

# I n t r o d u c t i o n

---

## § 1. Le domaine d'investigation

[1]<sup>1</sup> L'étude des différents modes par lesquels on apprend à connaître et, éventuellement, à atteindre une connaissance effective de l'œuvre littéraire, en particulier de l'œuvre d'art littéraire, tombe dans le vaste domaine de la théorie de la connaissance et se rapporte à un groupe particulier de problèmes dont il ne faut pas sous-estimer la signification. Leur solution joue un rôle important, d'une part, pour le fondement de la science littéraire qui relève de la théorie de la connaissance de même que pour la théorie de la science en général – en un autre sens – et d'autre part, pour la fondation d'au moins une partie de l'esthétique, en particulier pour clarifier la question de savoir si une appréhension objective des valeurs artistiques et esthétiques est possible dans le domaine de l'art littéraire en général.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, une intense activité a vu le jour en différents pays concernant le domaine de la méthodologie de la recherche en littérature. En même temps, il régnait dans les recherches concrètes sur les œuvres individuelles une grande dispersion quant à la conception de l'œuvre d'art littéraire, et cela a conduit à des différences sensibles dans les orientations de la recherche et la façon de traiter les œuvres d'art individuelles. Au début du siècle, deux tendances encore très vivantes du psychologisme en esthétique (en particulier allemandes) – Theodor Lipps<sup>2</sup>, par exemple, ou Johannes Volkelt<sup>3</sup> – de même que les impacts de la théorie de Dilthey et de son historicisme ont égaré à nouveau la recherche littéraire dans d'autres domaines de problèmes et, en premier lieu, dans la psychologie individuelle, historiquement colorée, du poète. Ce n'est que lentement que l'antipsychologisme de Husserl de même que l'effort pour

- 
- 1 – Nous conservons entre crochets la pagination de l'édition allemande de 1997. N.D.T.
  - 2 – Voir LIPPS Theodor, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. 1/2, Hambourg, Leipzig, Voss, 1903-1906.
  - 3 – Voir VOLKELT Johannes, *System der Ästhetik*, Munich, Beck, 1925-1927 (3 volumes).

donner une autre orientation à l'esthétique ont fait leur effet sur le domaine de la recherche littéraire. Les recherches débutantes en analyse stylistique ont orienté l'attention des chercheurs sur les œuvres littéraires elles-mêmes et les ont éveillés à des problèmes artistiques particuliers, de même [2] qu'à prendre conscience du fait que l'on ne peut plus soutenir le psychologisme dans la conception générale de l'œuvre d'art littéraire. Néanmoins, on ne ressentait pas, en général, le besoin d'une révision radicale de la théorie philosophique de l'œuvre d'art littéraire. Les nouvelles théories sur l'œuvre d'art littéraire ont été négligées parce que l'on craignait qu'elles ne contraignent à un changement radical des modes de recherche utilisés jusque-là, ce dont on n'avait évidemment aucune envie. En dépit de cela, les orientations de la recherche tout comme les modes de recherche divergeaient dans la recherche pratique menée sur les œuvres individuelles, ce qui a donné lieu à différents conflits méthodologiques. Mais ces discussions étaient en général peu fécondes, parce qu'elles se limitaient souvent à la défense de la méthode propre à chacun. On discutait sur les méthodes de la recherche ou de la « critique » sans s'interroger sur le fait de savoir comment l'objet qui doit être exploré et connu, à savoir l'œuvre d'art littéraire elle-même, est structuré d'une part, et, sans se demander, d'autre part, en quoi consistent les procédés qui doivent conduire à la connaissance de l'œuvre d'art littéraire, autrement dit, comment se déroule l'acte de connaître une œuvre d'art, et à quoi conduit-il ou peut-il conduire. Ce n'est que lorsque l'on aura répondu à ces deux questions que l'on pourra se demander de manière sensée comment l'œuvre d'art littéraire *doit* être connue pour que l'on parvienne à des résultats satisfaisants.

J'ai essayé de répondre à la première question autrefois dans mon livre *L'Œuvre d'art littéraire*. Il est temps maintenant d'attaquer la deuxième question, avant de soulever les problèmes de méthodologie. Je l'ai déjà fait en 1936, dans mon livre *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, écrit en polonais. Je ne doute pas que depuis cette époque beaucoup de choses ont bien changé en Allemagne aussi bien que dans les autres pays d'Europe de l'Ouest. Mais néanmoins, il me semble qu'aucune étude satisfaisante des problèmes concernant l'acte de connaître une œuvre d'art littéraire n'a été menée, en sorte que mon livre – dans une édition maintenant augmentée – peut être utile aujourd'hui encore. La seule œuvre importante qui s'apparente dans sa thématique à une partie des problèmes développés ici, *Die Kunst der Interpretation (L'art de l'interprétation)* d'Emil Staiger, prend trop peu en compte [3] la structure stratifiée de l'œuvre d'art littéraire<sup>4</sup> et elle

\* 4 – On perçoit des traces de cette conception dans les *Grundbegriffen der Poetik* (Zurich, Atlantis Verlag, 1946, 2<sup>e</sup> éd. 1951-1952) bien que Staiger ne se réfère nulle part à mon livre, ce qui est naturel dans la mesure où la problématique de son livre est beaucoup plus spécifique et la structure stratifiée y est, pour ainsi dire, seulement présumée. Du moins, cela se voit-il clairement dans le

est trop allusive dans ses parties théoriques pour permettre d'avancer dans les problèmes fondamentaux de la connaissance de l'œuvre d'art littéraire<sup>5</sup>. De même, la discussion qui s'est développée en France, ces dernières années, sur la « nouvelle critique » passe d'une certaine manière à côté des problèmes relatifs aux manières de connaître et de comprendre des œuvres d'art littéraires, et elle s'occupe plutôt des questions de possibilité des différentes concrétisations de l'œuvre d'art littéraire (sous l'influence explicite du formalisme russe). Ainsi, certaines expériences que j'ai faites grâce à la lecture de nombreuses publications occidentales m'ont incité à rendre mon vieux livre, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, accessible dans une langue étrangère.

L'actuelle rédaction allemande du livre a certes été élargie sur différents points, mais elle contient toutes les thèses présentes dans la première version polonaise, et les élargissements résident seulement dans un traitement plus précis des problèmes qui étaient déjà formulés dans la première version. J'ai appris un certain nombre de choses pendant ces trente années en poursuivant mes propres recherches<sup>6</sup> et non pas parce que la littérature étrangère m'y a incité. Là où cela a été le cas, je le noterai explicitement.

## § 2. Esquisse préliminaire du problème

[4] La question principale à laquelle je cherche une réponse est la suivante : comment connaissons-nous l'œuvre d'art littéraire telle qu'elle est achevée et fixée dans un écrit (ou reproduite par d'autres moyens, comme par le magnétophone, par exemple) ? L'acte de connaître n'est toutefois qu'un *seul* mode de la relation du lecteur avec une œuvre d'art littéraire. Les autres modes ne seront certes pas complètement écartés ici, mais ils ne devront pas non plus faire l'objet d'une attention particulière. L'« acte de connaître » quant à lui peut aussi s'opérer de nombreuses manières différentes qui peuvent atteindre aussi des résultats différents. La diversité des œuvres lues joue en cela aussi un rôle essentiel.

---

chapitre sur l'épopée. Staiger m'a, par ailleurs, accordé dans une lettre qu'il se « souvenait » avoir lu mon livre autrefois.

• 5 – Le livre est cependant intéressant dans les analyses d'interprétation d'œuvres individuelles dont il s'occupe en détail. Mais il s'agit vraiment d'« interprétation » et non pas de prise de connaissance ni de compréhension de l'œuvre d'art littéraire – donc des problèmes qui sont liés avec les différentes concrétisations possibles d'une seule et même œuvre d'art. Je reviendrai sur ce point.

• 6 – Elles se trouvent contenues en partie dans mon livre *Études sur l'esthétique* qui est paru en polonais en 1957 (Varsovie), en deux volumes, sous le titre *Studia z estetyki*. On y trouvait aussi la deuxième édition (de la première version polonaise) du livre *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*.

J'utilise le mot « acte de connaître » ici (*Erkennen*) faute de disposer d'un meilleur<sup>7</sup>. Il doit d'abord être pris dans un sens assez vague et très large, en commençant par un « vécu » (*Erleben*) essentiellement passif et réceptif dans lequel nous « faisons connaissance » avec une œuvre déterminée en tant que consommateur littéraire, où nous « apprenons à la connaître » en quelque façon et nous nous y rapportons éventuellement d'une manière plus ou moins émotionnelle, jusqu'à atteindre un mode de comportement vis-à-vis de l'œuvre grâce auquel nous parvenons à une connaissance aboutie, effective de cette dernière. Tous ces modes de comportement, extraordinairement différents, conduisent à des sortes de savoir sur une œuvre déterminée, qu'il s'agisse d'un roman (comme les *Buddenbrook* de Thomas Mann), d'un poème lyrique (comme « *Über allen Gipfeln ist Ruh*<sup>8</sup> ») ou d'un drame (comme *Rosmersholm* d'Ibsen). Nous n'excluons pas, parmi les œuvres que nous prenons en considération ici, d'autres écrits tels que les articles de journaux, les essais ou les écrits scientifiques. Au contraire, nous sommes extrêmement soucieux de prendre conscience de la manière dont nous « comprenons » des œuvres scientifiques et dont nous appréhendons sur le mode de la connaissance aussi bien ces œuvres elles-mêmes que ce qui est figuré en elles. Ce mot « connaître » doit donc signifier une relation avec les œuvres littéraires qui inclut une certaine prise de connaissance et n'exclut pas nécessairement l'émotionnel.

Nous comptons naturellement dès le départ sur [5] le fait que selon la spécificité des œuvres soumises à cette relation, l'acte de faire connaissance et l'acte de connaître lui-même peuvent se dérouler de différentes manières et conduire également à des résultats modifiés différents. Mais je crois pouvoir montrer dans les considérations qui vont suivre qu'en dépit de cette très grande diversité, il se trouve en tout « acte de connaître » une œuvre littéraire un fonds d'opérations partout semblables menées par le sujet vivant l'acte, et que ce « connaître » possède dans tous les cas un déroulement caractéristique lorsqu'il n'est pas perturbé ou interrompu par quelques circonstances extérieures. D'autre part, les considérations finales montreront que, dans certains cas très particuliers, on peut atteindre une connaissance authentique de l'œuvre littéraire et aussi de l'œuvre d'art littéraire. Ce n'est qu'en suivant ce chemin graduel, progressif et conduisant seulement dans l'étape finale à un rétrécissement du concept que l'on écartera les dangers qui peuvent résulter du fait de prendre, sans fondation critique, un concept non

• 7 – Il ne correspond pas en particulier au mot utilisé dans l'édition polonaise « *poznawać* » qui indique clairement une activité qui n'a pas besoin d'être réussie et que l'on peut opposer au mot « *poznać* » dans lequel il s'agit justement d'une activité de connaissance réussie conduisant à une connaissance effective.

• 8 – Lied de Liszt adapté (1848) d'après un poème de Goethe, *Sur toutes les cimes, ne règne que quiétude*. N.D.T.

clarifié et éventuellement trop étroit de « l'acte de connaître » une œuvre littéraire. Le concept exact de la connaissance d'une œuvre littéraire et, en particulier, d'une œuvre d'art littéraire ne sera donc déterminé qu'en tant que résultat de notre investigation. Il faut en même temps examiner sous quelles conditions cette connaissance peut être atteinte. Mais sur le chemin menant à un tel résultat, il faut surmonter de nombreuses difficultés qui sont liées au problème de « l'objectivité » de la connaissance en général et que l'on ne peut résoudre que dans le cadre de considérations relevant de la théorie de la connaissance au sens le plus général. Nous devons donc nous contenter ici de préparer la voie qui mène à ce but.

Par « œuvre littéraire », j'entends ici en premier lieu une œuvre relevant de ce qu'on appelle « les Belles-Lettres », bien que dans la suite ce terme devra comprendre aussi d'autres œuvres relevant du langage, incluant donc aussi les œuvres scientifiques. Les œuvres relevant des « Belles-Lettres » revendiquent la prétention d'être une « œuvre d'art », en vertu de leur structure fondamentale propre et caractéristique, en particulier de leurs talents, et de rendre possible pour le lecteur l'appréhension d'un objet esthétique d'un type particulier. Mais toutes les œuvres d'art ne sont pas « réussies » et ne sont donc pas en ce sens particulier des œuvres « authentiques », « douées de valeur ». D'autre part, tout objet d'un vécu esthétique n'est pas objet d'un vécu esthétique culminant dans le plaisir ou l'admiration ou [6] enfin dans un jugement de valeur positif. Cela concerne en particulier les œuvres des « Belles-Lettres ». Elles peuvent être « authentiques », « belles », ou pour le dire de manière plus générale, elles peuvent être douées de valeur artistique ou esthétique, mais elles peuvent tout aussi bien être « laides », « inauthentiques », « repoussantes », donc, en bref, être de valeur négative. Nous pouvons toutes les vivre (*erleben*) de manière esthétique, de même que nous pouvons les appréhender dans un acte de connaître pré-esthétique ou dans un acte de connaître se construisant sur le vécu esthétique, mais qui n'est pas lui-même esthétique. Seuls les résultats issus d'une appréhension relevant de la connaissance peuvent nous donner une information valide sur la valeur de l'œuvre<sup>9</sup>. Nos investigations doivent donc comprendre deux groupes d'œuvres pour lesquelles nous devons dès le départ prendre en compte le fait que l'acte de connaître et, en particulier, celui de saisir esthétiquement les œuvres d'art littéraires douées de haute valeur se déroule autrement et peut avoir d'autres propriétés que l'acte de connaître des œuvres « mauvaises », de valeur négative<sup>10</sup>.

• 9 – Aussi bien le mot « valeur » que le mot « œuvre » sont utilisés ici avec un certain double sens qui ne s'expliquera que plus tard. Nous ne pouvons pas tout dire d'un coup.

• 10 – J'ai adopté un point de vue méthodologique analogue dans l'étude de la structure fondamentale de l'œuvre d'art littéraire dans mon livre *L'Œuvre d'art littéraire* (1931). Mais cela ne signifie pas du tout – comme cela a été mal interprété de divers côtés – que j'exclus de ma considération la valeur artistique ou esthétique des œuvres d'art littéraires.

### § 3. L'adaptation de l'acte de connaître à la structure fondamentale de l'objet de la connaissance

Avant d'en venir à la description de « l'acte de connaître » – pris au sens très large – nous devons d'abord considérer *ce qui* doit constituer l'objet de ce « connaître ». Les considérations relevant de la théorie de la connaissance qui ont été développées depuis la phénoménologie des *Recherches logiques* de Husserl ont montré qu'il existe une corrélation particulière entre le mode de connaître et l'objet à connaître, et peut-être même une adaptation du connaître à cet objet. La corrélation se montre avant tout dans le fait de savoir quels modes de comportement ou quelles opérations de connaissance entrent dans le processus global du connaître, selon quel ordre de succession ou de simultanéité [7] ces actes se déroulent, comment ils se conditionnent réciproquement ou éventuellement se modifient, et à quel résultat d'ensemble ils conduisent tous ensemble – résultat dont la valeur de connaissance dépend essentiellement de leur cours et de leurs interactions. Aux types fondamentaux des objets de connaissance correspondent autant de types et de modes de connaître fondamentaux. Par exemple : on ne peut connaître une chose physique qu'en commençant le processus de connaissance par la perception sensible de cette chose. Il arrive naturellement que nous apprenions quelque chose sur une chose à partir d'une information venant d'autrui, mais alors cette information présuppose une perception. Selon les types de propriétés que l'on a à connaître sur une chose, on doit se servir d'autres modes de perception. On ne peut pas entendre les couleurs d'une chose, ni voir ou goûter les sons. Celui qui veut connaître ses propres états ou processus psychiques doit à cette fin se servir des actes de la perception interne qui sont construits et se déroulent tout à fait autrement, et ne peuvent ni se sentir ni se toucher. Il en va de même dans d'autres cas : on doit comprendre et justifier les propositions mathématiques d'après leur sens propre, la perception sensible n'y joue aucun rôle. Dans ces différents cas, il existe une étroite corrélation entre la structure et la nature constitutive de l'objet à connaître d'une part et le type d'acte de connaître d'autre part<sup>11</sup>. En tenant compte de l'existence de cette corrélation, l'analyse d'un processus de connaissance déterminé s'accomplit beaucoup plus facilement quand on prend conscience de la forme fondamentale générale de l'objet en question. Il sera alors utile dans notre cas de commencer par se souvenir tout d'abord des propriétés fondamentales générales et des structures des œuvres littéraires.

---

• 11 – Même quand nous utilisons des appareils artificiels pour observer certains objets ou processus (par exemple, un microscope, un microscope électronique, un radar ou divers instruments électriques de mesure, etc.), la structure des appareils est calculée sur un type déterminé de fonctionnement et ce type de fonctionnement s'adapte au type d'objet ou de processus qui sont à « observer ».

Mais avant de le faire, nous devons envisager une objection menaçante contre notre procédure. Ne sommes-nous pas pris dans un cercle vicieux quand nous nous référons aux propriétés fondamentales générales et aux structures des œuvres littéraires afin de clarifier la manière dont nous en prenons connaissance ? Cette référence n'est-elle pas équivalente [8] au fait de présupposer la validité et l'efficacité du connaître qui nous informe sur ces propriétés fondamentales des œuvres littéraires ?

Au début de nos investigations sur l'acte de connaître une œuvre littéraire, nous ne savons encore rien de positif et nous ne devons rien présupposer tacitement concernant son efficacité et sa validité. Aussi ne le faisons-nous pas. Il s'agit seulement de diriger notre attention sur certains processus de conscience que nous opérons pendant la lecture, non pas pour saisir en eux leur cours et leur action individuels mais pour appréhender la nécessité d'essence d'un tel cours et d'une telle fonction. La référence, encore une fois non pas aux spécificités individuelles d'une œuvre littéraire déterminée, mais à la construction (*Aufbau*) structurelle relevant d'une nécessité d'essence de l'œuvre d'art littéraire en général, a pour seul but de rechercher sur l'exemple d'un acte de connaître individuel opéré lors de la lecture d'une œuvre les moments structurels et les entrelacements des fonctions interdépendantes qui tous relèvent d'une nécessité d'essence. Ils *correspondent* d'une manière compréhensible aux propriétés structurelles relevant d'une nécessité d'essence de l'œuvre littéraire en général et peuvent être corrélés aux facteurs individuels de l'œuvre et, en fait, comme des fonctions dans lesquelles de tels facteurs sont découverts et saisis.

Nous ne présupposons donc ni la validité des résultats d'une lecture individuelle ni la capacité d'action des fonctions de connaissance qui s'y opèrent, afin de les décrire sur cette base non seulement dans leur cours et leur spécificité, mais aussi pour décider de leur efficacité positive, c'est-à-dire savoir si elles sont capables de conduire celui qui connaît à une connaissance objectivement valide de l'œuvre littéraire. Car il y a avant tout deux modes de procédure différents : d'une part, la lecture portant sur une œuvre spécifique, par suite l'acte de connaître lui-même qui se produit lors d'une telle lecture et, d'autre part, le comportement cognitif qui conduit en général le sujet connaissant à la saisie générale de la *structure essentielle* et de la particularité propre de l'œuvre d'art littéraire *en général*. Il y a deux modes de connaître fondamentalement différents et donc deux sortes d'effectuation du connaître. Tandis que la première s'opère dans un acte de lecture individuel portant sur une œuvre individuelle déterminée et est un type particulier *d'expérience* dans lequel la facticité de cette œuvre et ses [9] détails sont constatés, la deuxième ne s'opère pas du tout dans un tel acte de lecture et ne nous fournit aucune expérience de la constitution qualitative factuelle d'une œuvre individuelle,

par exemple de *La Montagne magique* de Thomas Mann. Elle diffère d'un acte de lecture individuel à tel point que, même si la lecture était complètement clarifiée par notre étude dans son déroulement et ses fonctions, le difficile problème de savoir en quoi consiste l'appréhension de l'essence générale (si on peut le dire de manière inappropriée mais commune) de l'œuvre d'art littéraire se présenterait pourtant encore. Les phénoménologues diraient qu'il s'agit dans ce cas d'une analyse *a priori* de la teneur (*Gehalt*) de l'idée générale « l'œuvre d'art littéraire ».

Cette analyse, même lorsqu'elle s'opère à partir de *l'exemple* d'une œuvre d'art littéraire *quelconque* ou, mieux, de différents exemples choisis de manière appropriée, n'est pas effectuée dans l'acte de lecture et l'acte de compréhension des phrases successives de ces exemples, mais elle concerne avant tout les différences essentielles de divers éléments fondamentaux de l'œuvre littéraire (et de l'œuvre d'art) en général, comme par exemple, la différence entre les formations et les phénomènes phoniques et les sens des phrases (plus généralement, les unités de signification de différents types), ainsi qu'entre les sens des phrases et les corrélats intentionnels de ces phrases projetés à partir d'eux (en particulier les états-de-choses). Il s'agit là de l'appréhension des moments constitutifs formels et matériels de telles formations et de la différence essentielle qui en résulte, ainsi que de leurs relations et interconnexions de différents types. On ne peut pas en général le découvrir dans la simple lecture d'une œuvre d'art littéraire car les possibilités nécessaires, qui doivent être appréhendées dans la teneur de l'idée, vont bien au-delà des déterminations individuelles d'une œuvre d'art unique. D'autre part, l'acte de lecture d'une œuvre déterminée va bien plus loin dans les détails qu'elle révèle de cette œuvre que ce que peut découvrir l'analyse *a priori* de l'œuvre individuelle en question qui reste tournée sur la teneur de l'idée générale de l'œuvre d'art littéraire : elle ne fait pour ainsi dire qu'établir le squelette de ce qui forme le corps complet de l'œuvre particulière. Elle ne saisit pas, par exemple, le sens complet de toutes les phrases qui se succèdent dans une œuvre (ce qui est indispensable lors d'une lecture), mais elle fait attention à la forme générale de chaque phrase seulement possible et à d'autres choses de ce genre, ce que [10] l'on ne remarque pas du tout dans la lecture et qu'on n'analyse pas de manière particulière. On ne peut pas dire, évidemment, qu'il n'existe aucune relation entre une analyse générale « eidétique », comme dit Husserl, de l'idée de l'œuvre d'art littéraire en général et une lecture d'une œuvre individuelle. Si, par exemple, quelqu'un était de tendance empiriste et niait l'existence et même la possibilité d'une analyse *a priori* de la teneur d'une idée en général et était cependant disposé à reconnaître la possibilité d'un savoir général sur les œuvres littéraires, il pourrait peut-être dire que, sur la base des lectures de plusieurs œuvres individuelles, on effectue une comparaison des résultats obtenus et on établit les soi-disant caractéristiques (*Merkmale*)

« communes » des œuvres individuelles au moyen d'un « acte de généralisation ». Cet acte de comparaison et de généralisation va à chaque fois au-delà de la lecture individuelle ; mais la conception empiriste de la connaissance « générale » présuppose que les faits trouvés dans la lecture individuelle existent réellement et que donc la connaissance opérée dans la lecture a sa validité. Cela toutefois n'est pas du tout présupposé dans une analyse « eidétique » de l'« essence générale » (c'est-à-dire de la teneur de l'idée générale) au sens phénoménologique. Les lectures individuelles ne nous livrent qu'un fonds de phénomènes qui peuvent être saisis dans leur teneur d'essence propre, sans que l'on doive présupposer en cela l'être individuel réel (*wirkliche*) des objets qui parviennent à la donation dans ces phénomènes. Et sur ces phénomènes saisis de manière eidétique, on peut mettre en évidence les relations essentielles propres entre les phénomènes perçus et donc déterminer la structure générale (la construction) relevant d'une nécessité d'essence de l'œuvre d'art littéraire.

En d'autres termes, lorsque nous évoquerons bientôt certains traits de la structure générale de l'œuvre, nous ne présupposerons ni la validité de l'acte de connaître qui s'opère dans la lecture d'une œuvre individuelle ni sa véritable nature qualitative. Nous utilisons les informations concernant la structure générale de l'œuvre d'art littéraire en général comme un moyen heuristique qui nous permet de diriger notre attention sur le cours de conscience dans lequel s'opère l'acte de connaître une œuvre individuelle et en même temps de nous préparer à ce que nous pouvons trouver dans l'analyse de ce cours de conscience, si nous [11] gardons à l'esprit que ces expériences doivent conduire ou servir à dévoiler la forme et la nature qualitative d'une œuvre littéraire individuelle. Nous pourrions également la découvrir sans le rappel des résultats d'une théorie philosophique générale de l'œuvre d'art littéraire. La *confrontation* de l'analyse des vécus dans lesquels la lecture s'opère avec les moments structurels relevant d'une nécessité d'essence de l'œuvre d'art littéraire nous permettront cependant de mieux *comprendre* pourquoi ces vécus sont en soi si complexes et pourquoi ils se déroulent de cette manière essentiellement typique.

#### **§ 4. Thèses fondamentales concernant la structure essentielle propre de l'œuvre d'art littéraire**

Les thèses générales suivantes concernant la structure essentielle propre de l'œuvre d'art littéraire nous seront utiles pour nos investigations ultérieures :

1. L'œuvre littéraire est une formation à plusieurs couches. Elle contient (a) la couche des vocables, des formations et des caractères phoniques d'ordre supérieur ;

(b) la couche des unités de signification : les sens des phrases et les sens des ensembles de connexions de phrases; (c) la couche des aspects schématisés par lesquels des objets figurés (*dargestellten*) de différents types accèdent à apparition; et (d) la couche des objectités qui sont figurées<sup>12</sup> par les états-de-choses intentionnels projetés par les phrases.

2. De la matière et de la forme des couches individuelles résulte une connexion intime essentielle de toutes les couches les unes avec les autres et, de ce fait, l'unité formelle de l'ensemble de l'œuvre.

3. Outre la structure en couches, l'œuvre littéraire se distingue par la succession ordonnée de ses parties que constituent les phrases, les connexions de phrases, les chapitres, etc. Par conséquent, l'œuvre possède une « extension » propre quasi-temporelle allant du début à la fin, ainsi que différentes propriétés de composition qui en résultent, comme, par exemple, différentes caractéristiques de développement dynamique, etc. [12]

L'œuvre littéraire a en fait « deux dimensions » : la première, dans laquelle le fonds d'ensemble des couches s'étend (simultanément) et la seconde, dans laquelle les parties se succèdent (quasi-temporellement).

4. Contrairement à la grande majorité des phrases d'une œuvre scientifique qui sont des jugements authentiques, les phrases déclaratives qui apparaissent dans une œuvre d'art littéraire ne sont pas des jugements authentiques, mais seulement des quasi-jugements dont la fonction ne consiste qu'à conférer aux objets figurés dans l'œuvre un aspect de réalité, sans qu'ils soient estampillés du sceau de l'authentique réalité. De même, des phrases d'un autre type, comme, par exemple, les phrases interrogatives, subissent également une modification correspondante de leur sens ou de leur fonction dans l'œuvre d'art littéraire. Selon le type d'œuvre – dans les romans historiques, par exemple – d'autres variations de ces modifications sont encore possibles<sup>13</sup>.

La présence de quasi-jugements dans les œuvres d'art littéraires ne constitue qu'un moment qui les distingue des œuvres scientifiques. D'autres moments caractéristiques s'y rattachent, à savoir :

• 12 – Sur le sens précis de ce concept, voir les définitions données par Ingarden, in *L'Œuvre d'art littéraire*, § 32, *op. cit.* N.D.T.

• 13 – C'est un problème particulier de savoir si les phrases déclaratives qui ne sont que citées dans le texte, comme, par exemple, celles prononcées par une personne figurée, subissent également une telle modification. Cela est particulièrement significatif dans le cas du théâtre. Un autre problème est constitué par la question de savoir par quel moyen linguistique, mais éventuellement aussi extralinguistique, ce caractère de quasi-jugement est produit. Il s'agit d'un problème qui a été examiné par Käte Hamburger, *Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957. J'y reviendrai en lien avec la question de savoir comment le lecteur peut savoir qu'il a affaire, dans un roman par exemple, à des quasi-jugements et non pas à des jugements authentiques.

5. Si une œuvre littéraire est une œuvre d'art douée de valeur, chacune de ses couches contient des qualités particulières. Ce sont des qualités douées de valeur de différents types : des valeurs artistiques et des valeurs esthétiques. Ces dernières se trouvent dans l'œuvre d'art elle-même dans un état potentiel spécifique. Dans toute leur multiplicité, elles conduisent à une polyphonie spécifique de qualités esthétiquement pertinentes, laquelle décide de la qualité de la valeur qui se constitue dans l'œuvre.

Des qualités artistiques littéraires peuvent aussi apparaître dans une œuvre scientifique et déterminer certaines qualités douées de valeur esthétique. Mais, dans une œuvre scientifique cela ne produit seulement qu'un *momentum ornans* [13] qui n'entretient qu'un lien faible ou inexistant avec la fonction essentielle de l'œuvre et qui ne peut par lui-même en faire une œuvre d'art<sup>14</sup>.

6. L'œuvre d'art littéraire (comme toute autre œuvre littéraire en général) est à opposer à ses concrétisations qui naissent lors des lectures individuelles de l'œuvre (éventuellement lors des représentations de l'œuvre au théâtre et de leur appréhension par le spectateur).

7. À la différence de ses concrétisations, l'œuvre littéraire elle-même est une formation schématique. Cela signifie que certaines de ses couches, en particulier la couche des objectités figurées et celle des aspects, contiennent des « lieux d'indétermination ». Ceux-ci sont en partie éliminés dans les concrétisations. La concrétisation de l'œuvre littéraire est donc elle-même encore schématique mais, si l'on peut s'exprimer ainsi, moins que l'œuvre en question elle-même.

8. Les lieux d'indétermination sont éliminés dans les concrétisations individuelles de telle manière qu'une détermination plus étroite ou plus large de l'objet en question prend leur place et qu'ils sont, pour ainsi dire, « remplis ». Mais ce « remplissement » n'est pas déterminé de manière suffisante par les moments déterminés de cet objet et peut donc en principe varier avec différentes concrétisations.

9. L'œuvre d'art littéraire en général est une formation purement intentionnelle qui a sa source ontologique (*Seinsquelle*) dans les actes de conscience créateurs de son auteur et dont le fondement d'être physique repose dans un texte fixé par écrit ou dans un autre outil physique de reproduction possible (par exemple, le magnétophone). Grâce à la double couche de son langage, elle est à la fois intersubjectivement accessible et reproductible, ce qui en fait un objet intentionnel intersubjectif relatif à une communauté de lecteurs. En tant que tel, cet objet n'est pas de nature psychique et il transcende tous les vécus de conscience, aussi bien ceux de l'auteur que ceux du lecteur.

---

• 14 – Il sera encore question plus loin d'une différence supplémentaire entre œuvres scientifiques et œuvres d'art littéraires.

## § 5. L'œuvre littéraire fixée par écrit

[14] Il fut un temps où les œuvres d'art existaient sans être fixées par écrit. À cette époque, elles devaient leur persistance durant de nombreuses générations à la reproduction purement orale à partir de la mémoire de ceux qui les récitaient ou les chantaient aux autres. Diverses variantes sont alors apparues mais dans lesquelles le texte fondamental a été conservé en tant que noyau identique pendant des siècles. C'est à ce type d'œuvre transmise oralement que les huit premières affirmations ci-dessus faisaient référence. L'œuvre était alors une formation purement phonique.

Mais dès qu'elle a été transcrite sous forme de manuscrit et plus tard imprimée et qu'elle a été principalement lue, ce caractère purement phonique a été altéré dans la mesure où l'imprimé (le texte imprimé) n'appartient pas aux éléments de l'œuvre d'art littéraire elle-même (en quelque sorte comme une nouvelle couche, comme le voulait par exemple Nicolai Hartmann), mais il constitue uniquement son fondement physique. Néanmoins, la forme imprimée exerce un rôle de modification lors de la lecture en sorte que le mot prononcé [vocable] entre en relation plus étroite avec le mot imprimé, bien qu'il ne fusionne pas en une unité avec lui. Les signes imprimés ne sont ainsi pas saisis dans leur forme (*Gestalt*) physique individuelle, mais – de manière analogue aux mots prononcés – en tant que types idéaux et sont sous cette forme liés au mot prononcé. Cela introduit une certaine contamination dans la totalité de l'œuvre d'art littéraire, mais qui permet d'autre part de préserver l'identité de l'œuvre d'art de manière beaucoup plus fidèle que dans la transmission purement orale des œuvres.

## § 6. Délimitation du thème et premières thèses fondamentales

Les conditions auxquelles sont soumis les processus de lecture ou d'écoute qui se déroulent effectivement sur des œuvres d'art littéraires sont extrêmement complexes et changeantes. Il est dès lors très difficile de les prendre toutes en compte dans l'examen précis de la manière dont s'opère l'acte de connaître portant sur l'œuvre et d'évaluer correctement leur rôle dans l'acquisition de la connaissance de celle-ci. [15] Il est donc conseillé de simplifier ces conditions pour en alléger l'étude et par là d'en restreindre quelque peu le thème.

J'ai donc l'intention de traiter d'abord de l'acte de connaître portant sur une œuvre littéraire *achevée*, présentée au lecteur dans une langue *actuelle* et qu'il *maîtrise* parfaitement. La condition que l'œuvre doit être « *achevée* » signifie non seulement qu'elle ne doit pas être considérée sous la forme variable qui est la sienne

durant le processus de création poétique, mais également qu'une fois terminée par l'auteur, elle *demeure inchangée* dans la forme qu'il lui a conférée, de sorte donc qu'elle ne change pas en aucune de ses deux couches langagières, que ce soit celle des vocables ou celle des sens. Comme les langues vivantes se transforment effectivement avec lenteur selon les circonstances dans nombre de leurs éléments et de leurs fonctions, une deuxième condition restrictive s'impose, à savoir que l'œuvre doit être rédigée dans une langue contemporaine de la lecture (cette « contemporanéité » est à prendre ici *cum grano salis*), au moins à une époque relativement stable du développement du langage concerné.

Nous ne souhaitons pas nous engager maintenant dans une discussion sur la possibilité ou la réalité d'une telle stabilité de la langue. Étant donné que cela dépasse notre thème présent, nous sommes volontiers prêts à considérer l'exigence que nous avons formulée comme une abstraction idéalisante. On trouve dans une certaine mesure une abstraction idéalisante analogue dans la troisième exigence, selon laquelle la langue de l'œuvre d'art doit être parfaitement connue et maîtrisée par le lecteur et idéalement qu'il s'agisse donc de sa langue maternelle. Mais même cela ne vaut que manière approximative puisqu'il y a différents degrés de perfection dans la maîtrise de la langue maternelle. Chacun d'entre nous présente des lacunes plus ou moins importantes dans sa capacité à utiliser correctement sa langue maternelle. Cependant, une fois qu'on la maîtrise réellement et qu'on peut penser avec elle et la parler librement sans hésitation, il n'est pas si difficile d'approfondir la connaissance de sa propre langue, afin de pouvoir lire « couramment », sans hésitation, l'œuvre d'art littéraire en question. Dans les œuvres en langue étrangère, même si celle-ci est « familière », les limites dans lesquelles nous maîtrisons la langue de l'œuvre en question sont généralement beaucoup plus étroites, de sorte que nous devons souvent approfondir notre connaissance de cette langue de manière significative avant de lire l'œuvre. Notre exigence signifie donc seulement que le lecteur doit être suffisamment préparé pour la lecture de l'œuvre.

[16] Une restriction supplémentaire du thème de nos investigations : je ne considérerai que les cas où l'appropriation d'une œuvre littéraire s'opère au cours d'une lecture, pour ainsi dire, solitaire, donc sans communication avec d'autres lecteurs ou auditeurs. J'introduis cette restriction parce que les vécus du lecteur sont alors considérablement simplifiés ; ils ne sont en quelque sorte liés que par le texte qui vient d'être lu et se développent ainsi également beaucoup plus librement et couramment. Le déroulement de la lecture n'est pas interrompu par la communication avec d'autres, ce qui fait que l'unité artistique de l'œuvre est bien mieux préservée. Les influences étrangères sont ainsi également exclues de la compréhension de l'œuvre qui est connue lors de la lecture, précisément parce que le rôle qu'elles jouent dans les efforts en vue d'une compréhension correcte et

adéquate de l'œuvre sont très difficiles à évaluer. Par ailleurs, il importe d'éviter toute interruption dans le processus de prise de connaissance. Il faut donc ici également faire abstraction du fait qu'il y a de nombreuses œuvres qui sont trop étendues pour être lues en une seule fois sans interruption. Nous nous limitons à la lecture d'œuvres relativement courtes et nous n'aborderons le rôle des pauses nécessaires dans la lecture que plus tard. L'exclusion d'une influence étrangère dans le processus de connaissance d'une œuvre est également exigée afin d'éviter, pour le moment, la complication qui découle du fait que chaque conversation avec un autre lecteur s'accomplit en prenant connaissance d'une nouvelle œuvre littéraire (non écrite) – à savoir le discours d'autrui. La compréhension de ce discours nous confronte au même problème que celui de la compréhension de l'œuvre que nous venons de lire, si ce n'est que dans l'écoute du discours d'autrui deux œuvres fondamentalement distinctes, l'œuvre d'art lue et le discours d'autrui, s'enchevêtrent l'une à l'autre, se modifient réciproquement et doivent être saisies par le lecteur dans une unité supérieure, en sorte que l'œuvre lue ne peut plus être reconnue dans sa pureté.

À côté de ces conditions limitatives, nous pensons que nous pouvons établir deux thèses fondamentales concernant l'acte de connaître portant sur une œuvre d'art littéraire : la première, que cet acte de connaître est composé de fonctions (opérations) hétérogènes mais étroitement liées ; la seconde, qu'il s'accomplit dans un processus qui se déroule dans le temps. Ces deux faits d'essence sont [17] liés aux spécificités fondamentales de l'œuvre littéraire. Nous allons maintenant développer et justifier ces deux thèses plus en détail.