

Pour une approche épistémologique des théories de réception

الأستاذة : عزيزة بن زيد

قسم الآداب واللغات الأجنبية

جامعة محمد خيضر - بسكرة (الجزائر)

Résumé :

Les études littéraires contemporaines s'intéressent aux théories de réception, centrées sur le lecteur. Ce dernier est actuellement considéré, comme un élément essentiel pour l'actualisation du sens de l'œuvre littéraire, en fonction de son horizon d'attente, c'est-à-dire ; le dispositif des normes esthétiques, littéraires et sociales qui constitue son univers. Dans la présente étude, nous allons essayer d'aborder les principaux concepts qui ont fait de ces théories, une des plus importantes approches dans l'analyse des textes littéraires.

ملخص:

إن اهتمام الدراسات الأدبية الحديثة يتركز حاليا على نظريات التلقي التي محورها القارئ، هذا الأخير يعتبر عنصرا مهما في تأويل معنى النص الأدبي، مستعملا أفق التوقع الذي هو عبارة عن نظام المعايير الفنية الأدبية، والاجتماعية التي تشكل عالم القارئ .

في هذه الدراسة سنحاول التطرق إلى أهم المصطلحات التي جعلت من نظرية التلقي من أهم المناهج العلمية في دراسة النصوص الأدبية

Introduction:

La seconde moitié du XX^e siècle a été témoin de foisonnement des théories de réception, suite à l'attention accordée à l'activité de la lecture et à l'interprétation des textes littéraires. Dés lors, le lecteur se trouve au cœur des préoccupations des études littéraires ; sa réception de l'œuvre littéraire est mise en considération dans l'analyse de cette dernière. Le lecteur en participant à l'actualisation du sens de l'œuvre et en déployant son système de normes esthétiques sociales et culturelles, s'emploie à déclencher le processus de la réception et la concrétisation de l'acte de lecture. Les théories de la réception ont donné naissance à deux orientations ; celle de l'étude des pratiques effectives de la réception, dont l'initiateur est Hans- Robert Jauss et son *esthétique de la réception* et celle de l'étude des effets inscrits dans le texte avec Wolfgang Iser lequel, constitue avec Jauss ce qu'on appelle : *l'école de Constance*. L'inscription du lecteur dans le texte n'est pas uniquement le domaine de *l'approche allemande*, elle trouve aussi écho dans les travaux d'Umberto Eco dans ce qui est communément nommée *la sémiotique de la lecture*.

Ce présent travail essaye de survoler quelques concepts reliés aux théories de la réception tels que *la réception* ; le point d'ancrage de *l'esthétique de la réception*, ainsi que *l'horizon d'attente* du lecteur et ce qu'il engendre lors d'un *écart esthétique*, comme accueil de l'œuvre par le public. Le survol de ces notions atterrit finalement sur *le lecteur* : le grand *auteur* des théories littéraires contemporaines. Son avènement, ses masques et ses modèles sont révélés au cours de cette étude.

1. L'essor de la réception

L'acception de la réception selon le dictionnaire de la critique littéraire est la suivante : « *perception d'une œuvre par le public. (...). Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place* »¹. Deux notions importantes se dégagent de cette acception de la réception ; celle de *lecture* et celle de *public*. Au fait, les théories de la réception lors de leur avènement dans les années 60, ont insisté sur ces notions clés dans leur analyse des œuvres littéraires.

L'esthétique de la réception dont le précurseur est Hans- Robert Jauss, est considérée comme l'école initiatrice des théories de réception. L'étude de la réception d'après Jauss, consiste à reconstituer *l'horizon d'attente* du premier public puis à comparer les situations historiques des lecteurs successifs, en mettant en relation les attentes et les opinions du lecteur, les valeurs et les normes esthétiques et sociales en vigueur. Ainsi, pour Jauss, « *la lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et des codes qu'elles ont habitués le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est-elle toujours une « perception guidée* » »².

Dés lors, la réception d'une œuvre littéraire est considérée comme « *processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini* ». ³ Elle donne un rôle actif au lecteur, qui produit la signification à partir de ses valeurs personnelles, sociales et culturelles. A ce titre, l'esthétique de la réception se voulait un *mode d'analyse* qui prend pour objet le rapport existant entre *texte- lecteur*, en délaissant celui du couple *texte- auteur*, qui selon Jauss, a suffisamment monopolisé les études littéraires.

Hormis son intérêt pour le lecteur et sa réception de l'œuvre littéraire, Jauss voulait rénover l'histoire littéraire en soulignant l'étroitesse de la tradition des grandes œuvres et des grands auteurs. Son article

« *histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire* » (1967) se présente comme *un manifeste* de l'esthétique de la réception. Jauss amorçait les fondements principaux du renouveau de l'histoire littéraire et les principes de l'esthétique de la réception. Depuis, il a approfondi son étude sur l'histoire littéraire, qui doit faire partie selon lui, de l'histoire générale. En ce sens, Jauss souligne que : « *l'œuvre littéraire n'a qu'une autonomie relative. Elle doit être analysée dans un rapport dialectique avec la société. Plus précisément, ce rapport consiste dans la production, la consommation et la communication de l'œuvre lors d'une période définie, au sein de la praxis historique globale* ». ⁴ Le mode d'analyse de Jauss tente d'instaurer une relation dialectique entre l'œuvre littéraire et le lecteur avec l'histoire littéraire, en rendant celle-ci évolutive.

Les travaux de Jauss apparaissent au moment de rayonnement des théories formalistes, structuralistes et marxistes. Ce qui n'a pas empêché Jauss de formuler des critiques à l'égard de ces dernières, notamment formalistes et marxistes qui d'après lui, séparent le texte littéraire de ses conditions effectives de réception et ne rendent pas compte des effets qu'il produise sur ses lecteurs. Ces théories d'après Jauss, ne font que saisir le fait littéraire « *dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation* ». ⁵

L'esthétique de la réception a dû donc se défendre contre *la théorie du reflet*, qui voyait dans le texte littéraire, une simple allégorie de la réalité sociale, une pure reproduction évoluant en même temps que le processus économique, or selon Jauss, il faut créer le réel. ⁶ Quant au formalisme, Jauss lui reproche de confiner le texte littéraire dans une conception étroite de *forme et de substance*, tout en rappelant sa spécificité esthétique.

Il était évident que Hans-Robert Jauss voulait imprégner l'histoire littéraire d'un nouveau souffle révolutionnaire, en montrant qu'elle ne

peut être considérée uniquement comme étant l'histoire des formes et genres littéraires des œuvres et de leurs auteurs, mais comme un nouveau rapport avec le processus général de l'histoire et de ce fait, étudier la réception des œuvres par les différents publics qui se sont succédés, c'est-à-dire l'histoire de ses lectures.

En s'inscrivant dans l'esthétique de la réception et en emboîtant le pas à Jauss, Wolfgang Iser s'est aussi intéressé à l'actualisation du sens de l'œuvre littéraire, à travers l'interaction entre le texte et le lecteur, en postulant que ce dernier est l'implicite du texte et son présupposé. Ainsi est née ce qu'on va appeler *l'école de Constance* ayant pour figures de prou, Jauss et Iser.

Dans une autre optique, il n'est pas inutile de souligner que les travaux de cette école s'inspirent essentiellement de ceux de Hans Georges Gadamar et des thèses d'Ingarden et de Heidegger qui ont attiré l'attention sur les questions du lecteur, de lecture et de réception.

Au fait, Gadamar a inspiré les recherches des deux universitaires allemands, en déplaçant l'attention de la question du texte vers celle du lecteur. Selon Gadamar : « *tout texte se déployait sur un déjà là, de lecture préconstruite de tradition, que lequel toute nouvelle lecture négocie jusqu'à ce que s'établisse une « fusion des horizons » entre les deux consciences séparées que sont l'auteur et le lecteur* ». ⁷

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

Non loin des travaux de *l'approche allemande* sur la lecture, Umberto Eco s'est engagé sur la voie de la lecture et celle de lecteur. Il a

développé la théorie de la *lecture sémiotique* ainsi que le concept du *lecteur Modèle*. Pour Eco, le texte est «*une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour remplir les espaces de non dit ou de déjà dit restés en blanc*». ⁸ Ainsi, le texte programme sa réception, secondé par la coopération du lecteur dans son décodage et son interprétation. L'esthétique de la réception cherche donc à actualiser le sens d'une œuvre littéraire par le lecteur en reconstituant l'horizon d'attente de ce dernier, afin d'étudier la réception de l'œuvre.

2. Horizon d'attente et écart esthétique

2.1. L'horizon d'attente

L'esthétique de la réception repose principalement sur ce que Jauss appelle *l'horizon d'attente* du public lecteur de l'œuvre littéraire. Cette notion a déjà été évoquée par des chercheurs notamment Husserl, Heidegger et Gadamar. Au fait, la notion d'*horizon d'attente* provient du philosophe allemand, Edmund Husserl (1858-1938) initiateur du courant phénoménologique qui proclame l'idée d'une conscience dans la lecture. Il utilisa cette notion pour *l'expérience temporelle*. Quant à Gadamar, il a introduit le concept de *fusion d'horizon*, pour observer que le sens du texte dépend d'un dialogue *sans fin*, entre passé et présent. Ce qui engendre que la signification d'un texte, ne peut être séparée de l'histoire de sa réception.

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

lecteur. Ce dernier est influencé par sa perception du monde et son expérience individuelle. Donc, l'*horizon d'attente* « représente principalement une sorte de code artistique qui permet au lecteur d'aborder une œuvre récemment parue et donc encore inconnue ».⁹

Suivant cette optique, l'esthétique de la réception aura pour premier souci de reconstituer l'*horizon d'attente* du public lecteur, considéré comme : « le système de normes et de références d'un public lecteur à un moment déterminé, à partir du quel s'effectueront la lecture et l'appréciation esthétique d'une œuvre ».¹⁰ Ces conceptions d'*horizon d'attente* s'inspirent essentiellement de celle de Jauss qui le définit comme :

« [Un] système de référence objectivement formulable qui pour chaque oeuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ».¹¹

Cette définition d'*horizon d'attente* se prête à beaucoup d'implications, qui mettent en jeu d'autres notions en relation avec la nature du texte littéraire, notamment celle d'*intertextualité*, qui part du fait qu'il n'existe pas une oeuvre absolument neuve, que « les textes ne cessent de se répondre, de se recouper et de renvoyer leur échos de multiples façons tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture ».¹² Toute oeuvre littéraire repose donc, sur un ensemble de références culturelles, elle évoque des choses déjà lues qui prédisposent son public à sa réception.

Cet ensemble de règles de jeux, que le lecteur est censé reconnaître à la suite de ses lectures précédentes, est défini par l'oeuvre elle-même. Selon Jauss,

l'horizon d'attente s'inscrit dans l'œuvre littéraire « *par un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières* ». ¹³ Ces systèmes de références apparaissent initialement dans le cas des œuvres qui s'efforcent d'évoquer chez leurs lecteurs un *horizon d'attente* qui résulte des conventions relatives au genres, à la forme ou le style. Par exemple *l'horizon d'attente* défini dans l'œuvre de Cervantès, *Don Quichotte* stipule que le lecteur connaisse les romans de chevalerie, et celui de *Jacques le fataliste* de Diderot, ceux de voyage et la fiction narrative. Dés lors, l'étude de *la réception* va consister à examiner les relations entre l'horizon d'attente de l'œuvre et celui de sa réception.

2.2. L'écart d'esthétique

La notion d'*écart esthétique*, entre l'univers du texte et celui de sa lecture, a émergé en même temps que le concept d'*horizon d'attente* dans l'esthétique de la réception, pour constituer l'un des principes de cette dernière. Jauss explique *l'écart esthétique* comme suit : « [c'est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » » ¹⁴

L'écart esthétique est important dans la mesure où , il explique l'accueil fait à une œuvre novatrice, dans ce cas l'écart esthétique est: (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique intertextuelle, générique, ...) est du côté de l'auteur, l'étalon de l'innovation et du côté du lecteur, celui de la compréhension ou de refus de cette nouveauté ¹⁵. Si l'écart est réduit entre *l'horizon d'attente* du lecteur et l'œuvre, aucun *changement d'horizon* ne serait exigé, bien au contraire, l'œuvre comble l'attente immédiate du public, le confirme dans ses habitudes et le conforte dans ses expériences familières. Car, d'après Jauss, l'écart esthétique :

« satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance ». ¹⁶

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

Cependant, quand l'écart esthétique qui sépare l'œuvre de l'attente de son premier public lors de son apparition, implique une nouvelle manière de voir en suscitant le plaisir ou l'étonnement, il pourra d'après Jauss intégrer l'horizon d'attente, familier de l'expérience esthétique des lecteurs ultérieurs, en raison du changement de la négativité originelle de l'œuvre en évidence consacrée. L'acception progressive des œuvres novatrices en leur temps, s'explique par l'évolution du goût, des critères d'appréciation d'un public à l'égard d'un horizon d'attente d'abord rejeté. L'œuvre littéraire provoque donc une rupture avec l'horizon familier d'attente du public lors de sa réception, en bouleversant totalement ses normes et par conséquent entraîne un rejet, voire une incompréhension.

Le meilleur exemple selon Jauss, en est la réception de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et de *Fanny* d'Ernest Feydeau apparues à la même période en 1857. Ces deux œuvres n'ont pas eu le même accueil. Tandis que la réception de *Madame Bovary* a été marquée par le rejet du public de l'époque, en raison du procédé narratif utilisé (le principe de la narration impersonnelle), considéré comme innovateur,

la seconde œuvre *Fanny* a eu un grand succès, parce que son style se conformait aux normes esthétiques de la seconde moitié du XIX siècle. L'emploi du style indirect libre par Flaubert dans *Madame Bovary*, prive le lecteur des certitudes concernant l'origine des paroles et pensées d'*Emma Bovary*, il le plonge dans le désarroi et l'incertitude qui le conduisent à rejeter l'œuvre.

Cette forme de *narration impersonnelle* utilisée par Flaubert, marque une rupture avec le consensus conventionnel du genre romanesque, qui n'a pas été respecté. Néanmoins, l'utilisation progressive de ce procédé par les écrivains, tend à ne point faire de lui une innovation, mais plutôt un élément familier du genre romanesque, il n'est plus considéré comme un *écart*, il est devenu *la norme*.

Ainsi, l'expérience de la lecture après avoir bouleversé les horizons d'attentes, libère le lecteur de ses préjugés, lui ouvre de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives, crée de nouveaux goûts, de nouvelles normes et renouvelle par conséquent, sa perception du monde. Dès lors, l'histoire littéraire renouvelée par l'esthétique de la réception « *peut être lue comme une succession d'horizons d'attentes* », *une suite de désaccord d'ajustements et de réajustements* »¹⁷. Elle est promue à intégrer le processus général de l'histoire.

3. Vers l'avènement du lecteur : masques et modèles

3.1. Le lecteur et ses acceptions

« *Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en inverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur* »¹⁸. Ainsi déclarait Roland Barthes « *la mort de l'auteur* » et proclamait « *la naissance du lecteur* ». Ce faisant, Barthes suggère d'enterrer les études littéraires sur *l'intentio auctoris* ; l'auteur comme garant du sens de l'œuvre et favorise celles sur *intentio lectoris* ; le

lecteur comme agent indispensable dans le processus de la constitution du sens de l'œuvre. Pour lui, « *le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'une ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture* »¹⁹. Du moment que, l'auteur ne gouverne plus le sens de son texte, le lecteur est appelé à l'établir et à donner ainsi une existence à l'œuvre.

Mais d'abord comment est défini *le lecteur*? En se référant au dictionnaire du littéraire, le lecteur se prête à cette définition : « *le lecteur désigne autant celui qui lit(ce sens apparaît dans le XIV^es) pour son propre compte, pour s'instruire ou pour le plaisir que le professionnel de la lecture- clerc qui lit à haute voix ou correction d'épreuves typographiques* »²⁰. Quant à Roland Barthes, il donne la conception suivante au lecteur comme étant « *un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit* »²¹. Ces acceptions du lecteur, ne font que ressortir l'impact du lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire. Longtemps, les théories littéraires ont passé sous silence le rôle du lecteur dans l'actualisation du sens de l'œuvre. De l'historicisme lansonien qui ramenait l'œuvre à son contexte originel, au formalisme favorisant l'immanence du texte, au structuralisme qui s'intéresse au fonctionnement interne du texte, le lecteur s'est trouvé exclu de leurs réflexions sur l'œuvre littéraire et à sa concrétisation.

Cette attitude méfiante envers le lecteur a été longtemps la ligne de partage des théories littéraires. Les démarches citées auparavant avouaient leurs préférences soit à l'œuvre, à son origine ou à son auteur selon leur conception du fait littéraire. C'est avec l'avènement de l'herméneutique moderne que le lecteur reçoit sa place d'honneur sur la scène littéraire. L'apport de l'herméneutique phénoménologique n'est pas négligeable dans le regain d'intérêt pour le lecteur en

associant tout sens à une conscience.

Jean Paul Sartre en s'apparentant à la phénoménologie dans ses thèses sur la lecture, constate que « *l'art créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre. Si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts* »²². Sartre met l'accent sur la relation dialectique entre l'auteur et le lecteur pour la compréhension de l'œuvre littéraire, car selon lui, « *il n'y a d'art que pour et par autrui* ».²³

Dans cette optique, la narratologie a été consciente de la fonction du lecteur dans l'analyse des textes narratifs. C'est à travers le concept de *narrataire* que la narratologie a introduit, par l'image du lecteur inscrite dans le texte, que le lecteur reçoit son importance. Gérard Genette donne la définition suivante de la notion de *narrataire*: « *comme le narrateur est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique : c'est-à-dire qu'il ne confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur* »²⁴.

Genette distingue deux types de narrataire, le narrataire *intradiégétique*; intérieur à la diégèse, c'est à dire, le monde de l'histoire et le narrataire *extradiégétique* ; extérieur à la diégèse. Le narrataire *intradiégétique* est un personnage de l'histoire, personnage de lecteur, tandis que le narrataire *extradiégétique* n'est pas un personnage mais *une figure abstraite* du destinataire que le texte postule. A la suite de la notion de *narrataire* proposée par Genette, les figures de lecteur ont reçu un intérêt croissant dans l'analyse des récits. L'approche narratologique, tout en considérant le

texte comme un système autonome et fini, n'oublie pas l'apport de lecteur dans l'analyse des textes narratifs.

3.2. Masques et modèles du lecteur

Suivant cette optique, Vincent Jouve s'est intéressé à la théorisation du lecteur. Il se demande sur la possibilité de cerner les figures possibles de lecteur, supposées par l'acte de lecture dans la mesure où « *un texte suppose toujours un type de lecteur - un « narrataire » relativement défini* »²⁵ du moment que, chaque texte esquisse son propre lecteur. Jouve postule aussi que les lecteurs supposés d'un texte n'ont pas les mêmes compétences culturelles et esthétiques, n'appartiennent pas aux mêmes classes sociales et n'ont pas le même âge. Il ajoute : « *A travers les thèmes qu'il aborde et le langage qu'il emploie, chaque texte dessine en creux un lecteur spécifique* »²⁶. Le lecteur revêt donc plusieurs *masques*, comme l'atteste Jouve. Il peut n'être qu'un *individu concret*, ou le *membre d'un public attesté* ou une *figure virtuelle* postulée par le texte. Cependant, le lecteur en tant qu'un *individu concret et réel*, sa réaction au texte dépend du cadre de ses références psychologiques, sociologiques et culturelles. Ces trois facteurs peuvent varier à l'infini, dans ce cas, l'hypothèse de la théorisation du lecteur s'avère impossible.

Le lecteur en tant que *membre d'une collectivité* conduit Jouve à observer que l'image du lecteur se dessine à travers le public dont il fait partie. Cette image du lecteur *effectif* est celle du public contemporain de la première parution de l'œuvre ainsi que de tous les publics *attestés* rencontrés par l'œuvre au cours de son histoire. Jouve remarque « *si ces publics attestés sont intéressants à prendre en compte, c'est que chaque lecture d'un texte est subrepticement traversée par les lectures antérieures qui ont été faites* »²⁷. Le lecteur en tant qu'une *figure virtuelle* est le *destinataire implicite*, le lecteur

virtuel que le texte interpelle par *le genre* de l'œuvre et l'énonciation spécifique à chaque œuvre.

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

Jouve s'interroge aussi : « *comment définir les relations entre ce lecteur abstrait, issu de l'œuvre et le lecteur de chair et du sang ?* »²⁸ Il répond simplement qu'il faudrait considérer l'image du *lecteur abstrait* comme un *rôle* proposé au lecteur réel. « *Rôle précise-t-il – qu'il est toujours possible de refuser en refermant le livre* »²⁹. C'est ce qui arrive quand il y a une grande divergence entre la version proposée par le texte et la version personnelle du lecteur.

La *figure abstraite* du lecteur a suscité plusieurs réflexions, qui ont conduit à de nombreux modèles d'analyse, tel que le *lecteur implicite* de W. Iser et le *Lecteur Modèle* d'Umberto Eco. Iser emprunte le terme de *lecteur implicite* à la *Rhetoric of fiction* de l'américain Wayne C. Booth. Ce dernier soutenait la thèse de l'*implied author* (auteur implicite ou *impliqué* comme il a été traduit par Genette), qui stipule qu'un auteur n'est jamais totalement absent de son œuvre, qu'il a un *substitut*, que le lecteur construit son image à partir de texte, c'est *l'auteur implicite*.

Pour Iser, la notion de *lecteur implicite* est une construction textuelle visant à produire un effet sur le lecteur, lors de son actualisation du sens de l'œuvre. Iser affirme que :

« *le concept du lecteur implicite est(...) une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle*

à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte ».³⁰

Donc, le lecteur implicite est « une structure inscrite dans le texte. Il apparaît comme « système de référence » »³¹, dont il est le sens et le résultat d'une interaction dynamique entre le texte et le lecteur. En ce sens, le lecteur implicite « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu »³².

A partir de ce moment, le lecteur implicite devient « une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte »³³. Donc, la notion du *lecteur implicite* se propose comme un modèle d'effet et de constitution du sens du texte. Au faite, le texte selon la conception d'Iser, interpelle la participation du lecteur pour combler les indéterminations et les données lacunaires du texte, à partir d'éléments dispersés et incomplets. L'acte de lecture se présente ainsi comme une *résolution d'énigmes* posées par le texte, aidé par ce qu'Iser appelle *le répertoire* du lecteur, c'est-à-dire son système de normes sociales, historiques et culturelles. Iser définit *le répertoire* comme suit :

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

large d'où le texte est issu »³⁴.

A l'instar d'Iser, Umberto Eco a mis sur pied un modèle strictement sémiotique de la lecture dont la clé de voûte est le *lecteur Modèle*. Partant de caractère inachevé et indéterminé du texte narratif, Eco a proposé une figure instituée par le texte pour répondre aux blancs textuels afin d'accéder à l'actualisation du sens de l'œuvre. Eco postule que du moment qu'« *un texte est le produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* »³⁵, son auteur doit faire intervenir « *un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement* »³⁶.

Umberto Eco définit le *Lecteur Modèle* comme : « *un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établit textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel* »³⁷. Ainsi, Eco essaye de rendre compte du rôle coopératif, actif du lecteur qu'implique le *déchiffrement optimal* du texte narratif. L'interprétation selon Eco est : « *l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie veut dire à travers la coopération de son lecteur Modèle* »³⁸. Pour qu'il puisse interpréter correctement un texte, le lecteur recourt à *l'encyclopédie*. Cette dernière correspond à une sorte de *mémoire collective* où se trouvent rassemblés les *on dit* et les *on sait* circulant dans un certain contexte socio – culturel. Cette compétence du lecteur est voisine de celle d'Iser et son concept de *répertoire*. Dans ce sens, l'encyclopédie pourrait être définie « *comme un répertoire implicite, présupposé par le texte et actualisé par le lecteur* »³⁹.

Les deux modèles d'analyse, le *lecteur implicite* d'Iser et le *Lecteur Modèle* d'Eco, sont tous les deux des structures textuelles,

instituées par l'acte de lecture. Ils sont des *figures abstraites*, qui n'ont aucune existence réelle, ce sont des lecteurs *virtuels, empiriques* distinctifs du lecteur réel, concret, en chaire et en os, tenant le livre entre ses mains et accomplissant l'acte de lecture, selon le substrat de ses connaissances effectives.

Dans une démarche proche de *Lecteur Modèle* d'Umberto Eco, Michael Riffaterre a élaboré l'*archi-lecteur*. C'est un modèle d'analyse selon lequel le lecteur est considéré comme une *fonction du texte*. C'est un lecteur *omniscient*, capable de percevoir le sens du texte, par conséquent, l'*archi-lecteur* ne peut s'identifier au lecteur réel à cause de ses *facultés interprétatives limitées*. L'*archi-lecteur* » se définit comme « *la somme, et non la moyenne, de toutes les lectures possibles* »⁴⁰.

Le survol de ses différents modèles de lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire, interpelle un autre modèle de lecteur, mais de loin le plus convoité de tous les auteurs, celui de *lecteur idéal*, qui répondrait à toutes les *sollicitations -explicites et implicites* d'un texte donné. Pour mener correctement l'aventure interprétative d'un texte, le *lecteur idéal* doit posséder à la fois une compétence linguistique et une compétence culturelle, qui reposent sur sa connaissance des genres littéraires, les symboles et clichés littéraires, les structures textuelles abstraites, ainsi que la maîtrise des possibilités diverses logiques, indispensables à la compréhension de divers textes.⁴¹

Conclusion :

En faisant l'*événement* sur la scène littéraire contemporaine, le lecteur semble prendre sa revanche sur les études littéraires qui l'ont longtemps ignoré pour les causes citées auparavant. C'est au lecteur, que revient le rôle de donner vie à l'œuvre littéraire par le sens qu'il

dégage et la signification qu'il lui donne, sans cela, l'œuvre littéraire est une œuvre *inerte*, sans âme et sans vie. Car, le lecteur adopte un comportement de lecture où son imagination créatrice et son savoir (savoir linguistique et savoir socioculturel) s'entrelacent. Il contribue à l'édification du sens, aidé par ses propres repères ; forgés par ses lectures littéraires antérieures et ses expériences personnelles, autrement dit, tout ce qui fait partie de son *horizon d'attente* habituel pour assurer la réception du roman. Dés lors, la lecture « *n'est donc pas seulement réception des textes, mais action sur eux : si passive qu'elle soit, elle en construit le sens, les jauges et les juges. Une lecture de curiosité, de découverte –une lecture active- équivaut à un travail parallèle à celui de l'écriture est tout aussi important* ». ⁴²

Références et bibliographiques

- 1 GARDE –TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*. Armand Colin, Paris, 2002, p.174.
- 2 PIEGAY- GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Flammarion, Paris, 2002, p.54
- 3 Ibid.p.54.
- 4 JAUSS, Hans Robert. op. cit. p.269.
- 5 Ibid. p.48.
- 6 Ibid. p.36.
- 7 ARON, Paul, SAINT -JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002. p.261.
- 8 ECO, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, Grasset & Fasquelle, Paris. 1985. p.27.
- 9 KIBEDIVARGA, A, *La théorie de littérature*. Picard, Paris, 1981, p.204.
- 10 PAGEAUX, Daniel –Henri, *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, Paris, 1994. p.50.
- 11 JAUSS, H. R. op. cit. p. 54.
- 12 FRAISE, E, MOURALIS, B, *Questions générales de littérature*, Seuil, Paris, 2001. p.206.
- 13 JAUSS, H. R, Ibid. p.55.
- 14 JAUSS. H. R, op. cit. p.58.
- 15 PIEGAY- CROS, Nathalie, op. cit. p.232.
- 16 Ibid. p.59.
- 17 PAGEAUX, Daniel- Henri, op. cit. p.50.
- 18 BARTHES, Roland. cité par FRAISE, E, MOURALIS, B in *Questions générales de littérature*, op. cit, p.202.

- 19 BARTHES, Roland cité par P – GROS, N in *Le lecteur*, op. cit. p.15.
- 20 *Le dictionnaire du littéraire*. op. cit. p.324.
- 21 BARTHES, Roland, Ibid. p.15.
- 22 SARTER, Jean Paul, *Qu'est ce que la littérature*. Gallimard, Paris, 1948, p.p.49 -50.
- 23 Ibid. p.50.
- 24 GENETTE, Gerard, *Figure III*, Seuil, Paris. 1972, p.265.
- 25 Ibid. p.24.
- 26 Ibid.
- 27 JOUVE, V. op.cit. p.24.
- 28 Ibid. p.25.
- 29 Ibid.
- 30 ISER, W. op. cit. p.34.
- 31 Ibid. p.70.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid. p.128.
- 35 ECO, U. op. cit. p.65.
- 36 Ibid. p.71.
- 37 Ibid. p.80.
- 38 Ibid. p.34.
- 39 DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.334.
- 40 GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Seuil, Paris, 1996, p.60.
- 41 Pour plus de détails, voir *Méthode du texte*, op.cit. p.p.346 -347.
- 42 SCHMITT, M.P, VIALA, A, op.cit. p.7.