

norme classique du réalisme. L'histoire de la littérature moderne se voit appliquer ainsi un schéma déjà consacré par l'historiographie humaniste de l'art : culminant avec le classicisme du roman bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, elle décrit ensuite une courbe descendante, s'écarte dans les recherches formelles de la décadence, qui perd le contact avec la réalité, et ne coïncidera de nouveau avec son idéal que dans la mesure où elle traduira la réalité sociale du monde moderne sous des formes qui appartiennent déjà à notre passé littéraire et que Lukács déclare canoniques : expression du typique, de l'individuel, « narration organique »<sup>1</sup>...

L'historicité de la littérature, que le néo-classicisme de l'esthétique marxiste orthodoxe occulte, échappe également à Lukács quand celui-ci donne à son interprétation du concept de reflet l'apparence de la dialectique, par exemple dans son explicitation des thèses de Staline « Sur le marxisme en linguistique » : « Toute superstructure non seulement reflète la réalité, mais prend activement position pour ou contre l'ancienne ou la nouvelle infrastructure »<sup>2</sup>. Comment la littérature et l'art, en tant que superstructures, pourraient-ils bien prendre « activement » position face à leur fondement social, si en même temps, dans ce mécanisme d'influence réciproque, la nécessité économique est censée — selon Engels — imposer sa loi « en dernière instance » et déterminer « les modalités du changement et du développement » de la réalité sociale<sup>3</sup>, si par conséquent l'art et la littérature, dans leur marche en avant, sont condamnés à toujours suivre la voie que leur a tracée, de façon unilatérale, l'inévitable transformation de l'infrastructure économique ? Et même si l'on veut, comme Lucien Goldmann, fonder le rapport entre la littérature et la réalité sociale sur une « homologation » des structures et non plus des contenus, cette absence de réciprocité — le contraire même de la dialectique — ne disparaît pas pour autant.

Dans ses ébauches d'une histoire du classicisme littéraire

1. Brecht a ironisé sur le « caractère formaliste de la théorie du réalisme » qui « canonise » ainsi « la forme d'un petit nombre de romans bourgeois du siècle dernier » — cf. ses déclarations à l'occasion du débat avec Lukács, in *Marxismus und Literatur*, par F. J. Raddatz, Hambourg, 1969, t. 2, pp. 87-98.

2. *Beitrag zur Geschichte der Ästhetik*, op. cit., p. 419.

3. Cité par Lukács, op. cit., pp. 194-196.

français et d'une sociologie du roman, Goldmann postule une série de perceptions du monde, successives et présentant une spécificité de classe, dégradées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle par le capitalisme évolué et finalement réifiées; ces images du monde doivent (on voit resurgir ici le néo-classicisme, dont Goldmann ne s'est pas libéré) être conformes à l'idéal de l'« expression cohérente », dont il n'accorde le privilège qu'à de grands écrivains<sup>1</sup>. Ainsi, chez Goldmann comme avant lui chez Lukács, la production littéraire reste confinée dans une fonction secondaire de reproduction pure et simple, évoluant de façon harmonieusement parallèle au processus économique. Cet accord postulé entre la « signification objective » et l'« expression cohérente », entre la structure sociale préexistante et le phénomène artistique qui la représente, présuppose à l'évidence l'unité de la forme et du contenu, de l'essence et du phénomène — c'est-à-dire l'idéalisme classique<sup>2</sup>, à ceci près que ce n'est plus l'idée mais la réalité matérielle, le facteur économique, qui est posé comme substance. La conséquence en est que la dimension sociale de la littérature et de l'art est réduite aussi dans le domaine de la réception à la fonction secondaire de faire simplement reconnaître une réalité déjà connue (ou supposée connue) d'autre part<sup>3</sup>. Réduire l'art à n'être qu'un simple reflet, c'est aussi limiter l'effet qu'il produit à la reconnaissance de choses déjà connues : revanche de la mimesis platonicienne, cet héritage que l'on renie. Mais s'en tenir à cette position, ce serait aussi ôter à l'esthétique marxiste précisément la possibilité de saisir le caractère révo-

1. Cf. l'introduction (« Le tout et les parties ») à *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, 1959, et *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 44 sqq.

2. Cf. sur ce point la critique de W. Mittenzwei, « Die Brecht-Lukács-Debatte » (in *Das Argument*, 10, 1968, p. 31); il reproche à Lukács d'avoir manqué à la dialectique en mettant trop fortement l'accent sur cette unité : « La dialectique nommée, elle, part de la contradiction que révèle l'unité de l'essence et du phénomène. »

3. C'est pourquoi la notion de « totalité intensive », dans la théorie du reflet telle que la conçoit Lukács, a pour inévitable corollaire l'« immédiateté de la réception » : la réalité objective est reconnue avec exactitude à travers l'œuvre d'art quand le « récepteur » (lecteur, auditeur, spectateur) s'y reconnaît lui-même (cf. *Problème des Réalismes*, Berlin, 1955, p. 13 sqq.). Donc, pour que l'œuvre d'art produise un effet, le public doit disposer a priori de l'expérience globale et correcte de la réalité, dont l'image donnée par l'œuvre ne se distingue que graduellement, comme un reflet plus fidèle et plus complet.

lionnaire de l'art, le pouvoir qu'il a d'affranchir l'homme des préjugés et des représentations figées liés à sa situation historique et de l'ouvrir à une perception nouvelle du monde, à l'anticipation d'une réalité nouvelle.

L'esthétique marxiste ne peut échapper aux apories de la théorie du reflet et ressaisir l'historicité spécifique de la littérature qu'en reconnaissant avec Karel Kosík que « toute œuvre d'art possède un couple de caractères indissociables : elle exprime la réalité, mais elle est aussi constitutive d'une réalité qui n'existe pas avant l'œuvre et à côté d'elle mais précisément dans l'œuvre et en elle seule »<sup>1</sup>.

Les premiers efforts entrepris pour rendre à la littérature et à l'art le caractère dialectique propre à la praxis historique apparaissent dans les théories littéraires de Werner Krauss, Roger Garaudy et Karel Kosík. Werner Krauss, qui dans ses études sur l'histoire littéraire de l'*Aufklärung* réhabilite l'étude des formes littéraires comme représentant « le lieu de concentration maximale de l'influence sociale », définit ainsi la littérature en tant que facteur de création de la société (*gesellschaftsbildend*) : « La création littéraire est destinée à être perçue par un public ; c'est pourquoi elle est le lieu même de la naissance de la société à laquelle elle s'adresse : le style est sa loi, et la connaissance de son style permet de connaître aussi son public<sup>2</sup>. » Roger Garaudy condamne tout « réalisme clos » et redéfinit l'œuvre d'art comme travail et comme mythe, par la caractéristique d'un « réalisme sans rivage » par lequel l'homme d'aujourd'hui s'ouvre à son avenir : « Car le réel, lorsqu'il inclut l'homme, n'est plus seulement ce qu'il est mais aussi tout ce qui lui manque, tout ce qu'il a encore à devenir<sup>3</sup>... » Karel Kosík résout le problème posé par Marx dans son fragment sur l'art antique (comment et pourquoi une œuvre d'art peut-elle survivre au contexte social qui lui a donné naissance ?) en donnant une définition spécifique de l'art qui rend compte de son historicité et établit une unité dialectique entre la nature de l'œuvre et l'effet qu'elle produit : « L'œuvre vit dans la mesure où elle

1. K. Kosík, *op. cit.*, p. 123.

2. *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (« Études sur les Lumières en Allemagne et en France »), Berlin, 1963, p. 6, et « Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag » (cf. note 2, p. 35), p. 66.

3. « En guise de postface » — *D'un réalisme sans rivages*, Paris, 1963, p. 250.

agit. L'action de l'œuvre inclut également ce qui s'accomplit dans la conscience réceptive et ce qui s'accomplit en l'œuvre elle-même. La destinée historique de l'œuvre est une expression de son être (...) L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations<sup>1</sup>. »

Si l'on reconnaît que l'historicité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit, on devrait en tirer deux conséquences en vue de fonder l'histoire de la littérature sur des bases nouvelles. D'abord, si la vie de l'œuvre résulte « non pas de son existence en elle-même, mais de l'interaction qui s'exerce entre elle et l'humanité »<sup>2</sup>, ce travail permanent de compréhension et de reproduction active de ce que nous a légué le passé ne doit pas rester limité aux œuvres considérées isolément. Il convient plutôt alors d'inclure aussi dans cette interaction reliant l'œuvre et l'humanité le rapport des œuvres entre elles, et de situer le rapport historique entre les œuvres dans le complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception. En d'autres termes : la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur — à l'interaction de l'auteur et du public. Ensuite, si « la réalité humaine n'est pas seulement production du nouveau mais aussi reproduction (critique et dialectique) de l'ancien »<sup>3</sup>, la fonction que l'art remplit dans ce processus permanent de totalisation ne peut manifester son originalité que si le rôle spécifique de la forme artistique est défini non plus comme simple *mimesis* mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou — pour citer le jeune Marx — comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité » (*Bildung der Sinne*)<sup>4</sup>.

1. *Die Dialektik des Konkreten* (cf. n. 1, p. 35), pp. 138-139; on peut rappeler à ce propos l'introduction à la critique de l'économie politique de Marx (cf. n. 1, p. 37), p. 624 : « L'objet d'art — de même que tout autre produit — crée un public réceptif à l'art et capable de jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. »

2. *Ibid.*, p. 140.

3. *Ibid.*, p. 148.

4. Je me réfère ici au texte fameux de Marx sur « le développement des cinq

alors son interprétation doit tenir compte aussi d'autres formes, qui lui préexistent. C'est ainsi que l'école formaliste a commencé son mouvement de retour à l'histoire. La nouveauté de son schéma par rapport à l'histoire littéraire à l'ancienne mode consistait en ce qu'il abandonnait l'idée fondamentale d'une démarche linéaire et continue, et opposait au concept classique de *tradition* un principe dynamique d'*évolution littéraire*. L'idée de croissance organique continue perdait sa prééminence dans l'histoire de l'art et du style. Ainsi conçue, l'analyse de l'évolution littéraire découvre dans l'histoire littéraire une *autocréation dialectique des formes nouvelles*<sup>1</sup>, elle décrit le cours prétendument paisible et continu de la tradition comme un processus rempli de mutations brusques, de révoltes déclenchées par des écoles nouvelles, de conflits entre genres concurrents. L'« esprit objectif » censé caractériser des époques considérées comme homogènes est rejeté comme relevant de la spéculation métaphysique. Selon Victor Chklovski et Iouri Tynianov chaque époque voit coexister plusieurs écoles littéraires, « dont l'une, érigée en canon, représente la ligne de faite de la littérature », une forme littéraire ainsi consacrée dégénère en automatisme et provoque au niveau inférieur la constitution de formes nouvelles qui « conquièrent la place des anciennes » et se développent sur une grande échelle pour être finalement à leur tour marginalisées par d'autres<sup>2</sup>.

Avec ce schéma qui retourne de façon paradoxale le principe de l'*évolution* littéraire contre le sens téléologique et organique qu'il avait dans son acception traditionnelle, l'école formaliste est bien près déjà d'avoir renouvelé la compréhension historique de la littérature, concernant la naissance, la consécration et le déclin des genres. Elle a enseigné à voir d'un oeil nouveau l'œuvre d'art dans sa dimension historique, à la situer dans le perpétuel changement des systèmes de formes et de genres littéraires. Elle a par là préparé la découverte de cette vérité que la linguistique elle-même devait reprendre à son compte : la synchronie pure est une illusion, puisque — selon les termes de Roman Jakobson et Iouri Tynianov — « tout système se mani-

1. B. Eichenbaum (Eikhenbaum), *op. cit.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 46; I. Tynianov, « Das literarische Faktum » (« Le fait littéraire ») et « Über literarische Evolution » (« Sur l'évolution littéraire »), *op. cit.*

festes nécessairement comme évolution, et que d'autre part l'évolution présente avec nécessité les caractères d'un système »<sup>1</sup>. Mais comprendre l'œuvre d'art dans son *histoire*, c'est-à-dire à l'intérieur d'une histoire littéraire définie comme « succession de systèmes »<sup>2</sup>, cela ne signifie pas encore la saisir dans l'*histoire*, selon l'horizon historique de sa naissance, dans sa fonction sociale et dans l'action qu'elle a exercée sur l'histoire. L'historicité de la littérature ne se réduit pas à la succession des systèmes de formes et des esthétiques; comme l'évolution de la langue, celle de la littérature se définit non seulement par l'intérieur, par le rapport spécifique qu'entretiennent en elle la diachronie et la synchronie, mais aussi par son rapport avec le processus général de l'histoire<sup>3</sup>.

Si maintenant nous faisons le point sur l'antagonisme entre la théorie formaliste et la théorie marxiste de la littérature, nous en tirerons une conséquence que ni l'une ni l'autre n'a tirée. Si l'on peut interpréter d'une part l'évolution littéraire comme une succession perpétuelle de systèmes et d'autre part l'histoire générale, l'histoire de la praxis humaine, comme l'enchaînement continu des états successifs de la société, ne doit-il pas être possible aussi d'établir entre la « série littéraire » et la « série non littéraire » une relation qui circonscrive les rapports entre l'histoire et la littérature sans dépeupler celle-ci de sa spécificité esthétique et la confiner dans une pure et simple fonction de reflet?

## V

Poser cette question, c'est, me semble-t-il, proposer à la recherche littéraire une tâche nouvelle : c'est l'inviter à se resaisir du problème de l'histoire de la littérature, que la controverse entre le formalisme et le marxisme a laissé pendant.

1. I. Tynianov et R. Jakobson, « Probleme der Literatur- und Sprachforschung » (« Problèmes de la recherche littéraire et linguistique ») in: *Kursbuch*, 5 (1966), p. 75.

2. I. Tynianov (*Die literarischen Kunstmittel...*, *op. cit.*) remplace le concept clé de la vieille histoire littéraire, la tradition, par celui d'une évolution par « succession de systèmes ».

3. En linguistique, ce principe a été défendu surtout par E. Coseriu, cf. *Synchronia, diachronia e historia*, Montevideo, 1958.

Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles se sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent le *fait littéraire* dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale: la dimension de *l'effet produit* (*Wirkung*) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa «réception». Le lecteur, l'auditeur, le spectateur — en un mot: le public en tant que facteur spécifique ne joue dans l'une et l'autre théorie qu'un rôle tout à fait réduit. L'esthétique marxiste orthodoxe, quand elle n'ignore pas purement et simplement le lecteur, ne le traite pas autrement que l'auteur: elle s'enquiert de sa situation sociale, ou bien elle cherche à le localiser dans l'organisation hiérarchisée de la société que représentent les œuvres. L'école formaliste n'a besoin du lecteur que comme sujet de la perception, qui, suivant les incitations du texte, doit discerner la forme ou découvrir le procédé technique. Elle lui attribue l'intelligence théorique du «philologue» qui, connaissant les procédés de l'art, est en mesure de réfléchir sur eux, de même que l'école marxiste identifie tout simplement l'expérience spontanée du lecteur à l'intérêt scientifique du matérialisme historique qui cherche à découvrir dans l'œuvre littéraire les rapports entre la superstructure et l'infrastructure. Or — pour reprendre la formulation de Walther Bulst — «jamais aucun texte n'a été écrit pour être lu et interprété philologiquement par des philologues» — ou, ajouterai-je, par des historiens avec le regard de l'historien! Les deux méthodes passent à côté du lecteur et de son rôle propre, dont la connaissance esthétique aussi bien qu'historique doit absolument tenir compte: c'est à lui que l'œuvre littéraire est d'abord adressée.

1. «Bedenken eines Philologen» («Les inquiétudes d'un philologue»), in *Studium Generale*, 7, pp. 321-323. — Dans une série d'essais novateurs (notamment dans: *Questions de littérature*, Gard, 1960), R. Guette a cherché, par une méthode originale associant critique esthétique et connaissance historique, à ménager un nouvel accès à la tradition littéraire; son principe (qui reste implicite dans ses textes publiés) est presque mot pour mot le même: «Le plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues.»

Car même le critique qui juge une publication nouvelle, l'écrivain qui conçoit son œuvre en fonction du modèle — positif ou négatif — d'une œuvre antérieure, l'historien de la littérature qui remplace une œuvre dans le temps et la tradition dont elle est issue et qui l'interprète historiquement: tous sont aussi et d'abord des lecteurs, avant d'établir avec la littérature un rapport de réflexivité qui devient à son tour productif. Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. L'historicité de la littérature et son caractère de communication impliquent entre l'œuvre traditionnelle, le public et l'œuvre nouvelle un rapport d'échange et d'évolution — rapport que l'on peut saisir à l'aide de catégories comme message et destinataire, question et réponse, problème et solution. Ce circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation, où la méthodologie de la recherche littéraire est jusqu'ici restée pour l'essentiel confinée, doit donc être ouvert, et déboucher sur une esthétique de la réception et de l'effet produit, si l'on veut mieux saisir comment la succession des œuvres s'ordonne en une histoire littéraire cohérente.

Cette perspective d'une esthétique de la réception ne permet pas seulement de lever l'opposition entre consommation passive et compréhension active et de passer de l'expérience constitutive de normes littéraires à la production d'œuvres nouvelles. Si l'on considère ainsi l'histoire de la littérature, sous l'angle de cette continuité que crée le dialogue entre l'œuvre et le public, on dépasse aussi la dichotomie de l'aspect esthétique et de l'aspect historique, et l'on rétablit le lien rompu par l'historisme entre les œuvres du passé et l'expérience littéraire d'aujourd'hui. ~~En effet, le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et his-~~

## VII

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstruit l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre 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 présume la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.

Cette thèse est dirigée contre le scepticisme, très répandu, de ceux qui — comme en tout premier lieu René Wellek s'en prenant à la théorie de la littérature de I. A. Richards — doutent qu'une analyse des effets produits par l'œuvre d'art puisse donner quelque accès que ce soit à la sphère de sa signification, et qu'il en sorte, dans le meilleur des cas, autre chose qu'une simple sociologie du goût. Wellek avance que l'on ne peut déterminer empiriquement ni l'état de la conscience individuelle, parce qu'il est le propre de l'individu dans l'instant, ni celui que l'œuvre d'art produit, selon J. Mukafovsky, dans la conscience collective<sup>1</sup>. Roman Jakobson a voulu remplacer l'« état de la conscience collective » par une « idéologie collective » sous la forme d'un système de normes — la *langue*, présente dans toute œuvre littéraire et que le récepteur actualise comme *parole*, encore qu'imparfaitement et jamais dans son intégralité<sup>2</sup>. Cette théorie, certes, limite le caractère subjectif de l'effet, mais elle ne répond pas à la question de savoir quelles données peuvent permettre d'appréhender et d'intégrer en un système de normes l'effet produit par une œuvre déterminée, unique, sur un certain public. Il existe cependant des moyens empiriques auxquels on n'a jamais pensé jusqu'ici — des données littéraires dont

1. René Wellek, 1936, *op. cit.*, p. 179.

2. In *Slovo a slovenost*, I, 192, cité par R. Wellek, 1936, p. 179 sqq.

on peut déduire, à propos de chaque œuvre, les dispositions particulières où le public se trouve pour l'accueillir, antérieurement même à la réaction psychologique du lecteur isolé et à l'intelligence subjective qu'il a de l'œuvre. Comme toute expérience actuelle, l'expérience littéraire nouvelle que procure une œuvre jusqu'alors inconnue comporte une « prescience (*Vorwissen*) qui fait partie de l'expérience elle-même, sans laquelle la nouveauté dont nous prenons connaissance ne pourrait pas même être objet d'expérience, et qui la rend, en quelque sorte, déchiffirable dans le contexte de l'expérience déjà acquise »<sup>1</sup>.

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux — manifestes ou latents —, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles. À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle. Si l'on définit avec W. D. Stempel l'horizon d'attente où vient s'inscrire un texte comme une « isotopie paradigmatique » qui se change, à mesure que se développe le discours, en un « horizon d'attente syntagmatique immanent au texte », le processus de la réception peut être décrit comme l'expansion d'un système sémiologique, qui s'accomplit entre les deux pôles du développement et de la correction du système<sup>2</sup>.

1. G. Buck, *Lernen und Erfahrung* (« Apprentissage et expérience »), Stuttgart, 1967, p. 56.

2. W. D. Stempel, « Pour une description des genres littéraires », in *Actes du*

bien en fonction de l'horizon restreint de son attente littéraire que de celui, plus vaste, que lui offre son expérience de la vie. Je reviendrai dans ma dernière thèse (XII), à propos du rapport entre la littérature et la vie pratique, sur le problème de double horizon littéraire et social, ainsi que sur la possibilité d'en donner une expression objective en recourant à l'herméneutique de la question et de la réponse.

VIII

Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique.

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*)<sup>1</sup> requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire: lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige

1. Sur ce concept emprunté à Husserl, cf. G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, op. cit., p. 64 sqq.

aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant: il 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 éduquant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance<sup>1</sup>. Si, au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir. C'est de ce deuxième changement d'horizon que relève notamment le classicisme de ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre<sup>2</sup>: leur beauté formelle désormais consacrée et évidente et leur « signification éternelle » qui semble ne plus poser de problèmes les rapprochant dangereusement, pour une esthétique de la réception, de l'art « culinaire », immédiatement assimilable et convaincant,

1. Je reprends ici les résultats de la discussion sur le kitsch comme cas limite de la catégorie de l'esthétique, menée lors du 3<sup>e</sup> colloque du groupe de recherche «Poetik und Hermeneutik» (voir le volume collectif édité sous ma responsabilité: *Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Aisthetischen* [« Quand les arts cessent d'être beaux »] Munich, 1968). Ce qui caractérise également le kitsch et l'attitude « culinaire » que présuppose l'art de pur et simple divertissement, c'est qu'il est entendu a priori que les exigences du consommateur sont satisfaites» (P. Beyerlin), que « l'attente exaucée devient la norme du produit » (W. Iser) ou que « l'œuvre se présente comme résolvant un problème, alors qu'elle n'en résout ni n'en pose aucun » (M. Imdahl), op. cit., pp. 651 à 667.

2. De même que la production des épigones: voir à ce sujet B. Tomašewsky (in *Théorie de la littérature*, éd. T. Todorov, cf. note 53, p. 306): « L'apparition d'un génie équivalait toujours à une évolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. (...) Les épigones répètent une combinaison usée de procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres. »

ex:  
Raus