialoguicé interne du message narratif en prose. Pour la conception considérant l'oeuvre en termes de situation de communication, cf. e. a. B. A. Uspenski, *Poetika kompozicii*, Moskwa 1970; A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (*Les Relations personnelles dans la communication littéraire*), [dans:] *Problemy socjologii literatury* (*Problèmes de sociologie de la littérature*), ss la dir. de J. Sławiński, Wrocław 1971; K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* (*Le Problème de la communication littéraire dans les oeuvres narratives*), *ibidem*; E. Balcerzan, *Perspektywy poetyki odbioru* (*Perspectives de la poétique de l'audience*), *ibidem*.

à ce genre d'analyse de l'oeuvre. Pour en tirer un profit réel, elles doivent, d'une façon ou d'une autre, imiter les modèles de la conception tectonique, s'inscrire en quelque sorte dans le cadre du modèle à strates de l'oeuvre. L'on sait bien que la distinction du «contenu» et de la «forme» a souvent aujourd'hui peu de commun avec l'ancienne opposition du «fond» et de la «forme», ni même de «matériau» et de «procédé». Elle est interprétée aujourd'hui dans l'esprit de représentations nettement stratifiées, conformément aux inspirations linguistico-sémiotiques, en tant qu'opposition signifié — signifiant, «plan du contenu» — «plan de l'expression», histoire — discours, etc.¹³ Dans la conception phénotype-génotype, de telles représentations jouent de toute évidence un rôle plus important. Le passage des propriétés superficielles du message aux règles cachées de son ordre, est une descente d'un niveau à l'autre, et l'ordre dans lequel ce passage s'accomplit est rigoureusement défini: il est impossible d'entrer dans le registre du génotype sans avoir au préalable procédé à l'analyse de l'oeuvre au niveau du phénotype. De même la conception qui caractérise l'oeuvre dans les termes de la situation de communication n'est pas indifférente à l'égard du modèle à strates. Au contraire: elle parvient à une précision de plus en plus poussée par une fission de plus en plus subtile des niveaux de communication au-dedans du texte. Nous savons bien que l'on doit traiter autrement l'étage de l'oeuvre où se déroule le jeu de l'auteur avec la compétence prévisible du destinataire, et autrement, disons, la situation narrative, autrement encore le dialogue du personnage dans le monde représenté.

En un mot: le genre de stratégie analytique qui se généralise actuellement et qui dessert des théories extrêmement différenciées de l'oeuvre, ne reste pas sans influence — chose compréhensible — sur leur caractère. Il les sert, mais en même temps nivelle dans une certaine mesure leur diversité, agit dans le sens de l'unification, les marque toutes d'une empreinte commune.

La procédure analytique dont il est question se ramène dans chaque cas — à part les différences intervenant dans les recom-

¹³ Cf. surtout R. Barthes, *Eléments de sémiologie*, „Communications”, 1964, vol. IV.

mandations méthodologiques secondaires – à trois mouvements principaux qui sont:

a) la détermination des niveaux des unités morphologiques devant être soumises à l'observation;

b) la caractéristique des unités ordonnées dans le cadre des niveaux particuliers: la présentation des syntaxes spécifiques de ces niveaux; l'analyse de ces syntaxes particulières de l'oeuvre donne une vue de son organisation horizontale;

c) la caractéristique des liaisons et des correspondances entre les unités situées à différents niveaux – par quoi est introduite l'organisation verticale de l'oeuvre.

Quels que soient les types concrets de segmentations par strates de l'oeuvre employés aujourd'hui par les historiens de la littérature dans la pratique analytique et indépendamment de la manière dont on conçoit la «nature» des particules distinguées, dans toutes les procédures de ce genre se font jour les mêmes problèmes, des difficultés ou des pièges identiques ou semblables.

La difficulté la plus générale porte sur la possibilité de la saisie analytique des relations entre niveaux. Relativement rares sont les tactiques supposant la pleine autonomie des différents registres de l'oeuvre, admettant que chacun des registres distingués se borne exclusivement aux principes propres d'intégration des unités. Avec une telle approche il serait difficile d'affirmer qu'une structure quelconque de l'oeuvre est accessible à l'analyse. En réalité elle aurait alors affaire à différentes structures s'interposant réciproquement les unes aux autres. Pour simplifier les choses: elle porterait séparément sur l'instrumentation du texte, séparément sur le plan lexico-sémantique, séparément sur l'organisation syntaxique, séparément sur la situation narrative, séparément sur la composition de la fable, séparément sur la couche idéologique de l'oeuvre, etc. Il faut avouer que les procédures analytiques ainsi orientées se recommandent d'une clarté au moins égale à leur inefficacité cognitive. Elles sont pratiquées aujourd'hui surtout sur le terrain de la didactique littéraire en tant qu'exercices pratiques. On pourrait déceler en elles une correspondance avec le modèle linguistique d'analyse de l'énoncé, tel qu'il s'est constitué au stade précoce du structuralisme (ce qu'on appelle le modèle taxonomique). Le modèle qui s'y oppose est celui qui prend une orientation

générationnelle, où l'accent est mis justement sur les passages de niveau à niveau¹⁴. Le but d'une analyse ainsi orientée est de montrer le processus de construction des unités d'un niveau supérieur défini avec les unités situées aux niveaux inférieurs. Ainsi par exemple le processus de regroupement du matériau lexical dans le cadre de modèles syntaxiques, de liaison des phrases en fonction du schéma rhétorique de l'énoncé, de fusion des traits en figures ou des fonctions (dans le sens de Propp) en séquences d'affabulation. Le niveau d'organisation donné de l'oeuvre se manifeste aux activités analytiques dans sa dualité: considéré dans sa relation aux éléments du niveau inférieur, il apparaît comme un mécanisme d'intégration; considéré par rapport au niveau supérieur, il constitue un ensemble d'éléments subissant l'intégration. Au-delà du registre saisi par l'analyse on voit immédiatement en apparaître un autre qui contient les schémas des configurations significatives des unités distinguées dans le premier. Ce nouveau registre, supérieur, est obtenu au prix de la destruction du précédent; ce qu'on avait réussi à distinguer et dégager se fond en quelque sorte dans l'ordre supérieur. Et c'est là le dilemme de l'analyse par niveaux: il lui est extrêmement difficile de se maintenir sur la voie intermédiaire entre les deux extrêmes. La première, c'est la situation où chaque niveau de l'oeuvre est entièrement imperméable aux autres, dépourvu de relativisations externes, démonté du système d'ensemble. Le second extrême se ramène à la situation où les différents niveaux s'évanouissent tout simplement à mesure que progresse l'analyse.

Une autre difficulté à laquelle se heurtent les procédures analytiques du type étudié se rattache au dépassement du seuil qui sépare, dans la structure de l'oeuvre, tous les niveaux quant auxquels on peut facilement admettre qu'ils ont une «nature» linguistique, de ceux auxquels on attribue le statut extralinguistique (c'est-à-dire «la réalité représentée» de l'oeuvre). Ce n'est pas le moins du monde une difficulté qui tiendrait exclusivement à un style de pensée sur la littérature – linguistico-sémiotique, pour parler d'une manière très générale. Au fond elle est inhérente – à des degrés divers – à toute

¹⁴ Cf. sur ce sujet les considérations développées dans le livre de J. Apresjan, *Koncepcje i metody współczesnej lingwistyki strukturalnej* (*Conceptions et méthodes de la linguistique structurale contemporaine*), trad. par Z. Saloni, Warszawa 1971.

conception de l'oeuvre qui a l'ambition d'élaborer des instruments adéquats d'analyse. Seules les théories purement spéculatives peuvent se contenter de pénétrer «l'essence» de l'oeuvre. L'analyse en revanche ne scrute pas son «essence» mais sa «façon d'exister»... Indépendamment donc de ce qui est pour elle vraiment essentiel dans l'oeuvre, elle doit en tout premier lieu démêler sa constitution en tant que texte verbal. Même si elle se borne dans ce domaine à des procédures hâtives et non systématiques, elle est inévitablement acculée à la nécessité de passer aux procédures ayant pour objet les registres de l'oeuvre non réductibles aux segments du texte verbal. C'est le point névralgique du processus de l'analyse de l'oeuvre, quelle que soit son orientation dans son ensemble. La manière dont se fait ce passage peut sans aucun doute être considéré comme le test le plus fiable de la cohérence des activités analytiques. Dans aucun autre maillon en effet l'analyse n'est à ce point menacée de rupture de continuité qu'au moment où elle doit dépasser la ligne de démarcation entre ce qui, dans la structure de l'oeuvre, relève des phénomènes de la parole, et ce qui est «signifié» par la parole. On peut distinguer trois tactiques de dépasser cette ligne, chacune appartenant à un autre style de travail analytique tel qu'il est pratiqué dans les sciences littéraires d'aujourd'hui. La première choisit la voie la plus facile: elle reconnaît tout simplement qu'il est nécessaire de rompre la continuité du processus de recherche et se soumet docilement à cette nécessité. Elle accepte que l'analyse de l'oeuvre ait un caractère «bilingue», qu'elle recoure à des instruments tirés de deux sources différentes, sans se soucier de leur adaptation réciproque. La deuxième tactique se ramène à considérer les deux plans de l'oeuvre comme des systèmes structurellement analogues, donc se prêtant à des procédures analytiques du même type. A la base de cette tactique se situe la thèse (ou plutôt l'hypothèse) constatant l'existence de l'isomorphisme du «plan de l'expression» et du «plan du contenu». La troisième tactique enfin tend à montrer les mécanismes de création des unités aux différents niveaux du «plan du contenu» avec les unités appartenant à des niveaux pouvant être dégagés au «plan de l'expression». Les premières sont traitées et décrites comme si elles étaient des combinaisons ou des groupements particuliers des secondes. Comme dans les cas précédents, évidemment, les principes de l'analyse trouvent ici leur orientation dans une thèse définie de la théorie littéraire,

celle qui proclame que l'organisation de l'oeuvre a un caractère totalement linguistique. Pour la première des tactiques citées, l'analyse de l'oeuvre est une somme de deux suites distinctes d'opérations de recherche; aux termes de la deuxième, l'analyse est comme le redoublement de la même suite d'opérations; la troisième s'efforce de traiter l'analyse comme une suite homogène — qui croît d'une manière continue.

Cette troisième tactique justement a le plus directement affaire à une autre difficulté fondamentale, à laquelle se heurtent les techniques analytiques tributaires du modèle à strates de l'oeuvre. Ailleurs, cette difficulté peut ne pas être si apparente (quoiqu'elle y soit toujours présente), là cependant elle s'impose avec insistance. J'ai à l'idée celle qui se rattache à la compréhension de la catégorie de signification. Si on ne précise pas son statut, il est difficile même de rêver à la mise sur pied d'une méthodologie satisfaisante qui conférerait aux mesures analytiques une chance de passer sans heurts des registres du «plan de l'expression» aux registres du «plan du contenu». Il ne fait pas de doute que la zone intermédiaire entre ces deux niveaux principaux de la structure de l'oeuvre ne peut être que la sémantique. Aussi l'une des tâches primordiales de la méthodologie de l'analyse devrait-elle être de mettre au point des instruments permettant de pénétrer dans cette zone médiane. Le problème réside cependant dans le fait que, jusqu'à ce jour du moins, nous pressentons à peine son importance, sans être en mesure de nous imaginer exactement sa localisation et son fonctionnement dans l'ordre total de l'oeuvre. Est-ce que la signification est tout simplement une couche parmi les autres couches de l'oeuvre (comme le veut la théorie d'Ingarden), ou est-ce qu'elle intervient autrement, en tant que facteur de chacune des couches distinguées, donc pas d'une manière concentrée mais dispersée? Et peut-être faudrait-il la considérer dans les termes de relations entre niveaux: la signification d'une unité morphologique donnée est-elle sa capacité de co-crée l'unité correspondante du registre supérieur? Chacune de ces acceptions doit déclencher des genres différents de procédures analytiques. Les instruments dont nous nous servons au moment où nous avons à décrire la signification en tant que niveau différent de l'organisation de l'oeuvre, s'avèrent sans utilité du moment où nous avons à caractériser la signification en tant que — peut-on dire — la force verticale

qui agit à travers tous les niveaux des unités morphologiques. Et inversement, évidemment.

L'attractivité sentie aujourd'hui des méthodes d'analyse par niveaux ne peut nous faire perdre de vue les problèmes embarrassants que pose le type de procédure de recherche. On doit les étudier avec le plus grand soin. Ceux qui viennent d'être énumérés n'en épuisent évidemment pas la longue liste. Je me suis borné à relever quelques questions seulement qui, à mon sens — et je ne sais si à juste titre — méritent qu'on s'y penche en tout premier lieu.

En terminant ces remarques sur l'analyse de l'oeuvre il ne sera pas inutile de se demander quel est le sens supérieur de ce procédé. A quelles tâches de la recherche trouve-t-on une réponse dans l'analyse de l'oeuvre? Toute analyse, plus ou moins approfondie et complète. Il semble que son but essentiel est toujours de préparer l'oeuvre de façon à ce qu'elle puisse être incorporée dans une entité plus grande qu'elle. L'oeuvre soumise à l'analyse est comme désarmée — elle est privée de son «irressemblance» aux autres oeuvres mais, grâce à cela, elle peut être introduite dans les coupes correspondantes du processus de l'histoire littéraire. En disant «comment est faite l'oeuvre» aux différents niveaux de sa complexité, nous la ramenons à tel ou autre contexte: système métrique, genre, personnalité de son créateur, idéologie, etc. L'analyse se borne à ce travail d'approche, sans toutefois pénétrer plus avant dans ces contextes ni dans la manière dont l'oeuvre s'y insère. Elle parvient uniquement aux virtualités des relativisations contextuelles de l'oeuvre, rien de plus. Quant aux relativisations elles-mêmes, elles se situent hors des frontières de sa compétence. Elles appartiennent à la sphère des activités d'interprétation.

3

On peut se représenter l'interprétation de l'oeuvre comme un processus biphasé, chacune des deux phases ayant une dramaturgie absolument différente.

Jusqu'à un certain moment, l'interprétation se superpose sans conflit à l'analyse, jetant comme un pont entre l'oeuvre «préparée» et le genre donné de contexte qui l'explique. Elle est toujours une tentative de retrouver et définir le sens de l'oeuvre, elle suppose

cependant, au stade qui nous intéresse, que ce sens a un caractère de relation, c'est-à-dire qu'il se prête à la description en termes de rapports entre l'oeuvre et les systèmes extérieurs par rapport à elle. A un autre endroit j'ai tenté d'établir une distinction entre «le contexte originel» de l'oeuvre et le contexte formé par la culture littéraire, les convictions et les préjugés de l'interpréteur¹⁵. Je me rends compte que tout acte d'interprétation met en branle les contextes des deux genres, cependant nous sommes enclins à ranger dans l'histoire de la littérature considérée comme un domaine du savoir, uniquement celles des interprétations qui projettent au premier plan la référence de l'oeuvre au contexte du premier type, tout en restreignant (dans la mesure du possible) le rôle actif du second type. Je m'occupe ici de l'interprétation exclusivement dans la mesure où elle fait partie du travail de l'historien de la littérature, aussi concentrerai-je mes considérations sur les contextes tombant sous la première catégorie, contextes qui, d'une façon ou d'une autre, sont l'objet de la reconstruction du chercheur (il y aura lieu encore de revenir à cette question). Je laisse en revanche de côté les problèmes liés à la seconde catégorie de contextes; je ne pourrais les omettre si j'avais à l'idée l'interprétation critique dans laquelle ils jouent justement un rôle prédominant.

Quelles que soient les variantes de «contexte originel» reconnues concrètement comme particulièrement dignes d'intérêt, le modèle des relations qui les rattachent à l'oeuvre se répète uniformément. J'affirme que, dans la réflexion littéraire qui répudie la catégorie des relations causales-génétiques, nous avons invariablement affaire à deux références complémentaires du message littéraire au contexte. Dans un premier cas, elle équivaut à la relation d'une partie au tout. Dans le second, à la relation de l'actualisé (réalisé) au potentiel (possible, admissible). Le contexte est envisagé une fois comme un système objectif concret, où l'oeuvre joue le rôle d'une des composantes, une autre fois il est entendu comme une «langue» *sui generis*, dont l'oeuvre réalise les règles. Il serait oiseux de se demander laquelle des conceptions du contexte est plus importante, et, en conséquence, laquelle des références de l'oeuvre devrait être considérée

¹⁵ Dans l'essai *O problemach "sztuki interpretacji"* (*Des problèmes de «l'art de l'interprétation»*), [dans:] *Dzielo – język – tradycja*.

comme plus élémentaire. Les deux sont dans une mesure égale élémentaires, bien que dans diverses variantes d'interprétations l'une ou l'autre vient se situer au premier plan. Ainsi par exemple les interprétations à caractère biographique privilégient en général la relation *pars – totum* pour autant qu'elles se proposent de situer l'oeuvre (ou plus exactement le travail créateur dans l'oeuvre figée) dans la suite à séries multiples des expériences de la vie de l'écrivain; elles ont alors un sens en tant que fragment de sa biographie, factuelle ou spirituelle. Nous trouvons en revanche un exemple éloquent des relativisations contextuelles du second type dans l'interprétation génologique. Son but est d'expliquer les propriétés et les mécanismes internes de l'oeuvre, en indiquant le système correspondant de directives génologiques retenues ou niées par l'auteur. Dans un message individuel, on distingue les régularités ou les règles (thématiques et de composition, stylistiques, de versification, etc.) englobant une classe historiquement définie de messages analogues. Le sens recherché de l'oeuvre se ramène dans ce cas à la manière dont elle est fidèle ou infidèle à la langue génologique qui délimitait le champ des décisions possibles du créateur.

En traitant l'interprétation biographique et l'interprétation génologique comme des exemples de prises en considération différentes de la relation oeuvre – contexte, nous devons nous rendre compte que dans l'une comme dans l'autre peuvent très bien intervenir des approches complémentaires par rapport aux autres. L'on sait en effet que l'oeuvre est parfois traitée non seulement comme une partie «insérée» dans la totalité biographique, mais aussi comme un équivalent symbolique des accidents de la vie de l'écrivain, leur copie, leur illustration, leur masquage, leur idéalisation, et ainsi de suite. L'ordre biographique est alors situé, par rapport à l'oeuvre de l'écrivain, d'une manière analogue à toutes les «langues» de la création: les expériences qui la composent sont comme un ensemble de chances pour les messages littéraires. Elles offrent aux activités créatrices un matériau (factuel, psychologique, idéologique, etc.) à élaborer, et même certains schémas de son organisation. Vues de cette perspective, elles se trouvent dans une situation parallèle aux modèles et aux normes de la tradition littéraire; elles subissent, dans le processus de création de l'oeuvre, les opérations de choix, d'association, d'évaluation – comparables aux opérations effectuées sur les exemplaires

représentant les genres, les conventions ou les répertoires thématiques. En posant ainsi le problème, l'interprétation a pour tâche de saisir certains de ses éléments définis (tableaux métaphoriques, idées, arguments, caractères, etc.) sous la forme d'exposants littérairement concrétisés — on pourrait dire: «user» — du matériau biographique. Par ailleurs, dans les interprétations génologiques nous avons parfois affaire non seulement à la relativisation de l'oeuvre au regard du système génologique, mais aussi à la nécessité de la situer dans une certaine entité objective, celle de l'ensemble concret d'oeuvres (au moins deux). Cas le plus net: une oeuvre qui est une paraphrase ou une parodie d'une autre oeuvre constitue avec celle-ci un ensemble non seulement parce que toutes deux se réfèrent — d'une façon différente — aux mêmes règles génologiques, mais avant tout parce qu'elles sont comme adhérentes l'une à l'autre, liées par des références de dialoguicité. L'interprétation d'une telle oeuvre se ramène en tout premier lieu à l'explication de son non-autonomie et à la détermination de la position qu'elle occupe dans le cadre de la «situation de dialoguicité» supérieure.

Je n'entre pas actuellement dans les éclaircissements relatifs aux différences intervenant entre les procédures d'interprétation suivant le genre de relativisations contextuelles se situant au premier plan. Ces différences méritent de retenir l'attention, mais il suffit, pour les besoins de cette communication, de se borner aux moments communs aux deux cas. Dans l'un comme dans l'autre, le sens recherché par l'interpréteur est identique à la place de l'oeuvre dans le contexte. Parvenir jusqu'au sens c'est retrouver cette place. Ne peut être contextuellement relativisé que ce qui a déjà été distingué analytiquement dans l'oeuvre; les relativisations concernent le message stratifié, décomposé en aspects, zones, plans, dépourvu de l'intégralité primaire qui lui était propre en tant qu'objet de l'expérience de lecture. Dans les activités interprétatives, la catégorie du contexte est toujours corrélée à la catégorie du niveau d'analyse. Les registres des unités morphologiques représentent dans l'oeuvre ce qui, d'une manière générale, peut être rattaché aux contextes. On voit jouer ici une dépendance bilatérale assez difficile à décrire (car rappelant le cercle vicieux) — entre l'analyse et l'interprétation. L'interprétation est une entreprise ressortissant aux conclusions issues antérieurement

de l'analyse: c'est elles qui lui fournissent «l'aliment» indispensable. Par ailleurs cependant, dès son point de départ l'analyse est intéressée; elle se présente toujours sous quelque forme — elle est faite en raison de telles ou autres suites et implications, elle taille l'oeuvre à la mesure des besoins prévus du travail d'interprétation, favorisant de ce fait certains de ses niveaux, négligeant d'autres.

Cette dépendance est souvent mésestimée. On considère qu'on peut utiliser une certaine langue d'interprétation sans se soucier le moins du monde de mettre au point une technique analytique correspondante; qu'il est tout à fait justifié d'utiliser les méthodes de segmentation de l'oeuvre, mises sur pied indépendamment de cette langue, tirées le plus souvent du débarras de la pratique scolaire. C'est probablement la principale cause de l'efficacité restreinte de toute une série de langues d'interprétation aspirant aujourd'hui à jouer un rôle «pilote» dans les sciences littéraires. Se reposant sur les instruments d'analyse élaborés ailleurs, elles ne parviennent pas à maîtriser l'oeuvre dans le détail, à la conquérir, à en faire son propre objet, incontestablement. Souvent nous ne sommes tout simplement pas en mesure de définir ce qui, dans l'oeuvre, doit vraiment être soumis à la contextualisation; dans ce cas, il est difficile de reconnaître l'interprétation comme quelque chose de plus qu'un jeu purement rhétorique. Même dans ce cas on peut trouver des défenseurs — nous en avons un exemple significatif dans la discussion sur les tâches de la sociologie de la littérature, menée il y a quelques années à l'Institut des Recherches Littéraires. On reprochait alors aux chercheurs qui avaient consacré leurs interventions à la problématique des situations de communication intratextuelles, que leurs considérations avaient peu de commun avec les intérêts de l'interprétation socio-littéraire. Les auteurs des travaux critiqués n'avaient effectivement pas utilisé des instruments d'une telle interprétation; ils s'étaient en revanche proposé une autre tâche qui méritait de retenir l'attention: ils avaient essayé notamment de définir quels types et quels registres d'éléments devaient être distingués dans l'oeuvre pour être autorisé à les reconnaître comme prêts à recevoir des explications sociologiques. C'étaient des propositions d'analyse de l'oeuvre orientée dans le sens des besoins de son éventuelle interprétation socio-littéraire. On peut dire de la sociologie de la littérature, pour

laquelle de telles tentatives sont inutiles, qu'elle n'est pas encore devenue une langue d'interprétation qui donnerait confiance¹⁶.

En caractérisant ci-dessus les activités analytiques, j'ai dit qu'elles mènent toujours du texte au répertoire de ses composantes. Cependant le répertoire auquel elles peuvent aboutir est une réalisation d'écrivain implacablement limité, réduit à ce que le créateur a effectivement choisi et sur quoi il s'est arrêté. L'interprétation en revanche dépasse cet état de fait. Elle passe des répertoires des éléments utilisés par l'écrivain aux répertoires plus larges dont les premiers ont été déduits. Elle fait appel aux classes extratextuelles d'éléments, s'efforçant d'expliquer sur cette toile de fond la signification de leurs représentations textuelles. Il est facile d'apercevoir que, dans ces formulations, nous avons en vue une seule des deux variantes précédemment distinguées de relativisation contextuelle: celle où le contexte est compris à la manière de la langue. La seconde, qui se rattache à la compréhension du contexte en tant qu'une totalité objective, ne sera plus prise en considération dans cette esquisse. Il ne fait d'ailleurs pas de doute qu'elle joue un rôle de beaucoup moins important que l'autre dans les procédures de recherche de l'histoire de la littérature d'aujourd'hui, accusant une préférence marquée pour les déterminations systématiques de la création. Restant dans le cercle des mêmes questions méthodologiques, disons que l'interprétation tend à trouver hors de l'oeuvre, pour les composantes d'un niveau donné d'organisation de l'oeuvre, une zone correspondante d'éventualités: règles, dispositions, emplois de composantes analogues dans d'autres oeuvres, etc. Le niveau défini des éléments de l'oeuvre et le contexte défini sont traités, dans l'acte d'interprétation, comme deux états différents du même domaine d'unités. Le niveau montre celui-ci dans l'aspect de l'actualisation, de la limitation, des applications individuelles, des offres-cadres. A titre d'exemple: les motifs co-crédant le monde représenté dans l'oeuvre concrète sont interprétés dans la relation au lexique des motifs, propre au courant littéraire; les métaphores intervenant dans le texte sont rapportées aux conventions stabilisées

¹⁶ Les dernières phrases concernent la discussion qui avait eu lieu à la conférence scientifique en janvier 1970. Ses matériaux ont paru dans le volume *Problemy socjologii literatury*. On trouve une référence directe aux restrictions et griefs signalés dans le compte rendu de ce livre fait par M. Szpakowska, publié dans "Pamiętnik Literacki", 1972, fasc. 4, pp. 338–346.

du langage métaphorique; les tableaux saturés de contenus symboliques trouvent leur explication dans le système subconscient des symboles de l'auteur; le personnage présenté est traité comme une concrétisation d'un modèle personnel ou d'un type littéraire canonisé; les événements de l'affabulation sont considérés comme des correspondants des épisodes de la vie de l'écrivain. Peu importe avec tout cela quelle est la nature des phénomènes intervenant dans le rôle de contexte: qu'ils aient par eux-mêmes un statut «apparenté à la langue» (p. ex. le système des normes génologiques), ou qu'ils soient tels qu'on puisse leur attribuer une existence effective (p. ex. les événements appartenant à la biographie du créateur). Les uns comme les autres sont en effet, en tant que contextes, situés d'une manière absolument identique par rapport à l'oeuvre dont on explique les sens par leur moyen. Ils constituent des ensembles de possibilités partiellement actualisées par cette oeuvre. Il en est de même des phénomènes se trouvant dans le même registre ontologique, donc d'autres oeuvres concrètes. L'oeuvre reconnue comme un contexte éclaircissant une autre oeuvre apparaît — *eo ipso* — comme une virtualité: un programme, un modèle, une tâche à assumer, une question appelant une réponse, etc. Dans l'ordre de l'oeuvre-contexte s'inscrivent les règles qui délimitent le champ des propriétés définies de l'oeuvre interprétée.

Il semble que l'établissement de cette relation justement entre l'objet (interprété) et le contexte est l'un des éléments les plus fondamentaux de l'activité d'interprétation. L'interprétation recèle toujours un moment de doute en l'irrévocabilité de la solution littéraire donnée. En confrontant l'oeuvre à tel ou autre contexte, elle la refoule en quelque sorte de la forme acquise et la déplace en direction de la potentialité où la forme acquise n'annule pas la probabilité des autres — concurrentielles. Les contextes invoqués dans l'interprétation rappellent à l'oeuvre son état antérieur au processus de décision du créateur. Il est très difficile de donner un nom à la forme conférée à l'oeuvre placée dans une telle situation. Elle diffère sans doute essentiellement de la réalité littéraire à laquelle a affaire l'analyse. Mais, par ailleurs, elle n'est pas réduite à la pure potentialité, elle ne se dilue pas dans les contextes. Elle se trouve à mi-chemin entre ces deux pôles. Nous relevons ici un état spécifique de transition entre la présence et l'absence de l'oeuvre,

état que je définirais le plus volontiers comme la réalité de l'interprétation, car elle se manifeste à nous exclusivement comme un corrélat spécifique de ce genre de procédure de recherche. Encore autrement: cet état transitoire découvert par l'interprétation est l'oeuvre réduite au rôle de lieu où se rencontrent et se croisent ses contextes. Inutile d'ajouter que, tout comme l'analyse doit partir d'une classification des niveaux d'organisation de l'oeuvre, il est essentiel pour l'interprétation de disposer d'une systématique définie des contextes pris en considération.

La caractéristique, telle que nous venons de la faire jusqu'à ce moment, des deux procédés, tendait à montrer dans quelle mesure ils sont aptes à rester au service de l'histoire de la littérature. En continuant ce que l'analyse a commencé, l'interprétation parvient, par les relativisations contextuelles, à saisir une forme de l'oeuvre capable de s'ancrer dans l'ordre systémique du processus historico-littéraire.

Mais les tâches de l'interprétation — dans son acception aujourd'hui généralisée — ne se bornent pas le moins du monde à définir le sens (ou plutôt: le sens multiple) du message littéraire réductible à ses localisations dans les contextes du processus historico-littéraire. Elle doit en outre — d'aucuns soutiennent qu'avant tout — parvenir à son sens propre de l'oeuvre, non relatif et indivisible. Un tel sens, comme on peut le supposer, non seulement ne peut se définir en termes de subordinations contextuelles: il déciderait au contraire de l'impossibilité de subordonner l'oeuvre à quoi que ce soit, de l'enfermer dans aucune localisation ou catégorisation, et de sa capacité d'exister et d'agir pour son propre compte¹⁷. La recherche de ce sens «sans gêne», pourrait-on dire, de l'oeuvre est justement la deuxième phase annoncée ci-dessus du processus d'interprétation. Elle est au fond une négation violente tant par rapport à l'analyse qu'à la première phase de l'interprétation qui s'y superpose. Les résultats obtenus aux deux stades ont pour elle avant tout une signification

¹⁷ «Par rapport à tous les objets de notre expérience multiple, pour chaque unité, il existe un acte mental de couper les racines, de rejeter le contexte; autrement nous ne pourrions jamais parler d'objets, d'idées ni de quoi que ce soit» — W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, *Bląd intencjonalny (La Faute intentionnelle)*, trad. par B. Grodzicki, "Tematy", 1966, no 18, pp. 166–167.

négative¹⁸. Au parcellement analytique de l'oeuvre s'oppose la présomption de son sens intégral; aux relativisations contextuelles de l'oeuvre — l'insistance avec laquelle est accentuée son autonomie et indépendance. Le texte préparé par l'analyse lui est nécessaire en tant que texte «de surface» que l'on doit broyer pour qu'il découvre le texte «profond» caché. En revanche, l'insertion de l'oeuvre dans le processus historico-littéraire apparaît dans cette phase utile dans la mesure où elle donne une chance aux tentatives déployées dans le sens contraire: montrer dans quelle mesure elle est une réalité hétérogène par rapport aux unités typiques de ce processus.

Ce texte profond, reconnu comme le siège du sens essentiel, non reproductible et unifiant intérieurement l'oeuvre, est souvent défini dans les catégories du «mystère», du «secret», d'«énigme», etc. — par opposition à ce qui est clair, explicable, décomposable en facteurs. L'effort de l'interpréteur, qui tend à mettre au jour et à décrypter ce texte caché, est donc immanquablement condamné à des justifications paradoxales. En effet, la confirmation adéquate du mystère ne peut être que le silence et non la parole explicative. Rechercher une formule pour quelque chose qui n'est fonctionnel que parce qu'indicible, c'est en quelque sorte refuser à ce quelque chose le statut qui devait être appréhendé. Le mystère appelle un respect tacite... Mais l'interprétation c'est la parole, et voilà pourquoi elle ne peut que se rapprocher de ce qui est vraiment essentiel pour elle, rendre compte des reflets du sens guetté qui, déclenchant les activités interprétatrices, leur échappe sans cesse. On ne peut jamais dire d'elle qu'elle est un processus achevé, qu'elle a définitivement atteint le sens en fuite continue. Au fond, son achèvement ne peut s'expliquer que comme une renonciation à continuer la poursuite, que comme l'interruption et l'abandon des efforts de recherche — même si la fermeture rhétorique de l'énonciation interprétative semble le nier.

Ce qui frappe dans les considérations sur ce second stade de l'interprétation — et nous devons le plus sous ce rapport à la réflexion des représentants du *Kunst der Interpretation* helvético-allemand — c'est la ténuité des recommandations méthodologiques le concernant. Même quelqu'un enclin à exagérer ne pourrait soutenir

¹⁸ Cf. mon essai cité plus haut *O problemach "sztuki interpretacji"*.

qu'il existe une technique constituée de pénétrer dans le sens total et unique en son genre de l'oeuvre. Tout ce qui a été dit sur ce sujet se ramène au fond à diverses formulations d'un seul principe universel dit du cercle herméneutique, qui a deux interprétations, le plus souvent d'ailleurs confondues: une «plus philologique» (p. ex. dans la tradition de la stylistique spitzerienne) et une autre «plus philosophique» (se rattachant surtout à l'influence de la pensée de Heidegger et de ses prolongements dans l'herméneutique de Gadamer). L'on a tellement écrit sur ce principe que ce serait une perte de temps que de répéter des opinions bien connues¹⁹.

L'indigence des indications méthodologiques n'est certes pas un manque temporaire que l'on pourra surmonter après avoir réuni suffisamment d'expériences interprétatives et élaboré sur leur base un canon procédural. Il semble tout simplement que la seconde phase d'interprétation de l'oeuvre est une activité de par son essence non procédurale, ne se prêtant pas aux tentatives de codification — au contraire des activités analytiques ou interprétatives du stade précédent. La raison c'est que, en recherchant des règles particulières de sens de l'oeuvre (sa «vérité»), l'interprétation doit à chaque fois parvenir en quelque sorte elle-même à ses propres règles. Elle doit, en tendant vers la définition de la sphère signifiante cachée du texte, retrouver en même temps la définition d'elle-même par rapport à ce texte. La zone de ses moyens réglementaires est relativement étroite; elle reconnaît sa stratégie à l'action, en contact direct avec l'oeuvre: c'est alors qu'elle apprend vraiment ce qu'elle doit être. Telle est sa situation quelle que soit la manière dont nous nous représentons ce contact: que nous l'entendions dans les catégories de docilité au texte, de reconnaissance de son autonomie et de respect du «mystère» qu'il recèle, ou, au contraire, dans celles d'agression, de contrainte et de violence, auxquelles recourt l'interpréteur qui veut maîtriser le sens secret de l'oeuvre²⁰. En un mot: le développement du discours d'interprétation se distingue par un haut degré d'imprévisibilité, ce qui la situe au plan même des

¹⁹ Cf. e. a. les travaux cités de E. Staiger et W. Kayser.

²⁰ «Reconnaître le mystère et arracher le secret — entre ces pôles oscille la conscience de l'herméneute» — dit M. Janion, *Hermeneutyka (Herméneutique)*, [dans:] *Humanistyka: poznanie i terapia (Humanisme: connaissance et thérapie)*, Warszawa 1974, p. 131.

produits de l'art littéraire. Vue de ce point de vue, elle apparaît comme un message appartenant à l'univers de la littérature. Quand en revanche nous la considérons du point de vue des principes d'une langue d'interprétation plus ou moins stabilisée, il apparaît qu'elle est par rapport à cette langue une entreprise en déviation, qu'elle effrite le système notionnel qui lui est propre et met en doute les instruments de recherche employés méthodiquement.

On serait porté à comprendre toute phase d'interprétation, indépendamment de la langue de recherche à laquelle elle est associée, comme une tentative de retour à la première lecture perdue de l'oeuvre. En caractérisant ci-dessus l'analyse, j'ai dit qu'elle est une façon de surmonter les conditions de la première lecture, celle qui est pour nous une rencontre pleine de risques avec une oeuvre inconnue; l'étape ultérieure d'éloignement de ce «climat» spécifique de l'expérience, c'est l'interprétation au stade où l'oeuvre se transforme en unité du processus historico-littéraire. Au second stade en revanche, l'interprétation semble restituer à l'oeuvre l'énigmati- cité de la signification, la nouveauté, l'imprévu. Elle ne peut évidemment pas répéter la lecture innocente et non avertie (pour autant qu'une telle lecture soit concevable); elle est donc une façon de jouer la première lecture, au niveau cependant déterminé par la première lecture et les suivantes. Elle se nourrit pourtant non de la première compacité du texte, mais du texte décomposé, éclairci et catégorisé. Elle part de l'oeuvre déjà maîtrisée, s'efforçant d'en reconnaître le sens qui résiste à la compréhension, donc est autonome. En entreprenant une telle tâche, elle quitte assez résolument le territoire de l'histoire de la littérature.

4

Et l'évaluation? Quelle est sa place dans le processus de la communion scientifique avec l'oeuvre? Au fond, cette activité apparaît dans l'histoire de la littérature dans la mesure surtout où elle concerne des oeuvres particulières. Pour parler plus exactement: elle peut porter non seulement sur l'oeuvre considérée comme un objet dans sa totalité, mais aussi se limiter, ce qui est compréhensible, à ses coupes ou aspects choisis; d'autre part, l'évaluation peut concerner un ensemble d'oeuvres (p. ex. l'oeuvre d'un écrivain donné). Dans

ce cas cependant l'ensemble d'oeuvres est reconnu comme un grand texte uniformément imprégné de propriétés valorisables, et de ce fait la situation du jugement valorisateur est essentiellement identique à celle où entre en jeu une oeuvre individuelle.

Nous avons donc affaire dans l'histoire de la littérature uniquement à des valorisations de ce qui est individuel et s'inscrit dans la zone des réalisations littéraires. Il n'y a pas de place ici aux appréciations que Czesław Znamierowski a qualifiées du nom de «créditrices», se rapportant aux possibilités d'accomplissements et non aux accomplissements eux-mêmes²¹. Très inconvenantes seraient ici les évaluations portant sur les directives génologiques, les principes du système de versification ou les catégories esthétiques²². Ce genre d'évaluations est en revanche tout naturel en critique littéraire, et c'est peut-être une de ses particularités essentielles qui la distingue de l'histoire de la littérature. Ainsi donc l'objet de l'évaluation historico-littéraire est soumis à des contraintes analogues à celles auxquelles est soumis l'objet de l'analyse; dans l'un et l'autre cas il est identique à la réalisation littéraire concrète.

Mais il est insuffisant de s'en tenir uniquement là. L'élimination des appréciations «créditrices» et la reconnaissance des appréciations uniquement détaillées ou détaillées comparées (pour se référer aux distinctions mentionnées de Najder), sont une condition nécessaire de l'évaluation historico-littéraire, mais non pas suffisante. Toute

²¹ Cz. Znamierowski, *Oceny i normy (Appréciations et normes)*, Warszawa 1958, p. 204. M. Gołaszewska appelle ce genre d'appréciations «hypothétiques» (*Filozoficzne podstawy krytyki literackiej — Fondements philosophiques de la critique littéraire*, Warszawa 1963, p. 198). L'on trouve une intéressante proposition de classification des jugements valorisateurs dans le livre de Z. Najder *Wartości i oceny (Valeurs et appréciations)*, Warszawa 1971. L'auteur distingue quatre catégories de jugements de ce genre: 1) généraux, se rapportant aux classes d'objets (actions, événements, etc.); ayant la forme «tous les x ont une valeur»; 2) détaillés, se rapportant aux objets particuliers (actions, événements, etc.); ayant la forme « x a une valeur»; 3) comparés généraux, mettant en parallèle les classes d'objets; ils ont la forme «tous les x ont une valeur plus grande que tous les y »; 4) comparés détaillés, mettant en parallèle les objets particuliers; ils ont la forme « x a une valeur plus grande que y » (p. 78). A mon sens, il n'y a de place dans l'histoire de la littérature que pour les jugements de la deuxième et quatrième catégorie.

²² M. Wehrli rend compte des anciennes idées sur ce sujet dans son manuel *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1957.

proposition valorisatrice sur une réalisation littéraire ne s'inscrit pas nécessairement parmi les propositions admissibles sur le terrain de l'histoire de la littérature; certains genres seulement de telles propositions le méritent. Avant que je n'en dise quelques mots, il convient de se pencher un peu sur l'acte de valorisation en général pour brosser la toile de fond nécessaire aux distinctions ultérieures.

Une belle formule d'Ingarden dit que la valorisation est «une réponse à la valeur» — réponse «dans laquelle on marque pour l'objet valorisé son éloge et son admiration»²³. Cependant pour pouvoir répondre à la valeur (non seulement par l'éloge d'ailleurs et l'admiration, mais aussi la désapprobation et le blâme), il faut d'abord la reconnaître dans l'objet, c'est-à-dire la tirer de l'état de potentialité. On dit généralement que les valeurs de l'objet s'imposent en quelque sorte chaque fois que nous entrons en contact avec lui. C'est vrai, mais il en est ainsi uniquement parce que nous disposons d'une catégorisation plus ou moins développée des valeurs possibles dans les circonstances données. Sans cela, leur «langage» ne serait pas entendu. Entre l'objet où sont contenues les valeurs et le sujet capable de les vivre et de communiquer cette expérience dans un jugement appréciatif, se situe toujours un ensemble de critères permettant l'identification des valeurs. Les critères pouvant entrer en jeu sont de trois sortes²⁴.

a) critères permettant de distinguer les types de valeurs pouvant manifester leur présence dans le genre donné d'objets, pour ce qui nous concerne, dans les oeuvres littéraires (à titre d'exemple: valeurs émotives, cognitives, postulatives, constructives, picturales²⁵);

b) critères permettant de déterminer les valeurs spécifiques de ce genre d'objets — en opposition aux non spécifiques, pouvant également intervenir dans d'autres types d'objets;

²³ R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym (Remarques sur le jugement esthétique valorisateur)*, [dans:] *Studia z estetyki (Etudes d'esthétique)*, T. 3, Warszawa 1970, p. 158.

²⁴ Je renoue ici avec les distinctions établies dans l'esquisse citée *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*.

²⁵ C'est la liste des valeurs de l'oeuvre littéraire proposée par H. Markiewicz dans son travail *Wartości i oceny w badaniach literackich (Valeurs et appréciations dans les recherches littéraires)*, [dans:] *Główne problemy wiedzy o literaturze (Principaux problèmes de la science littéraire)*, Kraków 1965, pp. 310–333.

c) critères d'après lesquels sont distinguées les valeurs principales (toujours dans le genre donné d'objets) et éventuellement est établie une hiérarchisation ultérieure des valeurs.

Une telle catégorisation c'est, peut-on dire, «la grammaire» de la langue des valeurs. Grâce à elle on peut identifier dans l'objet celles de ses valeurs, ceux de ses éléments ou zones qui sont porteurs de valeurs. Mais cette langue a aussi sa stylistique, composée de modes définis et généralisés d'appréciation des valeurs objectivement réalisées de diverses catégories, c'est-à-dire de détermination de leur place sur des échelles données (réussi—non réussi, original—banal, exact—inexact, riche—pauvre, beau—laid, adéquat—inadéquat...). Le fait que, par exemple, le domaine des contenus cognitifs de l'oeuvre est, dans telle culture littéraire, généralement reconnu comme porteur de valeurs, ne signifie pas que toutes les valeurs cognitives, tant d'une oeuvre donnée que — encore plus — de différentes oeuvres, seront appréciées d'une manière égale.

On y voit toujours intervenir des principes supplémentaires, relatifs à l'échelle progressive de ce qui est soumis aux appréciations. La sphère «stylistique» de la langue des valeurs a évidemment divers niveaux; au plus élémentaire se situent les principes universellement admis dans tel cercle du public; on passe ensuite progressivement aux principes marqués d'un coefficient croissant d'occasionalité et d'intimité. En tant qu'entité, la langue des valeurs est l'un des sous-systèmes du mécanisme général de la culture littéraire d'une certaine collectivité.

Si donc nous répétons après Ingarden que la valorisation est «une réponse à la valeur» cristallisée dans l'oeuvre, nous devons ajouter que cette réponse est toujours formulée dans une certaine langue de valeur, qu'elle doit sa potentialité à la «grammaire» et à la «stylistique» de cette langue.

Après ces explications, nous pouvons revenir à la question essentielle ici: quelle valorisation reconnaît-on comme adéquate (ou même souhaitable) dans le travail de l'historien de la littérature? A partir d'idées assez courantes en la matière (rarement cependant justifiées), on pourrait formuler la réponse suivante: sont adéquates les propositions appréciatives qui se réfèrent à la langue des valeurs appartenant avec l'oeuvre appréciée à l'entité historico-littéraire commune. Souvent cette limitation s'entend dans le sens

que les valorisations doivent loyalement tenir compte des critères pouvant se trouver dans le champ de vision du créateur, propres à la culture littéraire de l'époque et du milieu dans lesquels l'oeuvre a été créée. On dit que l'oeuvre est alors mesurée à son propre étalon. Mais la condition ainsi formulée peut aussi être comprise d'une manière moins contraignante — et c'est l'acception pour laquelle je me prononce. L'oeuvre en effet ne reste pas une fois pour toutes un élément d'une seule entité historico-littéraire: celle qui déterminait l'horizon axiologique du public original de l'auteur. Elle entre par la suite dans d'autres systèmes culturo-littéraires et est perçue dans le contexte de langues de valeurs différentes. Se souvenant des raisons justificatrices du programme de l'histoire de la littérature qui admet la perspective de la réception, on ne peut plus affirmer que les circonstances dans lesquelles vit l'oeuvre sont pour le chercheur moins contraignantes que la situation historique primaire qui avait accompagné l'initiative littéraire. Pourquoi les étalons en vigueur dans cette situation lors des appréciations de l'oeuvre devraient être plus adéquates ou justifiées que ceux appliqués à la même oeuvre à un autre moment? Est-on autorisé à admettre le caractère particulièrement privilégié pour le chercheur des critères qui renvoient au champ des valeurs par rapport auquel se déterminait l'intention du créateur²⁶? Est-ce que cette intention (pour autant qu'on puisse s'en rendre compte) est quelque chose de plus qu'une des lectures de l'oeuvre, un épisode dans l'histoire de ses lectures? Il me semble que l'historien de la littérature peut se référer dans ses appréciations à la langue des valeurs d'une phase quelconque de l'audience de l'oeuvre; cependant quelle que soit la langue envisagée, elle doit être — dans le processus de recherche — reconstituée en tant qu'ensemble (ou système) défini de critères. Cette aptitude à la reconstruction de la langue employée est ici une condition fondamentale. Les critères appliqués ne sont pas alors évidents d'eux-mêmes: dans la perspective du chercheur ils apparaissent de toute

²⁶ Cf. sur ce sujet les doutes formulés dans l'essai connu de Wimsatt et Beardsley, cité plus haut à une autre occasion. Le problème de l'intention de l'auteur en tant que contexte le plus digne de foi de l'oeuvre se pose à nouveau aujourd'hui, entre autres dans le livre souvent cité de E. D. Hirsch *Validity in Interpretation*, New Haven 1967.

façon comme «ceux d'un autre» et non «propres». On peut évidemment se représenter une situation où l'historien de la littérature s'efforcerait de reconstruire le système de ses propres critères de valeur, dans leurs conditionnements culturo-littéraires du moment et du lieu donnés. Mais alors ce système, justement parce qu'il est apparu au jour sous la pression des procédures de reconstruction, deviendrait inévitablement «celui d'un autre», il se trouverait à quelque distance du «moi» appréciateur; vraiment «propre» est ce qui est utilisé spontanément, sans tenir compte de la règle ou de la prescription correspondante. Nous ne connaissons malheureusement pas d'histoire de la littérature qui, à un certain stade de réflexion, se constituerait elle-même en objet de recherche soumettant à l'étude ses déterminations normatives.

On pourrait risquer la thèse suivante: dans les appréciations historico-littéraires il est moins important de savoir si elles se réfèrent à la langue originelle des valeurs que si elles actualisent la langue des valeurs dans quelque mesure «étrangère» à la culture littéraire du sujet chercheur. La loyauté du chercheur ne concerne en effet pas particulièrement les critères auxquels avait éventuellement eu affaire l'auteur de l'oeuvre; elle s'étend à tous les genres de critères qui aient jamais pu être appliqués dans les appréciations de cette oeuvre²⁷, c'est-à-dire qui sont réductibles aux points de vue des situations historico-littéraires particulières, dans lesquelles l'oeuvre avait fonctionné²⁸.

On aperçoit aisément qu'une telle valorisation (où l'oeuvre et la langue des valeurs créent ensemble une réalité susceptible de recherche) n'est pas foncièrement différente des propositions de relativisation contextuelle de l'oeuvre. La langue des valeurs, telle que nous l'entendons, n'est rien d'autre qu'un des contextes discernables de l'oeuvre. Elle se situe par rapport à l'oeuvre d'une

²⁷ Car en effet la chose ne peut se borner à la fidélité aux appréciations énoncées de fait en liaison avec l'oeuvre, aux diverses périodes de son audience.

²⁸ Cf. p. ex. les idées sur ce sujet contenues dans les travaux: L. Beriger, *Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*, Halle 1938; Wehrl, *op. cit.*; R. Weltek, A. Warren, *Teoria literatury (Théorie de la littérature)*, trad. ss la dir. et avec la postface de M. Żurowski, Warszawa 1970, chap. XVIII; D. Daiches, *Literary Evaluation*, [dans:] *Problems of Literary Evaluation*, ed. by J. Strelka, University Park – London 1969.

manière absolument analogue aux autres contextes pris en considération. Il en résulterait que les appréciations propres à l'histoire de la littérature se situent dans la première phase de l'interprétation de l'oeuvre. On pourrait supposer qu'elles sont tout simplement une des formes de l'activité interprétatrice et, de ce fait, ne posent aucune problématique méthodologique distincte. En proclamant une telle opinion je parviens — par un biais différent de la pratique commune — au voisinage des intuitions maintes fois déjà formulées par les chercheurs en littérature, constatant l'impossibilité de dégager des procédures de l'analyse et de l'interprétation l'acte «pur» de l'évaluation.

Hors des standards méthodologiques de l'histoire de la littérature se situent en revanche les valorisations qui renvoient directement aux normes de la lecture du chercheur, qui s'expliquent sur la toile de fond de ses goûts, de ses préjugés et des attentes attachées à la création littéraire. Elles se situent sur le terrain que j'appellerais le plus volontiers «art de l'évaluation» par analogie avec «l'art de l'interprétation», également non procédural.

Trad. par *L. Grobelak*