

# INTRODUCTION RÉFÉRENCE, CONCRÉTISATION, APPROPRIATION

Brian T. FITCH

TOUTE théorie de la littérature qui se fonde sur le modèle linguistique, on le sait, se doit d'écarter le problème de la référence. Dans le cas de la poétique, elle se penche donc exclusivement sur le fonctionnement du référent fictif avec son « *effet de réel* »<sup>1</sup> où l'accent se trouve évidemment mis sur le premier terme : il ne s'agit que d'un « effet », de ce que Riffaterre, pour sa part, appellera « *l'illusion référentielle* »<sup>2</sup>. La problématique de la référence y est subordonnée au processus de la production de sens et le monde de la fiction constitue de toute évidence la part déterminante du sens que produit le texte romanesque. L'ultime portée de la référence du texte littéraire, sa finalité, en revanche, ne peut être abordée sans faire entrer en ligne de compte la réception du texte. Sous l'influence de la *Rezeptionsästhetik* allemande, la poétique s'est efforcée de prendre en considération le phénomène de la réception mais en se limitant à ce qui peut se lire à même le texte et qui s'est cristallisé autour du concept que nous devons à Gerald Prince<sup>3</sup>, celui du *narrataire*. Croire pouvoir déceler à même le texte un allocutaire implicite revient à prétendre que le texte programme sa propre réception. Or, l'utilité de *personnifier* les indices textuels d'une telle programmation<sup>4</sup> ne nous paraît guère évidente, et cela

- 1 Roland BARTHES, « L'Effet de réel » in R. BARTHES, L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT, *Littérature et réalité* (Paris, Seuil, 1981), pp. 81-90. (Paru d'abord dans *Communications*, n° 11, 1968.)
- 2 « L'illusion référentielle » in R. BARTHES *et al*, *Littérature et réalité* (Paris, Seuil, coll. « Points », 1982), pp. 91-118.
- 3 Gerald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, pp. 177-96.
- 4 Plus tard, Gerald Prince ira jusqu'à personnifier le texte tout entier sous les traits du lecteur dans son article « Notes on the Text as Reader », publié dans un ouvrage dont le titre constitue, à cet égard, tout un programme (voir Susan R. SULEIMAN

## 6 TEXTE

d'autant moins lorsque, pour ce faire, on doit recourir à un « *narrateur degré zéro* »<sup>5</sup>, qui n'est autre que la personnification d'une absence. Malgré qu'il en ait, c'est uniquement dans la mesure où le texte programme sa propre réception que la poétique peut rendre compte de sa réception.

Le problème épineux qui se pose est précisément celui de pouvoir déterminer à quel point au juste s'arrête la programmation par le texte de sa propre réception. C'est à partir de ce point-là que doit prendre la relève une réflexion herméneutique qui seule permet de franchir le passage du *texte* à l'*œuvre*. Car l'*œuvre* ne s'actualise que lors de sa lecture dans l'interaction entre le texte et son lecteur, lecture qui réalise ce qui, jusque-là, ne possédait qu'une existence latente. Autrement dit, si l'objet de la lecture est un texte, son résultat est une œuvre. Comme le dit Paul Ricoeur, “[*t*]he text as a text is a set of instructions which the individual or public reader complies with in a passive or creative way” et “becomes a work only in the interaction between text and recipient”<sup>6</sup>.

Le passage du texte à l'œuvre correspond très exactement à la transformation des signes linguistiques, indices textuels de la référence, en « *présentifications imaginales* », selon la terminologie de Maurice-Jean Lefebvre<sup>7</sup>, c'est-à-dire en images mentales, par l'intermédiaire de l'imagination du lecteur. Il s'agit du processus que le phénoménologue Roman Ingarden appelle la « *concrétisation* »<sup>8</sup> des référents fictifs, processus qui a été largement négligé par les poéticiens du fait qu'il marque le dépassement des bornes du texte en tant que système clos sur lui-même. C'est la manière dont s'opère la concrétisation qu'il convient d'examiner de près afin de pouvoir cerner les limites de la programmation par le texte de sa propre réception.

and Inge CROSMAN, eds., *The Reader in the Text* [Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980], pp. 225-40).

5 « Introduction à l'étude du narrataire », p. 179.

6 “The Text as Dynamic Identity” in Mario J. VALDÉS and Owen MILLER, eds., *Identity of the Literary Text* (Toronto, University of Toronto Press, 1985), p. 185 : « [l]e texte en tant que tel est une série de *directives* auxquelles le lecteur individuel ou public *se soumet* d'une manière passive ou créatrice » et « ne devient une œuvre que dans l'interaction entre texte et récepteur. »

7 Voir Maurice-Jean LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit* (Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1971), p. 113. Lefebvre étudie le processus en question dans le menu détail à partir d'une analyse linguistique du fonctionnement du texte littéraire.

8 Voir Roman INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1983).

Ingarden insiste sur le fait que la concrétisation est autre chose qu'un phénomène uniquement mental et donc subjectif :

Un arc-en-ciel n'est rien de psychique, bien qu'il ne soit présent *in concreto* que si une perception visuelle s'effectue dans certaines conditions objectives ; de même la concrétisation d'une œuvre littéraire est certes conditionnée dans son être par des vécus correspondants, mais elle a en même temps son fondement ontologique dans l'œuvre littéraire elle-même, et d'autre part elle transcende les expériences de saisie autant que l'œuvre littéraire elle-même.<sup>9</sup>

Curieusement c'est pourtant l'essai d'un poéticien, Tzvetan Todorov<sup>10</sup> qui permet de tirer la ligne de démarcation entre l'apport du texte et celui de la subjectivité du lecteur à l'acte de concrétisation qui devient sous la plume du poéticien « *la construction (de la fiction)* ». Todorov fait remarquer qu'

[e]n études littéraires, on a envisagé (peu fréquemment) le problème de la lecture dans deux perspectives opposées. L'une concerne les lecteurs : leur variabilité historique ou sociale, collective ou individuelle. L'autre l'image du lecteur, telle qu'elle se trouve représentée dans certains textes : le lecteur comme personnage, ou encore comme « narrataire ». Or, entre les deux en quelque sorte se situe un domaine inexploré : celui de la logique de la lecture, non représentée dans le texte, et pourtant ANTÉRIEURE À LA VARIATION INDIVIDUELLE.  
(p. 417)

Ce « *domaine de la logique de la lecture* » est précisément celui qui est délimité par l'activité de « *construire* » une fiction, activité qui est au cœur de tout acte de concrétisation, et le poéticien la voit comme *précédant* toute variation dans l'activité en question. Ainsi se trouve posée une distinction à l'intérieur du processus de concrétisation lui-même entre ce qui est commun à tous les lecteurs d'un texte donné et ce qui est particulier à chacun d'eux. Cette distinction repose sur une autre distinction entre la signification et la symbolisation, laquelle découle des deux manières différentes dont le texte évoque les faits qui « *contribuent à la construction d'un monde imaginaire* » (p. 417). En prenant comme exemple *Adolphe* de Benjamin Constant, Todorov observe :

9 *Ibid.*, pp. 284-5.

10 Tzvetan TODOROV, « La Lecture comme construction », *Poétique*, n° 24, 1975, pp. 417-25.

## 8 TEXTE

Le voyage d'Ellénore à Paris est *signifié* par les mots du texte. La faiblesse (éventuelle) d'Adolphe est *symbolisée* par d'autres faits de l'univers imaginaire, qui, eux, sont signifiés par des mots. Par exemple, le fait qu'Adolphe ne sait pas défendre Ellénore dans ses discours est signifié ; à son tour, ce fait symbolise son incapacité d'aimer.

Et Todorov de résumer la différence en ces termes : « *Les faits signifiés sont compris : il suffit pour cela qu'on connaisse la langue dans laquelle est écrit le texte. Les faits symbolisés sont interprétés : et les interprétations varient d'un sujet à l'autre.* » (p. 420).

Il est clair que la part que le texte apporte à la concrétisation n'est autre que tout ce que s'y trouve « signifié », tandis que tout ce qui est « symbolisé » est le fait de la conscience lisante. Si le deuxième est infiniment variable, le premier, en revanche, reste constant non seulement d'une lecture à l'autre mais aussi d'un lecteur à l'autre. C'est du fait de cette constante propre à toutes les concrétisations du même texte sans exception que la *Gestalt* issue du processus de la concrétisation est susceptible de vérification intersubjective laquelle est la condition nécessaire de tout objet d'étude valable. Cela ne veut pas dire pour autant que la ligne de démarcation entre « signifié » et « symbolisé » soit claire et nette ; au contraire, il existe un domaine intermédiaire entre les deux — intermédiaire parce qu'il marque le passage de l'un à l'autre où les deux tendent à se confondre — qui ne facilite pas la tâche du critique textuel. N'empêche que l'existence de cette constante est primordiale parce qu'elle constitue le bien-fondé même de toute analyse du phénomène de la concrétisation, phénomène qui joue un rôle incontournable dans la réception de l'œuvre littéraire et par là même, dans les travaux de la *Rezeption-ästhetik*.

Il est question ailleurs dans ces pages<sup>11</sup> d'un autre facteur qui nous paraît entrer dans la constitution de toute concrétisation d'un univers fictionnel. Ce facteur joue, en fait, un rôle de première importance — pour ne pas dire un rôle déterminant — dans le processus même de sa constitution. Il s'agit de ce que nous avons appelé l'*ontologie implicite* : la configuration implicite constituée par les rapports que les différentes dimensions de l'être entretiennent les unes avec les autres. C'est elle qui fournit l'épine dorsale de l'univers de la fiction, lui attribuant sa cohérence d'ensemble et lui assurant sa consistance, c'est-à-dire sa continuité tem-

11 Voir « La Dénudation du processus de la référence : la concrétisation de *La Nausée* ».

poelle au fur et à mesure de la lecture du texte. C'est à partir d'elle que prend forme la concrétisation de l'œuvre effectuée par le lecteur.

L'un des premiers essais de Mikhaïl Bakhtine n'est pas sans pertinence pour le concept en question. Dans son essai "Author and Hero in Aesthetic Activity"<sup>12</sup>, sous la rubrique "Horizon and Environment" Bakhtine s'adresse au problème suivant : "*How are the objects of the outside world imaged with relation to the hero in works of verbal creation ?*" (p. 97)<sup>13</sup>. Et il y répond en posant, tout d'abord, qu'il existe "*two ways of combining the outside world with a human being : from within a human being — as his horizon, and from outside him — as his environment*" (p. 97)<sup>14</sup>. Or, contrairement à ce que nous soutenons plus bas à propos de *La Nausée* de Sartre, que son ontologie implicite sous-tend l'horizon d'expérience de son héros, Bakhtine observe que "*the unity and structure of this object-world is not the unity and structure of the hero's lived horizon, and that the fundamental principle of its organization and ordering is transgredient to the hero's own actual and possible consciousness.*" (p. 98)<sup>15</sup>. Au contraire, "[w]hat constitutes the centre of the spatial disposition and axiological interpretation of all objects presented in a work is man's outer body and his outer soul" de sorte que "[a]ll of the objects are correlated with the hero's exterior, with his boundaries [...]" (p. 99)<sup>16</sup>. Bref, "[t]he object-world within a work of art", selon Bakhtine, "*is under-stood and is correlated with the hero as his environment*" (p. 99)<sup>17</sup>.

12 In Michael HOLQUIST and Vadim LIAPUNOV, eds., *Art and Answerability : Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin* (Austin, University of Texas Press, 1990), pp. 4-256. Il n'existe aucune traduction française intégrale de cet essai.

13 « Comment les objets du monde extérieur sont-ils rendus en images par rapport au héros dans des œuvres de création verbale ? »

14 « deux manières possibles de combiner le monde extérieur et un être humain : de l'intérieur d'un être humain — en tant que son *horizon*, et de l'extérieur de l'être humain — en tant que son *environnement* »

15 « [...] l'unité et la structure de ce monde d'objets n'est aucunement l'unité et la structure de l'*horizon* vécu du héros, et que le principe fondamental qui détermine la manière dont il s'organise et s'ordonne dépasse la conscience actuelle et possible du héros ».

16 « [c]e qui constitue le centre de la disposition spatiale et de l'interprétation axiologique de tous les objets présentés dans une œuvre, c'est le corps *externe* et l'âme *externe* de l'homme » de sorte que « [t]ous les objets sont en corrélation avec l'extérieur du héros, avec ses bornes [...] ».

17 « [l]e monde d'objets dans une œuvre d'art », selon Bakhtine, « est compris et est en corrélation avec son héros en tant que l'*environnement* de celui-ci ».

Ce qui est en jeu ici c'est la localisation du point dans l'espace fictionnel, psychique ou matériel, autour duquel les dimensions de l'être s'ordonnent et s'agencent entre elles, autrement dit l'origine de la *perspective* donnant sur la configuration ontologique en question. Car il est clair que l'ontologie qui fonde l'univers de la fiction doit nécessairement posséder un centre de gravité responsable de la disposition des éléments qui la composent et qui confère à l'ensemble sa cohérence.

On dirait que selon Bakhtine, toute ontologie implicite serait donc à dégager non pas à partir d'un horizon d'expérience mais à partir de la configuration d'un environnement<sup>18</sup>. À notre sens, tel est sans doute le cas de la plupart des romans narrés à la troisième personne — et surtout de ceux dont l'esthétique relève du réalisme et dont les personnages sont vus de l'extérieur par un narrateur extra-diégétique<sup>19</sup>. Dans le cas des romans narrés à la première personne, en revanche, il nous paraît difficilement concevable que le centre de gravité de l'ontologie en question puisse se situer ailleurs qu'à l'intérieur de la conscience de son narrateur-héros.

Avant de quitter le concept de l'ontologie implicite, il convient de faire remarquer qu'en toute probabilité, la configuration des différentes dimensions de l'être qui sous-tend l'univers de la fiction fournit le terrain de rencontre de l'horizon de l'œuvre et de celui du lecteur. C'est sans doute le lieu où cette fusion d'horizons décrite par Gadamer dans *Vérité et méthode* prend son origine, ce qui annonce le processus de l'appropriation.

En fait, on a tort, à notre avis, de penser pouvoir dissocier tout à fait concrétisation et appropriation. La concrétisation représente déjà une première étape dans l'appropriation de l'œuvre. Ici, il convient de s'interroger sur le genre de rapport qui s'établit entre le lecteur et la *Gestalt* produite par sa concrétisation de l'œuvre. Contrairement à ce que pourrait supposer le poéticien, ce serait une erreur de croire qu'il s'agit d'une espèce d'*identification*. Hans Robert Jauss est l'un des rares théoriciens à avoir examiné la manière dont le lecteur est susceptible de s'identifier au roman

18 Il est vrai que la suite du passage cité tout à l'heure n'est pas sans ambiguïté à cet égard : "*All of the objects are correlated with the hero's exterior, with his boundaries — his outer as well as inner boundaries (the boundaries of his body and the boundaries of his soul).*" (p. 99). Il n'est pas clair ce que Bakhtine entend au juste par « les bornes de son âme ».

19 Il en est de même, par exemple, des romans révolutionnaires de Malraux (*Les Conquérants*, *La Condition humaine* et *L'Espoir*) grâce à leur technique dite « behavioriste ».

qu'il lit. Dans son essai "Levels of Identification of Hero and Audience"<sup>20</sup>, Jauss classe les différentes formes que peut prendre l'identification en cinq catégories : associative, admirative, compatissante, cathartique et ironique. Or, il est évident que le rapport entre le lecteur et sa concrétisation n'a rien à voir avec le genre d'identification dont parle Jauss. L'activité de la concrétisation se situe, en fait, bien en deçà de l'identification en question qu'elle précède, tout en étant le précurseur indispensable. En fait, il serait faux de croire que par le seul fait de nous imaginer les personnages du roman, nous nous y identifions en quelque sorte. Le rapport que nous établissons avec eux ne saurait être *en tout premier lieu* du moins un rapport d'identification. S'identifier à quelque chose présuppose la préexistence de ce à quoi on s'identifie *par la suite* ; en d'autres mots, ontologiquement parlant, cela présuppose l'*altérité originelle* de l'objet de l'identification. Dans le cas de la concrétisation, du fait que le lecteur transforme par ses facultés imaginatives l'espace représenté dans le texte en espace imaginé, il fait sien ce qui n'existait auparavant, avant le début de sa lecture, que *sous une forme latente*. D'ailleurs, ce qui est concrétisé revêt une forme qui témoigne déjà de son appartenance au sujet concrétisant, étant littéralement la création de ce dernier puisque c'est dans les ressources de l'acquis de sa propre expérience que le lecteur puise de quoi concrétiser les référents fictifs : enfin, l'objet de la concrétisation est *donné dès le début comme approprié par celui qui le concrétise*.

À vrai dire, ce que Jauss appelle "*associative identification*" ne paraît pas être moins sujet aux objections que nous soulevons ici. Jauss définit le type d'identification en question comme "*a type of aesthetic conduct which is realized at its purest by the assumption of a role in the closed imaginary world of a play-action*"<sup>21</sup>. Selon lui, l'identification associative "*suspends the opposition between presentation and contemplation, between actors and spectators*"<sup>22</sup>. Or ce qui « se présente » au lecteur est autant le fait du lecteur que du texte. Qui plus est, dans quelle mesure peut-on « contempler » ce qui est essentiellement le produit de sa propre imagination ? La nature de cette « contemplation » serait, pour le moins, bien particulière, n'ayant rien à voir avec celle à laquelle s'adonne le spectateur dans une salle de

20 Publié dans *New Literary History*, vol.V, no. 2, Winter 1974, pp. 283-317.

21 *Ibid.*, p. 299 : « un type de conduite esthétique qui se réalise sous sa forme la plus pure par l'acte d'assumer un rôle dans le monde imaginaire clos du jeu ».

22 *Ibid.*, *loc. cit.* : « suspend l'opposition entre présentation et contemplation, entre acteurs et spectateurs ».

théâtre du fait de s'exercer dans ce qu'on pourrait appeler un « espace psychique » mais qui n'a, en fait, de l'espace que le nom ; car la phénoménologie dont s'inspire Jauss (ainsi que tous les praticiens de la *Rezeption-ästhetik*) nous apprend que « l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a » de sorte qu'« on ne peut rien apprendre », par exemple, « d'une image qu'on ne sache déjà »<sup>23</sup>. Ce qui est imaginé ne saurait se présenter comme objet de contemplation parce que « l'image est une conscience sui generis qui ne peut en aucune façon faire partie d'une conscience plus vaste » ; bref, l'image n'est autre qu'« une conscience imageante »<sup>24</sup>.

Plutôt que de se caractériser par l'acte d'identification, la concrétisation représente donc une première étape dans un processus qui est tout autre : celui de l'appropriation, lequel se réalise en deux étapes. L'appropriation qui s'effectue lors de la réalisation de la référence ultime du texte, référence non-fictionnelle en ce qu'elle concerne et engage la réalité existentielle du lecteur, est généralement reconnue en théorie herméneutique et joue un rôle central dans les écrits de Paul Ricœur : il s'agit de ce que Gadamer, pour sa part, appelle l'« application » de l'ensemble de l'expérience que nous procure l'œuvre littéraire à notre propre situation dans le monde. Celle qui nous concerne ici, en revanche, qui précède et rend possible l'appropriation finale de l'œuvre, n'est pas reconnue comme telle. Bref, c'est la constitution même des référents fictifs qui représente le premier geste d'appropriation de l'œuvre de la part du lecteur. Ainsi, l'œuvre littéraire est-elle l'élément proprement mitoyen entre texte et lecteur et qui n'a d'existence actuelle — par opposition à l'existence virtuelle dont elle jouit au niveau du texte — hors de l'interaction entre les deux.

Afin de saisir la suite de cette appropriation initiale qu'est la concrétisation et d'aborder le deuxième niveau de la référence qui ne s'actualise qu'au dehors des parenthèses que la fictionalité place autour du monde du roman de sorte que la référence se trouve, selon le terme de Paul Ricœur, « suspendue », il convient d'examiner de près en quoi consiste le concept de « monde fictionnel » par lequel Ricœur désigne l'interface entre le monde du texte et celui du lecteur. C'est l'analyse rigoureusement systématique et minutieuse que lui consacre Peter J. McCormick<sup>25</sup>, en se

23 Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire* (Paris, Gallimard, 1939), p. 27.

24 *Ibid.*, p. 37.

25 Peter J. McCORMICK, *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics* (Ithica and London, Cornell University Press, 1988).

fondant sur *Temps et récit*, qui fournit une explication précieuse de l'articulation précise des divers facteurs à l'œuvre dans l'acte d'appropriation.

Ayant fait ressortir le rôle, chez Ricœur, de l'« *innovation sémantique* » et de la « *refiguration* » dans le fonctionnement de la métaphore et dans l'acte de raconter une histoire (*story-telling*), McCormick commence par établir que le monde fictionnel de Ricœur n'est pas le monde du texte d'une œuvre de fiction mais "*one kind of configuration only of a preexisting order of action and suffering which is projected not only within the limits of the text but beyond these limits [...] through various processes of semantic innovation both at the level of predicates and narratives*" et que "[s]uch a projection constitutes a world beyond the textual worlds, a world of the fictional work, which is open to indirect descriptive and non-descriptive reference only, and which allows of virtual ways of inhabiting such a domain through fictive experiences of time and other phenomena" (p. 274)<sup>26</sup>. L'important, pour notre propos, c'est que le monde en question ne se réduit pas à ce qui est signifié (Todorov) directement par le texte mais qu'il est une *projection à partir de* ce qui est signifié, projection dans laquelle l'ontologie implicite joue nécessairement son rôle. Il n'est pas clair où s'arrête le monde désigné par le texte et où commence la projection — sauf que la ligne de démarcation paraîtrait se situer dans la sphère de ce qui est symbolisé (Todorov) par le texte et actualisé par l'acte de concrétisation.

Il est pourtant clair, en revanche, que le monde fictionnel n'est pas non plus celui du lecteur, mais qu'il est plutôt "*a peculiar species of species of 'imitation' or mimesis involving various semantic innovations at different levels of a fictional work's projection of an immanent configuration beyond the formal closure of the text*" (p. 276)<sup>27</sup>. C'est du fait de se projeter au-delà des confins formels du texte que le caractère du monde fictionnel exige qu'on

26 « une seule sorte de configuration d'un ordre préexistant d'action et de souffrance qui est projetée non seulement à l'intérieur des limites du texte mais au-delà de ces limites par l'intermédiaire de divers processus d'innovation sémantique à la fois au niveau des prédicats et au niveau des narrations » et qu'« une telle projection constitue un monde au-delà des mondes textuels, un monde de l'œuvre fictionnelle, dont la seule référence est une référence descriptive et non-descriptive indirecte, et qui donne la possibilité d'habiter d'une manière virtuelle un tel domaine par l'intermédiaire d'expériences fictionnelles du temps et d'autres phénomènes ».

27 « plutôt une espèce particulière d'imitation' ou de mimésis qui comporte diverses innovations sémantiques à différents niveaux de la projection faite par l'œuvre fictionnelle d'une configuration immanente qui dépasse la clôture formelle du texte »

rejette « l'opposition entre un 'extérieur' et un 'intérieur' du texte » laquelle fonde la démarche du poéticien — rejet que Ricœur appelle de ses vœux<sup>28</sup>. Il ressort de l'analyse de McCormick que ce qui est, pour Gadamer, une *fusion* d'horizons devient chez Ricœur une *intersection* d'horizons, comme en témoigne le fait que “[t]hese transcendent projections interact with the horizons of the reader's world in such a way as to result in a mediation, a complementarity not of the respective references of history and fiction but of their respective refigurations” (p. 276)<sup>29</sup>.

Finalement, le monde fictionnel est conçu comme “a dynamic proposal (a 'proposition') for refiguring experience as a reality to be inhabited” (p. 278)<sup>30</sup>. McCormick précise que les refigurations dont il est question ne sont pas “a redescription of certain categorial experiences such as time but the resignification of the reader's consciousness of such experiences, in which [...] some fictional matters are historicized through their inscription onto lived experience” de même que “some historical matters are fictionalized through imaginative variations” (p. 276)<sup>31</sup>. En fait, pour Ricœur, la capacité que possède l'œuvre littéraire de refigurer la réalité est synonyme de sa référentialité même<sup>32</sup>.

C'est par l'intermédiaire de ce monde fictionnel que l'œuvre exerce son influence sur la réalité existentielle du lecteur et que s'effectue chez ce dernier toute transformation définitive éventuelle. Il permet au lecteur de découvrir de nouvelles possibilités d'être car, selon les termes de Wolfgang Iser, « [l]a constitution du sens [...] implique [...] le fait que, grâce à la formulation du non-formulé, il nous est possible de nous formuler nous-mêmes et de découvrir ce qui, jusque-là, semblait soustrait à notre conscience »<sup>33</sup>. L'appropriation<sup>34</sup>, telle que la conçoit Ricœur, est le processus

28 "The Text as Dynamic Identity", p. 186.

29 « [c]es projections transcendantales et les horizons du monde du lecteur réagissent réciproquement d'où une médiation, une complémentarité, non pas des références respectives de l'histoire et de la fiction mais de leurs refigurations respectives. »

30 « une proposition de refigurer l'expérience sous forme d'une réalité à habiter »

31 « une redescription de certaines expériences catégorielles tel le temps mais la resignification de la conscience qu'a le lecteur de telles expériences, dans laquelle [...] certains éléments fictionnels sont historicisés en étant inscrits sur l'expérience vécue » de même que « certains éléments historiques sont fictionalisés par des variations imaginatives »

32 Voir "The Text as Dynamic Identity", p. 186.

33 Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985), p. 283.

34 Voir notre présentation du concept dans *Reflections in the Mind's Eye : Reference and*

par lequel “*the revelation of new modes of being [...] gives the subject new capacities for knowing himself*”<sup>35</sup>, ce qui fait que nous nous découvrons à travers nos lectures mais non pas, soulignons-le, tel que nous nous connaissions déjà avant d’entamer ces lectures. Bref, toute lecture d’une œuvre littéraire est en même temps une lecture de soi dans le sens d’une découverte, d’une exploration même, de soi. C’est ce qui explique, sans doute, que dans notre livre sur la trilogie de Beckett, nous avons été amené à caractériser la réception du « *processus de structuration* » donnant lieu à « *la formation de structures autonomes, de caractère purement abstrait, c’est-à-dire qui ne représentaient rien d’autre qu’elles-mêmes* »<sup>36</sup>, par l’impression qu’avait le lecteur « *de dévoiler son propre paysage intérieur et de fréquenter pour la première fois peut-être ce terrain aussi intime qu’inconnu qu’il prospect[ait] malgré lui au cours de sa lecture* » — d’où cette autre impression « *d’être, pour ainsi dire, non seulement rejeté en lui-même mais même mis en présence de lui-même* »<sup>37</sup>. C’est aussi ce qui fait que le lecteur de *La Chute* de Camus, incité à épouser une confession qui se mue en accusation et à s’incriminer ainsi à ses propres yeux, en vient inéluctablement à s’interroger en ces termes : « *Que dit-elle, cette voix que nous écoutons, que nous avons peu à peu faite nôtre ou plus précisément qui a semblé devenir nôtre tout en l’ayant toujours été ? [...] Que ferons-nous de cette voix que nous avons trouvée en nous-mêmes ?* »<sup>38</sup>. Car paradoxalement, « *ce qui importe [au lecteur], c’est ce qu’elle dira par la suite* »<sup>39</sup>.

Il est intéressant de constater que cette exploration de soi menant à la découverte de soi que nous procure le lecture de l’œuvre littéraire possède ce qui est, en un sens, sa contrepartie au niveau de la production de l’œuvre, selon la conception de la création littéraire développée dans

its Problematization in Twentieth-Century French Fiction (Toronto, University of Toronto Press, “Theory/Culture Series”, 1991), pp. 20-6, et son application à la réception de *L’Innommable* de Beckett (pp. 148-51) et de *La Chute* de Camus (pp. 130-6).

- 35 Paul RICŒUR, “Appropriation” in John B. THOMPSON, ed., *Paul Ricœur : Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, Cambridge University Press/Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1981), p. 192 : « la révélation de nouveaux modes d’être *donnent* au sujet de nouvelles capacités de se connaître ».
- 36 *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett* (Paris, Lettres modernes, 1977), p. 98.
- 37 *Ibid.*, p. 103.
- 38 Voir notre article « Une Voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons, ou l’espace théâtral de *La Chute* », *Albert Camus*, n° 3, 1970, pp. 599-79, cf. p. 79.
- 39 *Ibid.*, *loc. cit.*

l'essai précité de Bakhtine. Selon le commentaire de Jauss, il en ressort que “*aesthetic experience is distinguished by the way in which experiencing the self is facilitated, if not in fact generated, by experience of the other*”<sup>40</sup>, l'« autre », ici, prenant la forme du personnage créé par l'auteur aussi bien que celle de l'autre existentiel. Il est pourtant vrai que la saisie de soi-même ainsi obtenue concerne non pas l'être intérieur mais l'aspect extérieur<sup>41</sup>. Le parallélisme entre production et réception est tout de même bien en évidence en ce qui concerne le rôle, dans la créativité littéraire, de l'identification dont il a été question plus haut :

Le premier moment de l'activité esthétique est l'identification [*vzhibvanie*] : je dois éprouver — voir et connaître — ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, en quelque sorte coïncider avec lui [...]. Mais cette plénitude de la fusion intérieure est-elle la fin dernière de l'activité esthétique [...] ? Pas du tout : à proprement parler, l'activité esthétique ne commence proprement que lorsqu'on revient en soi et à sa place, hors [*du personnage*], et qu'on donne forme et finition au matériau de l'identification.<sup>42</sup>

- 40 H. G. JAUSS, “Horizon Structure and Dialogicity” in *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), p. 215. (Une première version de cet essai a paru sous le titre “The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding” dans *Identity of the Literary Text*, pp. 146-74.) Voir aussi sa remarque : “*A prior identification with the other is necessary to achieve a return to the self in the state of aesthetic eccentricity [...], which makes it possible to experience the other in his difference, and THE SELF THROUGH HIS OTHERNESS.*” (*Ibid.*, pp. 214-5).
- 41 « Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime. [...] En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas. » (Mikhaïl BAKHTINE, “Avtor i geroj v éстетichesoj datel'nosti” [« L'Auteur et le personnage dans l'activité esthétique »] » in M. BAKHTINE, *Estetika slovesnogo tvorcestva [Esthétique de la création verbale]* [Moscou, S.G. Bocharov, 1975], pp. 33-4. Traduit par Tzvetan Todorov et cité dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi d'Écrits du cercle de Bakhtine* [Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981], p. 147. [Voir *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, p. 35.]). Bien que ce passage paraisse être formulé en termes qui sont nettement existentiels, le processus en question s'y trouve cependant associé à un « besoin ESTHÉTIQUE absolu ».
- 42 Mikhaïl BAKHTINE, “Avtor i geroj v éстетichesoj datel'nosti” [« L'Auteur et le personnage dans l'activité esthétique »] in M. BAKHTINE, *Estetika slovesnogo tvorcestva [Esthétique de la création verbale]*, pp. 24-6. Traduit et cité par T. Todorov in *Mikhaïl Bakhtine...*, p. 153. (Voir *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, p. 25.)

Ce « retour à soi » nécessité par l'activité esthétique de l'auteur caractérise également, nous l'avons vu, le comportement du lecteur, mais dans le cas de celui-ci, il s'opère non pas, dans le plein sens du terme, lors de l'expérience esthétique en tant que telle mais plutôt à sa suite. L'exotopie — c'est-à-dire le fait d'occuper une situation excentrique — qui joue un rôle essentiel chez l'auteur n'est pas moins opératoire chez le lecteur, non seulement au niveau du plaisir esthétique mais aussi dans l'appropriation/application de l'œuvre. Et son rôle y est reconnu par Bakhtine aussi lorsqu'il aborde ailleurs la réception de l'œuvre, car si, selon lui, « [L]a première tâche est de comprendre l'œuvre de la façon dont la comprenait son auteur, sans sortir des limites de sa compréhension », « [L]a deuxième tâche est d'utiliser son exotopie temporelle et culturelle ». Et Bakhtine d'ajouter explicitement : « L'inclusion dans notre contexte (étranger à l'auteur) »<sup>43</sup>. À cet égard, la « compréhension créatrice » du lecteur ne se laisse pas distinguer de l'activité esthétique de l'écrivain : « La compréhension créatrice ne renonce pas à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n'oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c'est l'exotopie de celui qui comprend — dans le temps, dans l'espace, dans la culture — par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. »<sup>44</sup>. On pourrait bien soutenir que c'est précisément l'exotopie du lecteur qui finit par effacer tout soupçon d'identification quelconque et qui, par là même quoique paradoxalement, rend possible l'acte d'appropriation.

Il serait sans doute difficile de pousser plus loin l'analyse du processus par lequel le lecteur s'approprie ou, pour adopter le terme plus neutre et plus parlant de Gadamer, *s'applique* l'œuvre littéraire que ne le fait l'analyse du concept du monde fictionnel chez Ricœur citée plus haut. Comment y apporter plus de précision sans s'appuyer sur des exemples concrets et particuliers et buter sur le phénomène non-théorisable qu'est le lecteur empirique? Mais la complexité et l'apparente insaisissabilité<sup>45</sup>

43 Mikhaïl BAKHTINE, "Iz zapisej 1970-1971 godov" [« Extraits des notes des années 1970-1971 »] in M. BAKHTINE, *Estetika slovesnogo tvorčestva [Esthétique de la création verbale]*, p. 349. Traduit et cité par T. Todorov in *Mikhaïl Bakhtine...*, p. 168.

44 Mikhaïl BAKHTINE, "Otvet na vopros redakkcii *Novogo mira*" [« Réponse à la question du comité de rédaction de *Novyj mir* »] in M. BAKHTINE, *Estetika slovesnogo tvorčestva [Esthétique de la création verbale]*, p. 334. Traduit et cité par T. Todorov in *Mikhaïl Bakhtine...*, p. 169.

45 Notons, pourtant, que de même que le texte « programme », dans une mesure plus

du phénomène ne devrait pas pour autant nous amener à sous-estimer son importance pour l'activité littéraire et encore moins à le passer sous silence. La référentialité de l'œuvre littéraire ne saurait, à notre sens, être dissociée de son appropriation. Car l'appropriation de l'œuvre par son lecteur représente la finalité de la référence littéraire provenant de cette "structuring activity which starts in the midst of life, is invested in the text, and, thanks to private reading and public reception, returns to life"<sup>46</sup>. C'est par elle que se réalise le destin de toute œuvre.

*Université de Toronto*

ou moins grande, sa réception, il existe des textes, bien plus rares, il est vrai, qui programment jusqu'à leur propre appropriation. C'est le cas, par exemple, de *La Chute* de Camus (voir notre chapitre "The Empty Referent: Camus' *La Chute*" in *Reflections in the Mind's Eye...*, pp. 114-36).

46 Paul RICŒUR, "The Text as Dynamic Identity", p. 186: « activité structurante qui débute au milieu de la vie, s'investit dans le texte, et, grâce à la lecture privée et la réception publique, retourne à la vie ».