

Mzago DOKHTOURICHVILI
Professeure émérite en Philologie romane
Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

L'Esthétique de la réception et la triade auteur-œuvre-lecteur. Le rôle des éléments paratextuels dans la formation de l'horizon d'attente du lecteur

*Écrire est un jeu qui se joue à deux*¹.

J.-P. Sartre

Résumé: Depuis Aristote, l'étude de toute œuvre se fait en prenant en considération trois dimensions: celle de l'auteur (sa biographie, sa vision du monde, sa place et son importance, son apport dans l'histoire littéraire), celle de l'œuvre (la façon dont elle a manié le langage), celle du lecteur (la réception et la production de sens par celui qui lit l'œuvre littéraire), tout en accordant une importance différente à chacune d'elles et aux rapports entre elles à des différentes périodes historiques et selon les différents courants littéraires. Ainsi, tout au long de l'histoire littéraire, l'interprétation littéraire traditionnelle s'est-elle toujours occupée essentiellement de l'étude du rapport texte-auteur, depuis 1967, date de la parution du livre de H.R. Jauss *Pour une esthétique de la réception*, les théories

1. «Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle *n'est pas*, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière... Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur, et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés». Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 78-79.

de l'esthétique de la réception s'occupent également de l'étude du rapport texte-lecteur. À notre connaissance, rares sont des ouvrages où l'on étudie les rapports à la fois entre ces trois dimensions². Aussi, nous sommes-nous fixés pour objectif d'étudier le rapport complexe entre auteur-texte-lecteur. Or, les limites d'un article ne nous permettant pas d'aborder en profondeur un sujet aussi vaste, nous n'allons traiter que du rôle des éléments paratextuels dans la formation de l'horizon d'attente du lecteur tout en ajoutant à la triade auteur-texte-lecteur un quatrième élément, celui de l'éditeur, parce que nous trouvons que les éléments paratextuels représentent un univers de coopération entre l'auteur et l'éditeur et que la fonction de cette coopération consiste à mettre en action et à faire revivre les savoirs et les connaissances encyclopédiques du lecteur, son expérience littéraire afin de le guider dans la lecture de l'œuvre proprement dite pour qu'il puisse coopérer avec l'auteur et prendre en charge le rôle de celui qui, selon les théories de l'esthétique de la réception, assume l'actualisation, la «concrétisation» et la reconstruction des œuvres littéraires.

Mots-clés: texte, auteur, lecteur, éditeur, esthétique de la réception, éléments paratextuels

Abstract: Since Aristotle, the study of any work has been done by taking into consideration three dimensions: that of the author (his biography, his vision of the world, his place and his importance, his contribution in literary history), that of the work (the way in which it handled language), that of the reader (the reception and production of meaning by the person who reads the literary work), while granting different importance to each of them and the relationships between them in different historical periods and according to different literary currents. Thus, throughout literary history, traditional literary interpretation has always been primarily concerned with the study of the text-author relationship, since 1967, the date of the publication of H.R. Jauss's book *For an Aesthetic*

2. Comme le remarque Jean Starobinski, «... Aristote et Kant [qui ont étudié également le rapport entre l'auteur et son œuvre – M.D.] sont à peu près les seuls, dans le passé, à avoir élaboré des esthétiques où les effets de l'art sur le destinataire ont été systématiquement pris en considération». Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

of reception, theories of reception aesthetics deal with the study of the text-reader relationship. To our knowledge, there are few works where we study the relationships between these three dimensions at the same time. We have therefore set ourselves the objective of studying the complex relationship between author-text-reader. However the limits of a paper do not allow us to address such a vast subject in depth we will only deal with the role of paratextual elements in the formation of the reader's horizon of expectation while adding to the author-text-reader triad a fourth element, that of the editor, because we find that the paratextual elements represent a universe of cooperation between the author and the editor and that the function of this cooperation consists of putting into action and to revive the reader's knowledge and encyclopedic knowledge, his literary experience in order to guide him in reading the work itself so that he can cooperate with the author and take on the role of the one who, according to the theories of the aesthetics of reception, assumes the actualization, the "concretization" and the reconstruction of literary works.

Keywords: text, author, reader, editor, aesthetics of reception, paratextual elements

Introduction

Les termes d'actualisation, de concrétisation, de reconstruction appartiennent à l'un des fondateurs de l'esthétique de la réception, Roman Ingarden. Il détermine d'abord les endroits indéterminés qu'il appelle «le côté ou l'aspect de l'objet décrit, dont le texte ne nous donne pas la possibilité de comprendre comment l'objet est déterminé de ce point de vue». Quant aux concrétisation et reconstruction, «c'est compléter ces endroits indéterminés par la fantaisie du lecteur. C'est au moment de la lecture que se produit la liquidation d'une partie de ces endroits indéterminés (ou bien lors de la création du scénario et de l'adaptation pour l'écran de l'œuvre littéraire, ou bien lors de l'illustration de l'œuvre littéraire par un peintre)»³. Selon Ingarden,

3. Cité in «Sur l'esthétique d'Ingarden: création artistique et objets intentionnels», Philibert Secretan *et al.*, «Préface à la traduction française de l'ouvrage d'Ingarden *L'œuvre d'art littéraire*», Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, p. 7.

Il faut faire la différence entre deux types d'endroits indéterminés: le premier c'est celui que le lecteur peut remplir et concrétiser à sa façon (pourtant, toute concrétisation possible ne peut pas avoir la même valeur esthétique), le second, c'est un endroit indéterminé qui l'est spécialement en vue de produire un effet artistique et il vaut mieux qu'il reste tel quel. C'est-à-dire, le deuxième type d'endroit indéterminé est porteur d'une fonction artistique (esthétique, stylistique) (*Ibid.*).

Dans notre recherche, nous partons de l'idée qu'il faut distinguer, comme le fait le théoricien de l'Esthétique de la réception, Hans Robert Jauss, un horizon d'attente littéraire et un horizon d'attente social. Cette distinction va nous permettre de mieux évaluer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et de comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons. Comme le remarque Hans Robert Jauss,

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 (*Pour une esthétique de la réception* 55).

Le théoricien précise par la suite que «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» (*Ibid.*).

En effet, une fois que le lecteur prend un livre pour le lire, il doit, avant d'aborder directement la lecture du texte proprement dit, prendre connaissance des éléments qui vont lui rappeler des œuvres déjà lues, apprendre les moments les plus importants de la biographie de l'auteur, lui faire connaître l'avis de la critique littéraire ou celui d'autres lecteurs, évoquer chez lui une certaine émotion et susciter ainsi un vif intérêt –

toutes ces informations qui vont le guider dans sa lecture et que nous avons appelées les éléments ou les procédés paratextuels⁴.

Notre hypothèse consiste en ce que les éléments ou les procédés paratextuels contribuent à la précompréhension et à la formation de l'horizon d'attente préalable du lecteur, à la formulation des questions auxquelles il va essayer de trouver les réponses lors de la lecture du texte proprement dit.

Pour le théoricien de l'esthétique de la réception, l'horizon d'attente du lecteur, c'est

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 présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (54).

À notre sens, les éléments paratextuels, les parties liminaires d'un livre, que Gérard Genette a nommées *Seuils*, ont un rôle important à jouer dans la mise en valeur de ces trois facteurs principaux et dans la formation chez les lecteurs «d'un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux» (56).

Partageant l'idée que «le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif», que «le lecteur ne peut 'faire parler' un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte» (284), nous allons montrer également comment les éléments paratextuels font mettre en action cette précompréhension du lecteur qui, selon Jauss, «inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle», comment «sont intégrées aussi déjà à cet horizon d'attente concernant le monde et la vie des expériences littéraires antérieures» (*Ibid.*).

4. Umberto Eco réunit ces éléments sous le nom d'«industrie éditoriale», in, Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, pour la traduction française, p. 19.

Quelle est donc l'information paratextuelle dont se munit le lecteur avant d'entreprendre la lecture du texte proprement dit?; à quel type de connaissances font-ils appel chez le lecteur tous les éléments paratextuels d'ordre varié et multiple?; comment déterminent-ils l'horizon d'attente du lecteur?; comment contribuent-ils à la création de l'intérêt du lecteur pour l'auteur et l'œuvre concrète ou pour toute l'œuvre du même auteur?; comment ces éléments renvoient-ils le lecteur à ses connaissances littéraires et encyclopédiques?; comment les éléments paratextuels vont-ils contribuer à ce que le lecteur puisse devenir une sorte de co-auteur, répondant et «actualisateur» de l'œuvre, qui coopère pour interpréter le texte?⁵

Pour répondre à ces questions, nous allons décrire en termes de linguistique textuelle tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières qui guident le destinataire dans sa lecture, qui prédisposent son public à un certain mode de réception et que nous avons appelés les éléments paratextuels.

Acte de lecture, types de lecture et de lecteurs

Avant d'aborder l'analyse des éléments paratextuels, nous jugeons nécessaires de définir l'acte de lecture et de faire la classification de types de lecteurs en nous référant aux définitions données par les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires*⁶.

Selon les auteurs du dictionnaire évoqué, les études littéraires prennent le terme de lecture en plusieurs acceptions. Dans notre recherche, nous utilisons ce terme dans sa première acception, au sens de l'acte de lire (comme nous venons de le dire, son importance a été mise en valeur par les théoriciens de l'Esthétique de la réception). Pour Marcel Proust, la lecture est la recreation dans son esprit de l'acte psychologique original⁷.

5. En effet, le texte doit être actualisé par le destinataire puisqu'il est incomplet, tissu de «non-dit», de «blancs», d'interstices à remplir; le lecteur doit actualiser sa propre encyclopédie pour que le texte vive d'une «plus-value de sens» construite par le lecteur.

6. Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros (édits), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion Classiques, 2005.

7. Marcel Proust, *Sur la lecture*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 401: version 1.02, p. 30-31. Le texte a paru en préface à la traduction par Proust du livre de John Ruskin *Sésame et les lys*; troisième édition, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

Les sociologues, à la suite de Hans Robert Jauss et Pierre Bourdieu, opposent en général deux types de lecture: la *lecture ordinaire* et la *lecture lettrée*, cette dernière étant interprétée également comme *lecture experte*, *lecture savante* ou encore *lecture réflexive*. Dans la *lecture ordinaire*, c'est la troisième instance, c'est-à-dire le lecteur en tant que «lisant»⁸, qui est mobilisée. Il considère l'histoire comme une sorte de «jeu de rôles» auquel il participe cherchant des réponses à certains problèmes de vie et s'investissant ainsi affectivement dans l'univers fictif. Il s'intéresse surtout au contenu et apprécie une écriture sans surprise ni complications qui lui facilite l'accès à l'univers représenté dans l'œuvre. Quant au deuxième type de lecture – *lecture savante* ou *critique* –, elle privilégie le «lectant» qui considère le texte comme un artefact, comme un 'jeu de règles' dont il faut observer le fonctionnement. Le *lecteur savant*, à la différence du *lecteur ordinaire* (qui 'convoque son expérience éthico-pratique du monde'), «fait appel à son expérience esthétique et se tient à distance de la fiction». Il s'intéresse davantage «aux modes de représentation et se montre sensible aux innovations formelles, dans lesquelles il voit souvent le signe de la valeur de l'œuvre»⁹.

Concernant les textes eux-mêmes, sur lesquels porte l'acte de différents types de lecture, on distingue, depuis Roland Barthes, deux types de textes littéraires: *lisibles* et *scriptibles*. «Les textes lisibles adoptent sans les modifier les codes littéraires et culturels existants». Ils paraissent «posséder une signification propre et cohérente» qui «s'impose au lecteur, lequel est donc incité à adopter le rôle passif de récepteur. [...] Le texte scriptible attend, pour ainsi dire, de devenir lisible» (la critique traditionnelle le qualifie d'ailleurs souvent d'illisible): «il sollicite le concours actif du lecteur à la production de sens textuel. Toute lecture devient en ce cas une écriture, le lecteur étant promu au statut de co-auteur du texte»¹⁰.

8. Les auteurs du dit-dictionnaire rapportent l'avis de Michel Picard et Vincent Jouve qui considèrent la lecture comme un «jeu» et qui «y distinguent quatre instances: le 'liseur' – l'être psychique qui accomplit les gestes matériels de la lecture; le 'lu' – l'inconscient du lecteur, mis en branle par la dimension fantasmatique du texte; le 'lisant' joue consciemment le jeu de l'illusion référentielle, en considérant l'histoire comme une sorte de 'jeu de rôles' auquel il participe imaginativement; le 'lectant' – l'instance de la 'secondarité critique', qui considère le texte comme un artefact, comme un 'jeu de règles' dont il faut observer le fonctionnement». Hendrik van Gorp *et al.*, *op. cit.* p. 273.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 279.

Pour ce qui est du phénomène de lecteur, l'histoire littéraire en propose également plusieurs types. «Au sens général, le lecteur est celui qui prend connaissance d'un ouvrage [littéraire] [on pourrait le qualifier comme lecteur 'ordinaire' – M.D.] ou en est l'instance interprétative [c'est-à-dire lecteur 'lettré' ou 'savant' – M.D.]. Les études littéraires établissent ensuite une distinction entre lecteurs réels et abstraits»¹¹. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Jean-Paul Sartre affirmait: «Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés» (79). Or cette généralité recouvre une grande diversité. En effet, on peut parler des «identités» différentes de lecteur qu'il faut distinguer et interroger pour en montrer le rôle: ça peut être, comme le dit Daniel Bergez dans *L'explication de texte littéraire*, tel lecteur pris dans l'acte même de lecture, ou le lecteur «moyen» et théorique, représentatif de l'ensemble des lecteurs à un moment donné de l'histoire, par exemple à la parution d'un livre; ça peut être le lecteur «potentiel», mais potentiellement réel auquel pense l'auteur¹² quand il compose son ouvrage ou bien le lecteur «abstrait» [ou lecteur «universel», pour Jean-Paul Sartre – M.D.], le «destinataire» que postule toute situation de communication, ou bien enfin, le lecteur «fictif» que l'auteur représente dans son texte¹³.

Comme le remarquent les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires*,

Le lecteur abstrait est une construction du chercheur. Divers termes désignent des degrés d'abstraction différents, même si l'autorité du chercheur est souvent le critère majeur pour leur accorder un caractère distinctif. Ainsi, par exemple, M. Riffaterre introduit le concept d'*archilecteur* et le conçoit comme la synthèse de l'expérience lectoriale d'un certain nombre de lecteurs réels, ces derniers fournissant au chercheur des informations sur leur procès de lecture¹⁴.

C'est à H. Link qu'on doit la notion de *lecteur idéal* et à S. Fisch celle de *lecteur informé*. Ces deux notions «renvoient à des lecteurs compétents,

11. *Ibid.*, p. 271.

12. Même si certains écrivains affirment, tel Marcel Proust: «il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond» (*Contre Sainte-Beuve*), cité in Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*. Partageant cette idée de Marcel Proust, Daniel Bergez constate: «le lecteur trouvera cependant son compte dans une telle stratégie d'écriture: l'oublier, c'est paradoxalement pour l'écrivain la meilleure façon de le respecter». Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Bordas, Paris, 1989, p. 32.

13. *Ibid.*, p. 33.

14. Hendrik van Gorp *et al.*, *op. cit.*, p. 271.

qui seraient en mesure de réaliser pleinement les intentions de l'auteur, c'est-à-dire que disposeraient, pour rendre justice à l'œuvre, de connaissances linguistiques et littéraires suffisantes»¹⁵. À ce type de lecteur on peut appartenir le type de lecteur qu'Humberto Eco a appelé *lecteur coopérant*¹⁶ dans son essai *Lector in fabula*.

Il y a deux autres types de lecteurs – *lecteur visé*, notion due à Wolf, et *lecteur modèle*, concept qu'introduit Humberto Eco, et dont l'image serait forgée par l'auteur¹⁷.

Un des théoriciens de l'esthétique de la réception, W. Iser propose le concept de *lecteur implicite* qui serait impliqué dans le texte même et qui «dirige le procès lectorial du lecteur réel». Son antonyme serait *le lecteur explicite* qui est «celui dont le rôle est plus ou moins explicitement textualisé. Tout comme le narrateur, ce lecteur est une figure fictive (le narrataire) à laquelle le premier peut s'adresser par une apostrophe ('cher lecteur...'), ou de manière indirecte ('les lecteurs attentifs font bien de...')»¹⁸.

Les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires* mentionnent, à côté des *lecteurs abstraits*, les *lecteurs réels*. Ils rapportent la classification de groupes de lecteurs selon les principes de la sociologie littéraire proposée par Robert Escarpit. Selon ces principes, «tout lecteur est le représentant d'un groupe à subdiviser en fonction du degré de familiarité avec l'œuvre». Ainsi, il fait la subdivision suivante:

15. *Ibid.*, p. 271-272.

16. Selon Humberto Eco, le texte est une «machine paresseuse» qui exige un travail coopératif du lecteur pour remplir les «blancs». En conséquence, le texte laisse ses contenus à l'état virtuel en attendant une actualisation par le lecteur: le texte est toujours «réticent» car il présuppose une coopération interprétative. Le problème, c'est que l'encyclopédie à laquelle se réfère le lecteur pour interpréter le texte est inaccessible dans la mesure où, tout signe renvoyant à un autre signe, la régression est infinie: il faut alors poser une limite logique à l'impossible exhaustivité. Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1985, p. 13.

17. Selon Umberto Eco, l'auteur prévoit un lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation du texte; c'est-à-dire qu'il agit dans le texte de façon à construire ce lecteur modèle. À ce propos, il souligne la différence entre «textes fermés», qui ciblent un lecteur, et «textes ouverts», qui le contrôlent moins. Auteur et lecteur apparaissent ainsi comme des stratégies textuelles: la coopération textuelle ne se fonde pas sur les intentions des sujets empiriques, mais sur les intentions virtuellement contenues dans l'énoncé.

18. Hendrik van Gorp et al., *op. cit.*, p. 272.

Le *public-interlocuteur*: la personne ou les personnes appartenant au même milieu que l'auteur; c'est pour eux que, de propos délibéré, l'auteur a écrit le texte.

Le *public-milieu*¹⁹: les lecteurs potentiels, lorsqu'ils prennent l'ouvrage en main, le reconnaîtront comme étant l'expression d'une culture qui leur est commune. La parenté linguistique, socioculturelle et idéologique leur rend l'ouvrage accessible, même si leur attente se trouve par la suite démentie.

Le *grand public*: ensemble hétérogène de consommateurs potentiels qui, contrairement au public-milieu, n'ont pas de parenté culturelle nette avec l'ouvrage, mais l'intègrent néanmoins à leur perception du monde en y lisant un «récit qui leur est propre», ou en y incorporant des idées qui leur sont propres (mythologisation ou trahison créatrice). Cela se produit souvent lors de la lecture de textes «étranges» ou anciens (Van Gorp *et al.*, *op. cit.*, 272).

Selon les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires*, «le sociologue Pierre Bourdieu, de son côté, sur la base des concepts de *champ*, d'*habitus* et de *capital culturel*, partage les lecteurs, comme les autres agents littéraires, entre les champs de la production restreinte (littérature destinée à l'élite) et de la grande production. D'autres distributions sociologiques permettent de subdiviser les lecteurs réels en fonction de leur sexe, de leur profession, de leur milieu social, etc.»²⁰ Adoptant une démarche empirique, la sociologie de la littérature analyse souvent des groupes déterminés de lecteurs (écoliers, ouvriers, femmes...) (*Ibid.* 272).

On peut réunir tous ces types de lecteurs sous une nomination proposée par Hans Robert Jauss qui est celle de *tiers état* de la littérature.

On pourrait ajouter à cette classification le concept de *lecteur natif* (dont la langue est celle de l'œuvre) et *lecteur non natif* (dont la langue est différente de celle de l'œuvre), le *lecteur du texte traduit* d'une autre langue, qui peut représenter la combinaison de différents types de lecteur proposés

19. On peut reconnaître les mêmes types de lecteurs – le *public-interlocuteur* et le *public-milieu* – dans la réflexion de Jean-Paul Sartre qui, en parlant de la lecture, écrit: «Les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres». Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 76.

20. Différentes catégories de lecteur: critique littéraire, philosophe, enseignant de littérature, philologue, sociologue (tel Pierre Bourdieu), ethnologue, lecteur sans profession, jeune lecteur - élève, tout étudiant (étudiant en Sciences humaines) -, paysan...

dans la classification ci-dessus, en fonction du genre du texte traduit, si on prend comme exemples des genres littéraires, tels historique, science-fiction, philosophique, psychologique...

Ici se pose la question portant sur l'utilisation par le traducteur des notes de bas de page, question fortement débattue par les traductologues, dont certains, tels Alain Rey, trouvent que l'utilisation de notes de bas de page c'est une honte du traducteur, l'attitude que nous ne partageons pas, vu le fait que la traduction suppose celle des phénomènes culturels, les soi-disant culturèmes qui se distinguent d'une langue-culture à une autre, qui, de ce fait, peuvent être intraduisibles, ce qui appelle le traducteur à l'utilisation des notes de bas de page ou à les ajouter à la fin du texte, comme l'a fait la traductrice en géorgien du roman d'Annie Ernaux *Les Années*, 186 notes qu'elle a appelées «définitions». Ainsi, nous considérons le traducteur comme, avant tout, lecteur qui doit cumuler tous les types de lecteur énumérés ci-dessus, qui à notre sens, doit posséder les qualités de chercheur, comme la traductrice du roman d'Annie Ernaux, Madame Lali Ounapkochevili, qui a traduit, entre autres, *La Forme d'une ville* et *Un balcon en forêt* de Julien Gracq, *Un roi sans divertissement* de Jean Giono.

L'œuvre d'Annie Ernaux est une histoire d'une époque qui s'étend sur 60 ans et embrasse tous les événements politiques, culturels, littéraires, artistiques, sociaux... dont la compréhension nécessite les connaissances de ces événements, des personnalités politiques, des artistes de différents genres et courants, d'autres textes littéraires, ce qui justifie la décision de la traductrice de fournir les informations possibles pour la meilleure compréhension du texte par le lecteur géorgien.

Dans le texte de l'écrivaine, lauréat du Prix Nobel de Littérature, nous sommes en présence d'un prologue singulier ou incipit, pages inaugurales, ou avant-texte, la formule qu'Annie Ernaux utilise ailleurs. Les premières pages des *Années* peuvent se lire comme une ouverture, au sens musical du terme, puisque les thèmes qui y sont brièvement mais fermement mis en place seront repris dans toute la suite du livre. Cette partie du livre est un parfait exemple des relations intertextuelles puisque ces thèmes sont formulés par les citations que l'autrice emprunte à ses confrères et consœurs, à des artistes et des religieux, etc., sans en évoquer les auteurs et que la traductrice a su révéler et commenter. J'en citerai quelques-unes:

... l'abbé Trublet *compilait, compilait, compilait*

Dans les notes de la traductrice, nous lisons que l'abbé Trublet est un religieux et un moraliste français. En 1736, il est devenu censeur littéraire

à la cour royale. Il s'occupait de la collection du matériel concernant les œuvres de son temps. Il a même fait la critique du recueil *Henriade* de son ami Voltaire, parce qu'il n'aimait pas la poésie. Alors Voltaire lui a répondu par sa pièce satirique cuisante *Le pauvre diable* qui **compilait, compilait, compilait**.

... *la gloire pour une femme est le **deuil** éclatant du bonheur*

Annie Ernaux cite la célèbre phrase de Mme de Staël, selon laquelle les femmes devraient choisir entre le bonheur et la réussite sociale. Cette citation signale que le bonheur est, de longue date, un thème lié au genre.

... *(la meilleure part de) notre mémoire est hors de nous, dans un **souffle** pluvieux du temps*

La phrase de Marcel Proust tirée du roman *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

... *le comble de la religieuse est de vivre en vierge et de mourir en **sainte***

Annie Ernaux emprunte cette phrase à la romancière belge Pascale Toussaint.

... *c'était un porte-bonheur un petit cochon avec un cœur / qu'elle avait acheté au marché pour cent sous / pour cent sous c'est pas cher entre nous*

C'est une citation d'une chanson de Jacques Hélian (1912-1986) *Talismans*.

... *mon histoire c'est l'histoire **d'un amour***

La phrase tirée d'une chanson de Dalida (1957).

Ces quelques exemples, parmi tant d'autres, prouvent la nécessité de l'utilisation des notes de bas de pages ou des définitions, comme l'a fait la traductrice géorgienne, pour la meilleure compréhension par le lecteur du texte traduit (peut-être aussi pour le lecteur du texte source).

Paratextualité

Nous allons donner maintenant la classification des éléments paratextuels tout en déterminant leur rôle dans l'orientation du lecteur, au sens large du terme, vers la lecture de l'œuvre proprement dite.

Le terme de paratexte est introduit par Gérard Genette dans sa théorie de la transtextualité où il fait la classification des rapports intertextuels et

en propose cinq types²¹. Il propose la notion de *paratextualité* pour désigner les rapports qu'entretient le texte proprement dit avec tout ce qui se trouve autour de lui, c'est-à-dire toutes les données textuelles qui présentent au lecteur le texte proprement dit et peuvent fonctionner pour lui comme des seuils, des orientations ou des pièges. Selon la définition de Gérard Genette, «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un 'vestibule' qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin»²².

Le paratexte comprend des éléments divers, comme préface, notes de bas de page, nom de l'éditeur, titre du livre, indication du genre sur la couverture, épigraphe, dédicace, information biographique sur l'auteur, résumé de quatrième de couverture, didascalies théâtrales, ainsi que «des formes d'"habillage matériel" comme le colophon, le blurb, le code-barre, le numéro d'ISBN, l'indication du prix, etc. Par extension, font aussi partie du paratexte la correspondance entre l'auteur et l'éditeur, les entretiens et les commentaires dans les revues littéraires, les mentions dans les répertoires, les polémiques sur les prix littéraires injustement attribués, etc.»²³.

Gérard Genette propose de diviser le paratexte en *péritexte* et en *épitexte*.

Les *péritextes* et les *épitextes* sont donc destinés au lecteur et prédéterminent le type de lecteur.

Le *péritexte* est composé d'éléments qui appartiennent à la plume de l'écrivain. Ces éléments que l'on appelle autrement les éléments auctoriaux, sont les suivants:

Le *titre* et les *sous-titres* – nom d'un texte, d'une œuvre et de leurs différentes parties qui ont une fonction majeure dans le choix à faire par le lecteur pour le décider à lire le texte.

21. Ce sont: l'intertextualité – qui suppose la présence d'un texte *dans un autre* (par citation, allusion...), la métatextualité – qui réfère à la relation de *commentaire* d'un texte par un autre, la paratextualité – qui concerne l'*entour* du texte proprement dit, sa périphérie (titres, préfaces, illustrations, prière d'insérer, etc.), l'hypertextualité – qui recouvre des phénomènes comme la parodie, le pastiche – et l'architextualité – beaucoup plus abstraite, qui met un texte en relation avec les diverses *classes* auxquelles il appartient. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (*dir.*), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 328.

22. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7<

23. Hendrik van Gorp et al., *op. cit.*, p. 353.

La *dédicace* – hommage qu'un auteur fait de son œuvre à qqn, par une inscription imprimée en tête de l'ouvrage et qui ciblerait un lecteur concret.

L'*épigraphe* (ou l'*exergue*) – maxime, sentence, devise ou texte court qu'un auteur met en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer l'esprit. Il s'agit souvent d'une citation d'un ouvrage célèbre. Les interactions entre l'épigraphe et le texte donnent à la première une fonction de guide pour l'analyse et l'interprétation.

L'*avant-propos* – on appelle généralement *avant-propos* ou *préface*²⁴ (texte placé en tête d'un livre qui est de l'auteur ou d'une autre personne, et qui sert à le présenter au lecteur) ou *avertissement* (petite préface pour attirer l'attention du lecteur sur quelques points particuliers) ou *introduction* (texte préliminaire et explicatif placé en tête d'un ouvrage), une introduction écrite, adressée à l'éditeur ou au lecteur.

La *préface* – texte placé en tête d'un livre qui est de l'auteur ou d'une autre personne, et qui sert à le présenter au lecteur. Syn.: *avant-propos*, *avertissement*, *avis*, *introduction*, *notice*, *préambule*, *prolégomènes*.

La *postface* – commentaire placé à la fin d'un livre.

L'*avis au lecteur* – explication mise au début d'un livre.

L'*exorde* – introduction d'une œuvre: «*L'ouverture, l'exorde, le prélude* servent à l'orateur, au poète, au musicien, à disposer leur propre esprit»²⁵.

Le *prologue* – partie d'un drame antique qui précède l'entrée du chœur. Discours qui introduit une pièce de théâtre. Partie préliminaire de certains opéras anciens. Texte introductif. Première partie d'un roman, d'une pièce, d'un film, présentant des événements antérieurs à l'action proprement dite.

L'*épilogue* – épilogue d'un récit, d'un roman, d'une pièce de théâtre: chapitre, scène exposant des faits postérieurs à l'action et destiné à en compléter le sens, la portée.

L'*indication du genre* – roman, nouvelle, récit, pièce de théâtre, etc.

L'*épitexte*, qui appartient à l'éditeur, à la Maison d'éditions, se compose d'éléments suivants:

La *notice* – préface d'un livre dans laquelle l'éditeur présente succinctement l'auteur et l'œuvre.

24. De l'importance de ce péri-texte en dit long cette réflexion de Vauvenargues: *Une mauvaise préface allonge considérablement un mauvais livre*, in: Nouveau petit LE ROBERT, p. 1759.

25. Joubert, in *Nouveau petit LE ROBERT*, Paris, Le Robert, p. 861.

La *notice* ou la *critique biobibliographique* – l'étude porte prioritairement sur la relation de l'auteur à son œuvre, bien davantage que sur la relation entre l'œuvre littéraire et son lecteur ou la réalité.

L'*évocation* (la liste) des œuvres déjà publiées et ayant requis une reconnaissance absolue.

La *mise en valeur de l'écrivain* en ajoutant sous son nom une information comme *De l'Académie française*; en rajoutant à la première de la couverture l'information sur le prix dont l'œuvre a été récompensée. Dans des cas pareils, au quatrième de la couverture, l'éditeur rapporte des extraits des notices critiques publiées dans des journaux ou des revues. Souvent, il met également un extrait de l'œuvre elle-même qui est révélateur du style de l'auteur, des techniques d'écriture et de la thématique abordée dans le texte authentique.

Le *nom de la Maison d'éditions* compte également dans l'orientation du lecteur vu le fait que telle Maison d'éditions est spécialisée dans la publication d'un tel type et genre de textes.

Ainsi, la paratextualité sert à révéler le rapport entre auteur-texte-lecteur-éditeur et la coopération entre l'auteur et l'éditeur en vue d'attirer l'intérêt du lecteur pour le texte concret ou pour toute l'œuvre de l'écrivain donné.

Le rôle des éléments paratextuels dans la formation de l'horizon d'attente du lecteur

À quoi servent plus concrètement les éléments paratextuels définis plus haut? Les éléments paratextuels peuvent contribuer à inscrire le lecteur dans l'œuvre littéraire et lui permettre d'entamer le processus de la réception de l'œuvre en orientant en même temps son «horizon d'attente».

Commençons d'abord par les éléments péritextuels:

Le *titre* et les *sous-titres/les intertitres* sont les premiers éléments péritextuels, qui vont susciter, en complément au nom de l'auteur, le tout premier intérêt du lecteur potentiel pour le contenu et vont déterminer ainsi dès le début la construction de son horizon d'attente. Différents théoriciens

de la titrologie attribuent au titre différentes fonctions²⁶. Mais ils s'entendent tous pour affirmer que le *titre* doit accrocher l'attention du lecteur, éveiller son intérêt pour la trame romanesque, stimuler et assouvir sa curiosité. Le titre contribue à l'interprétation et à la signification de l'œuvre. Il joue un rôle important dans la relation dialogique entre le texte et le lecteur. Il instaure le processus de la réception de l'œuvre par le lecteur en le guidant, en l'orientant dans la lecture du texte²⁷.

L'*indication du genre* (un sous-titre générique), que nous définissons en même temps comme élément architextuel, est un des éléments paratextuels les plus importants, parce qu'il prédispose le lecteur, en faisant appel à son expérience littéraire, à la lecture du genre du texte dont il a déjà une certaine expérience et il sait qu'il va lire, par exemple, dans le cas du roman, une œuvre de fiction qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures. En même temps, il sait déjà, avant d'entreprendre la lecture, qu'il aura à faire à un texte narratif.

La *dédicace* joue avant tout sur le côté émotionnel du lecteur qui comprend que la ou les personnes à laquelle (auxquelles) l'œuvre est dédiée, a (ont) dû joué dans la vie de l'auteur un rôle important et a (ont) déterminé en quelque sorte la production de cette œuvre. Le lecteur formule déjà pour elle-même la question sur leur importance et va essayer d'y trouver une ou des réponses en lisant le texte. La (ou les réponses) va (vont) être différente(s) en fonction du type de lecteurs.

26. Le titre remplit trois fonctions: la fonction référentielle qui sert à informer, la fonction conative qui cherche à convaincre et la fonction poétique qui vise à séduire et à provoquer l'admiration. Pour Charles Grivel, le titre permet d'abord d'identifier l'œuvre, ensuite de désigner son contenu et enfin, de la mettre en valeur. Quant à Roland Barthes, il préfère attribuer au titre les fonctions suivantes: la fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, la fonction abrégative qui aborde le contenu de roman d'une manière brève en l'annonçant sans le dénoncer totalement et la fonction distinctive par laquelle le texte est singularisé et distingué des autres textes. Hendrik van Gorp et *al.*, *op. cit.*, p. 480.

27. Selon Claude Duchet, le choix d'un titre n'est nullement le fait d'un hasard. Sa formulation est longuement méditée par l'auteur pour qu'il puisse mettre le lecteur sur les rails de la compréhension du sens de l'œuvre et de décoder le message qu'elle véhicule. «Éléments de titrologie romanesque», in *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49-73.

L'*épigraphe*²⁸, qui est en même temps un élément intertextuel, montre le rapport de l'œuvre à lire avec le texte rédigé avant et qui détermine en quelque sorte son esprit, autrement, la mise en exergue sous formes de citations, renvoie aux connaissances encyclopédiques du lecteur, mais surtout, à son expérience littéraire, et détermine en quelque sorte son horizon d'attente. Son emploi traduit une certaine visée intentionnelle de la part de l'auteur. Ce procédé permet au lecteur d'entrer dans le texte avec une idée préconçue sur son contenu et son ton. Cet élément péri-textuel peut susciter aussi chez certains types de lecteurs (débutants, non natifs, ordinaires...) l'intérêt pour la lecture de l'œuvre de l'auteur cité et contribuer ainsi à l'enrichissement de son expérience et ses connaissances littéraires.

Les péri-textes – *avant-propos, avertissement, préface* (cette dernière peut être aussi, comme l'a montré sa définition, un élément épitextuel), *introduction* – servent à fournir au lecteur avisé les éléments essentiels portant sur l'esprit du texte, sur la thématique traitée et représentent le moment déterminant dans la prise d'une décision par le lecteur pour ou contre la lecture du texte entier.

À la suite de Gérard Genette, on distingue trois types essentiels de préface dont chacun assume une fonction distincte: la *préface auctoriale* indique une intention. C'est une des parties liminaires du texte où l'écrivain s'adresse à son lecteur réel. Il s'agit alors le plus souvent de s'expliquer ou de se justifier par avance. La *préface allographe* rédigée par un autre se charge de la protection élogieuse, et la *préface fictionnelle* assure la mise en scène de la pratique fictionnelle (papiers trouvés, etc.). Mais les parties liminaires du texte, y compris la préface, sont déjà de la littérature au moment où l'auteur fait semblant d'adopter le point de vue extérieur de son lecteur, il inclut en réalité celui-ci dans sa fiction. Ce qui autorise toutes les formes de jeu. Rabelais peut conseiller: «Or, esbaudissez-vous, mes amours, et gaiement lisez le reste, tout à l'aise du corps et au profit des reins»! (Prologue de *Gargantua*); Montaigne peut confesser: «Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre» (*Essais*, «Au lecteur»); Hugo peut admonester: «Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi»! (Préface des *Contemplations*).

Il est significatif que la *préface* soit un type de péri-texte qui, par son caractère littéraire, peut dépasser l'ouvrage qu'elle introduit et peut devenir l'objet d'une publication sous un texte indépendant, comme, par exemple,

28. «Épigraphe» ou «exergue» est un terme dont l'origine grecque signifie «inscription». Son utilisation date de XVII^e siècle par certains auteurs classiques qui lui ont trouvé un certain attrait pour éclairer le sens de leurs textes ou encore les appuyer.

la célèbre préface rédigée par Marcel Proust pour sa traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin. En effet, comme le remarquent les éditeurs, qui ont publié la préface évoquée sous le titre *Sur la lecture*, «... ces pages dépassent de si loin l'ouvrage qu'elles introduisent, elles proposent un si bel éloge de la lecture et préparent avec tant de bonheur à la *Recherche* que nous avons voulu, les délivrant de leur condition de préface, les publier dans leur plénitude»²⁹.

Nous dégageons à part le *prologue* et l'*épilogue* – le premier présentant des événements antérieurs à ce à quoi le texte proprement dit est consacré, et suscitant ainsi l'intérêt du lecteur pour ce qui va s'en suivre, le deuxième, qui expose des faits postérieurs à l'action et destiné à en compléter le sens, la portée, mais qui laisse une certaine liberté au lecteur – ou bien il va se contenter de ces éléments complémentaires ou bien ces derniers vont servir d'éléments déclencheurs et vont l'inciter à coopérer davantage avec l'auteur et vont contribuer de la sorte aux relations interlocutives ou dialogisme interlocutif³⁰.

Quant aux éléments épitextuels, que Gérard Genettes définit comme «tout texte portant sur le livre sans lui être matériellement annexé»³¹, ils servent à exprimer la relation entre l'auteur, l'œuvre, le lecteur et l'éditeur. Ils attirent l'attention et suscitent l'intérêt du lecteur en fournissant les informations qui mettent en valeur l'auteur et l'œuvre.

Les éléments qui attirent l'attention sur la personnalité et l'activité de l'auteur sont les suivants:

L'*indication de la distinction de l'auteur*, comme, par exemple, *Joseph Kessel* de l'Académie française, ou *Montherlant* de l'Académie française.

La *notice biographique* – une courte biographie de l'auteur qui apprend au lecteur l'époque où il a mené son activité littéraire, le courant littéraire auquel il appartient, des éléments de la vie privée, ses rapports avec ses confrères ou un cercle d'amis, son idéologie, sa vision du monde, qui ont

29. Marcel Proust, *Sur la lecture*, La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 401: version 1.02, 1906.

30. Notion introduite par les adeptes de l'analyse du discours qui distinguent trois types de dialogisme: dialogisme interdiscursif – relations que tout énoncé entretient avec les énoncés antérieurement produits sur le même sujet –, dialogisme interlocutif – celles que tout énoncé entretient avec les énoncés de compréhension-réponse des destinataires réels ou virtuels, que l'on anticipe – et dialogisme intralocutif – relations que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés du même locuteur. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (*dirs.*), *op. cit.*, p. 176.

31. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 316.

conditionné la création de son œuvre. Elle peut présenter succinctement l'œuvre aussi.

La *liste des œuvres* publiées précédemment et qui font preuve non seulement de la fécondité artistique de l'auteur, mais aussi l'intérêt du public pour son œuvre.

Les éléments épitextuels, qui mettent en valeur l'œuvre elle-même, sont les suivants:

Indication du prix littéraire attribué sur la première de couverture du livre – pour un lecteur avisé qui connaît l'histoire de l'établissement d'un prix littéraire et son importance nationale ou internationale, cette information le prépare à la lecture d'un texte qui a eu une reconnaissance non seulement de la part du public ordinaire, mais de la part de l'univers de la critique littéraire. La réponse à son attente, il va la trouver à la lecture du texte, mais cette information a fait son affaire, à savoir, elle l'a incité à la lecture.

L'élément épitextuel suivant est la mise au dos du livre des *extraits des commentaires* (élément, en même temps, métatextuel) des critiques littéraires, qui vont intéresser le lecteur à la lecture du texte, s'il va partager ou non l'évaluation donnée. Dans ce dernier cas, l'évaluation différente de la part du lecteur va témoigner de la lecture plurielle du texte.

Un autre élément épitextuel, c'est un extrait de l'œuvre elle-même, choisi par l'éditeur, qui communique au lecteur sa propre évaluation de l'œuvre, l'extrait choisi faisant preuve, comme nous l'avons souligné, du style de l'auteur, des techniques d'écriture et de la thématique abordée dans le texte authentique.

Cet ensemble d'éléments auxquels on doit ajouter le nom de la Maison d'éditions aussi, contribue à la création de la précompréhension du texte et à l'horizon d'attente préalable du lecteur. La lecture du texte proprement dit, l'information que le lecteur va y puiser, l'actualisation du sens, les endroits indéterminés, les «blancs» qu'il va essayer de concrétiser et de remplir à la première lecture, et peut-être va-t-il y revenir si après avoir fermé le livre, certaines interrogations restent sans réponses ou bien, si les réponses qu'il pense avoir trouvées, ne le satisfont plus, il va donc procéder à la lecture plurielle.

Si l'on prend en considération le fait que toute œuvre littéraire se soumet à une lecture plurielle³², ce qui est conditionné par différents facteurs, y compris par l'existence de plusieurs types de lecteurs dont nous avons parlé plus haut, différents éléments paratextuels vont avoir un impact différent sur la formation de l'horizon d'attente ou des désirs, selon Proust, du lecteur et sur l'interprétation plurielle, diversifiée du texte par le destinataire.

La pluralité du texte est surtout conditionnée par le fait que, comme le remarque Roland Barthes, «tout texte est toujours pris dans une intertextualité sans fin, tissé (comme l'indique son étymologie) de références, d'échos, de citations anonymes, irrépérables et cependant *déjà lues*». [...] «Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens: un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable). Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination»³³. Par où le pluriel de Barthes rejoint à la fois le concept de polyphonie (M. Bakhtine) et les lectures inspirées de la philosophie déconstructionniste (J. Derrida).

Cette lecture plurielle peut être assumée par le lecteur coopérant dont le bagage littéraire, l'expérience littéraire³⁴ et les connaissances encyclopédiques

32. Pluriel du texte, lecture plurielle – Expressions par lesquelles la Nouvelle critique française (en particulier, Roland Barthes, notamment dans *S/Z*, 1970) désigne la polysémie constitutive du texte littéraire, dont elle estime, contre les tenants de l'ancienne philologie et de l'étude de la biographie de l'auteur, qu'il est par nature passible d'une pluralité d'interprétations. Cette «polyinterprétabilité», on l'explique d'abord par le caractère de signe du texte littéraire, lié à la fois à l'intention de l'émetteur et à l'interprétation du récepteur. «Dès la création, des mots, des passages, voire l'œuvre entière, peuvent avoir été, même inconsciemment, marqués d'ambiguïté. Mais surtout, la réception d'un texte n'est jamais une activité de pure reproduction à l'identique: elle est nécessairement une recreation. Et la compétence du lecteur – déterminée par des données variables, comme son tempérament individuel, sa structure psychique, sa sensibilité, son insertion socioculturelle, ses connaissances préalables, etc. – ne coïncide que bien rarement avec les codes linguistiques, littéraires et culturels, qui ont conditionné la naissance de l'œuvre. D'où un écart inévitable entre le sens visé par l'auteur et celui que construit le lecteur, mais aussi, indissolublement, la diversité des lectures. Ainsi, le développement de certaines sciences humaines a entraîné les réinterprétations, parfois très différentes, de l'œuvre de Racine par Roland Barthes, Ch. Mauron ou Goldmann. Hendrik van Gorp et *al.*, *op. cit.*, p. 369.

33. Roland Barthes, «De l'Œuvre au Texte», in *Le bruissement de la langue*, 1984, p. 73.

34. L'expérience littéraire intervient dans l'horizon d'attente du lecteur, modifie sa vision du monde et son comportement social.

lui permettent de repérer chaque moment d'intertextualité³⁵ afin d'actualiser et de «concrétiser» le texte.

Conclusion

Nous partageons l'idée de Jean Starobinski, selon qui

Le lecteur est donc tout ensemble (ou tour à tour) celui qui occupe le rôle du récepteur, du discriminateur (fonction critique fondamentale, qui consiste à retenir ou à rejeter), et, dans certains cas, du producteur, imitant, ou réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente. Mais une question se pose aussitôt: comment faire du lecteur un objet d'étude concrète et objective. S'il est aisé de dire que seul l'acte de lecture assume la «concrétisation» des œuvres littéraires, encore faut-il pouvoir dépasser le plan des principes, et accéder à une possibilité de description et de compréhension précises de l'acte de lecture³⁶.

Pour la suite de notre recherche, notre objectif est d'élaborer les critères pour pouvoir répondre aux questions suivantes: comment faire du lecteur un objet d'étude concrète et objective? Comment la nature du lecteur, son appartenance à une couche sociale, sa place dans la communauté, son expérience professionnelle, sa culture générale peuvent-elles déterminer telle ou telle réception et interprétation du texte? Comment le lecteur peut-il parvenir à reformuler la(les) question(s) originelle(s) posée(s) par l'œuvre et à formuler des questions qu'il peut poser à l'œuvre, y compris la question portant sur le type d'écriture (féminine /masculine) tout en essayant de trouver la ou les réponses possibles dans le texte qu'il lit en fonction de sa mentalité, sa culture générale, son identité sous ses différents aspects (national, social, ethnique, religieux, culturel, professionnel, etc.).

Bibliographie

Barthes, Roland, *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Barthes, Roland, «De l'Œuvre au Texte», in *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

35. Il est à noter également que l'étude des éléments paratextuels a montré qu'ils servent à exprimer d'autres types de transtextualité – comme l'architextualité, en indiquant le genre de l'œuvre publiée, la métatextualité – en mettant au dos du livre des extraits des commentaires et des critiques, intertextualité – en mettant en épigraphe des citations des extraits d'autres œuvres et auteurs.

36. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 13.

- Bergez, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Duchet, Claude, «Éléments de titrologie romanesque», in *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49-73.
- Eco, Humberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, pour la traduction française.
- Eco, Humberto, *Lector in fabula: Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset, 1985.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Gorp, Hendrik van, Delabastita, Dirk, D'Hulst, Lieven, Ghesquiere, Rita, Grutman, Rainier et Legros, Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Classiques, 2005.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.
- Le nouveau PETIT ROBERT, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Jesette Rey-Debove et Alain Rey, SNL, Paris, Le Robert, 1996.
- Proust, Marcel, *Sur la lecture*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 401. Le texte a paru en préface à la traduction par Proust du livre de John Ruskin *Sésame et les lys*; troisième édition, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Secretan, Philibert, «Préface à la traduction française de l'ouvrage d'Ingarden *L'œuvre d'art littéraire*», Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.