



**HAL**  
open science

## La lecture

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. La lecture. Éric Bordas. L'analyse littéraire, notions et repères, Nathan, 2011.  
hal-01722121

**HAL Id: hal-01722121**

**<https://hal.science/hal-01722121v1>**

Submitted on 2 Mar 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'ANALYSE LITTÉRAIRE

## NOTIONS ET REPÈRES

# SOMMAIRE



## **Introduction générale** **11**

### **I – Contexte**

#### **1| L'œuvre** **19**

1. Polysémie 19
2. Approches critiques 22
3. La naissance de l'œuvre 26
4. L'œuvre et ses limites 27
  - 4.1 L'œuvre, système clos 27
  - 4.2 L'œuvre ouverte 28
5. Lectures 29
  - 5.1 Un programme poétique 29
  - 5.2 Le discours de l'hommage 31

#### **2| L'auteur** **35**

1. Une définition complexe 35
  - 1.1 Une reconnaissance problématique 35
  - 1.2 Une fonction sociale 36
  - 1.3 Qu'est-ce qu'un auteur ? 37
2. Le nom d'auteur 38
3. Le personnage de l'auteur 39
4. Lectures 40
  - 4.1 Une mise en scène auctoriale 40
  - 4.2 « Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » 41

#### **3| La lecture** **47**

1. Une activité plurielle 47
2. Théories de la lecture 49
3. Lectures du lecteur : « C'est en lisant qu'on devient liseur » (R. Queneau) 51
  - 3.1 Qu'est-ce qu'un lecteur ? 51
  - 3.2 L'auteur, l'œuvre, le lecteur 53
  - 3.3 Du *legendum* (à lire) au dialogue 54
4. Lectures 55
  - 4.1 L'avis au lecteur 55
  - 4.2 Ruses du roman 57

# CHAPITRE 3

## LA LECTURE

1. UNE ACTIVITÉ PLURIELLE
2. THÉORIES DE LA LECTURE
3. LECTURES DU LECTEUR :  
« C'EST EN LISANT QU'ON DEVIENT LISERON » (R. QUENEAU)
4. LECTURES

La lecture ne sera pas envisagée ici comme un simple déchiffrement mais comme un processus de réception, impliquant certes une sensibilité mais aussi un regard critique, en somme en tant qu'activité *littéraire*. Nous laisserons donc de côté l'aspect émotionnel, érotique, de la lecture qu'analyse Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*. La lecture est une réception qu'il faut considérer comme une interaction auteur/œuvre/lecteur. L'écrivain prépare la lecture de son texte, par un système de commentaires, d'adresses ou de paratextes. La lecture est donc pour une part inscrite dans l'œuvre. Mais elle est aussi une activité créatrice, en tout cas productrice de sens. Le lecteur ne décode pas en lisant, il sur-code, Barthes le souligne dans ce même essai. Enfin, la lecture est une activité éphémère, fragmentée (interruptions, pauses) et tributaire de notre mémoire associative. Ce qui conduit Barthes à se demander, toujours dans *Le Bruissement* (« Sur la langue »), si la « lecture n'est pas, constitutivement, un champ pluriel de pratiques dispersées, d'effets irréductibles ».

### 1. UNE ACTIVITÉ PLURIELLE

Quoi de plus simple, au premier abord, que la lecture ? Lire revient à déchiffrer des **textes\* écrits**, mais aussi des images, des tableaux, des signes\*. Mais cette activité, enseignée dès l'école élémentaire, pratiquée dans des lieux particuliers (bibliothèques, cabinets de lecture...), se révèle prise dans des enjeux plus larges, qu'ils soient économiques (édition, librairies), sociaux ou textuels. En somme, la lecture est moins une **activité** de déchiffrement que **de réception**, impliquant un regard subjectif, voire un accueil critique, supposant un investissement du lecteur, puisque « chacun tire de

chaque livre le livre qui lui est utile » (I. Calvino, *La Machine littéraire*, 1984). La lecture est une **pratique culturelle**, mettant en œuvre des connaissances, des savoirs, des comportements ; elle est projection de goûts ou d'opinions, c'est une activité productrice de sens, – elle n'est pas simple réception des textes mais action sur eux –, que l'on peut considérer comme un dialogue entre celui qui a produit le texte et celui qui le lit, au point même que Umberto Eco a pu qualifier cette relation dialogique\* de « duel » ou de « stratégie ». La lecture est aussi une pratique culturelle, en ce qu'elle a évolué parallèlement à l'histoire du livre (cf. chapitre « Œuvre ») : du rouleau au *codex*, du livre à l'e-book, des cabinets de lecture, des lectures collectives des salons, à la lecture privée et démocratisée aujourd'hui, avec la révolution du livre en petit format au XIX<sup>e</sup> siècle puis du livre de poche au XX<sup>e</sup> siècle. La lecture est prise dans un devenir, une intelligibilité transhistorique.

Opération de mémorisation, de structuration, la lecture est avant tout une **activité d'interprétation**, supposant un dialogue, une situation de communication, entre l'écrivain et son lecteur, mais ce dialogue reste « fermé » au sens où, une fois l'œuvre écrite, aucune information supplémentaire ne peut être apportée, sinon par le biais d'autres lectures, que celles-ci soient le fait de l'auteur lui-même (dans sa correspondance, dans ses interviews aujourd'hui) ou d'autres lecteurs (les critiques). En somme, la lecture est une activité complexe, prise entre contrainte et liberté.

De même, **qu'est-ce qu'un lecteur** ? Il est des lecteurs naïfs et des lecteurs érudits, des lecteurs « courants » et des lecteurs « spécialistes » (les critiques, les étudiants...). Une œuvre a les lecteurs de son époque, de son siècle et des lecteurs postérieurs ayant un tout autre mode de pensée, voire d'expression. Le lecteur est donc une sorte d'abstraction, ou, du moins, un être insaisissable, mouvant, que les œuvres tentent cependant parfois de cerner : le texte s'adresse à des lecteurs réels, parfois nommés ou même définis dans les seuils paratextuels\* (préfaces, avertissements, avis au lecteur). Mais nul texte ne peut totalement prévoir quels seront ces lecteurs réels, leurs démarches, leurs réactions, leurs modes de réception. L'auteur s'adresse alors à son public supposé, désigne explicitement une certaine catégorie de lecteurs, tel l'« hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » de Baudelaire dans le poème liminaire des *Fleurs du mal*, ou le lecteur de roman auquel s'adresse le narrateur balzacien dès les premières pages du *Père Goriot* : « Vous qui tenez ce livre d'une blanche main, vous qui enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni un roman ni une fiction. *All is true*, il est si véritable que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être. »

Mais rien ne permet à l'auteur, malgré ses « intrusions », ses commentaires, ses interpellations, de totalement déterminer et prévoir la transmission de son œuvre qui sera forcément reçue par un public indéterminé, pluriel, aux modes de lecture disparates. On ne peut donc accorder une importance secondaire au lecteur : celui-ci, par son déchiffrement, par son interprétation, est un « co-énonciateur ». Une œuvre est en quelque sorte toujours terminée par celui qui la regarde.

## 2. THÉORIES DE LA LECTURE

L'approche du lecteur comme élément essentiel de l'œuvre est chose récente et l'on peut même, à la suite d'Antoine Compagnon (1998), considérer « l'histoire des théories de la lecture dans les dernières décennies » comme « celle d'une liberté croissante consentie au lecteur face au texte ». Ignoré des approches formalistes ou historicistes (s'attachant à l'œuvre et à son contexte), des approches expressives (s'intéressant au créateur de l'œuvre) ou mimétiques (ayant le monde pour objet), le lecteur est le sujet des approches formalistes. Le lecteur a longtemps été nié ou oublié par la critique littéraire. Pour Brunetière ou Lanson, le livre existe en lui-même, il est un objet autonome, « il a lieu tout seul : fait, étant », comme l'écrit Mallarmé. Ainsi pour les New Critics américains de l'entre-deux-guerres (Wimsatt, Beardsley, Richards), la lecture doit être objective, la plus proche possible – le *close reading* – du système clos que constitue l'œuvre.

Puis, dans les années 1950-1960, la **critique**, dite **thématique** ou **créatrice**, inspirée par les essais de Gaston Bachelard sur l'imaginaire, et proche de la critique « par sympathie » d'un Sainte-Beuve, envisage la littérature moins comme un objet de savoir que comme une expérience, personnelle et subjective. De fait, le lecteur, mis sur le devant de la scène, doit fondre sa conscience dans celle de l'auteur, « s'install[er] dans l'œuvre pour épouser les mouvements d'une imagination et les dessins d'une composition » (J. Rousset). Même conception de l'acte de lecture chez Jean-Pierre Richard, pour qui la réception suppose une adhésion : « L'esprit ne possédera une œuvre, une page, un mot même, qu'à condition de reproduire en lui (et il n'y parviendra jamais absolument) l'acte de conscience dont ils constituent l'écho. » En somme, l'adhésion, une forme de capillarité des consciences sont nécessaires à toute lecture comme à toute interprétation des textes. La lecture est envisagée dans son double mouvement, celui de se fondre dans l'œuvre, de retrouver l'impulsion qui présida à sa création, avant de se détacher d'elle pour trouver la distance nécessaire à l'interprétation : il s'agit, selon les termes de Jean Rousset, d'une « position un peu équivoque, celle d'un interprète qui se met tour à tour à l'intérieur et au-dehors de son objet ».

L'**École de Constance**, animée par des théoriciens de langue allemande (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), interroge une **esthétique de la réception**, démontrant que, sans le travail d'un lecteur, tout livre reste inerte, la lecture venant concrétiser ses potentialités de signification. L'analyse s'attache aux effets, à l'impact de l'œuvre. En effet, on peut distinguer deux voies chez les théoriciens de la réception, Iser s'attachant au lecteur, tandis que Jauss met davantage l'accent sur la dimension collective de la lecture. Pour Iser, toute œuvre a deux dimensions, deux « pôles ». Le premier, « le pôle artistique est le texte de l'auteur », le second, « le pôle esthétique est la réalisation accomplie par le lecteur ». Ainsi une œuvre est « inévitablement de caractère virtuel, car elle ne peut pas se réduire ni à la réalité du texte ni à la subjectivité du lecteur, et c'est de cette virtualité qu'elle dérive son dynamisme ». Le sens ne préexiste donc pas, il se construit dans le mouvement de la lecture. Et Iser d'ajouter :

### Citation

Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induera à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte. Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation, la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience.

Le lecteur implicite, celui auquel s'adresse nécessairement tout texte, se voit donc **assigner un rôle**. Il doit incarner « toutes les dispositions nécessaires pour que le texte exerce son effet ». En conséquence, « les racines du lecteur implicite comme concept sont fermement implantées dans la structure du texte ; il est une construction et n'est nullement identifiable à aucun lecteur réel » (Iser).

Hans Robert Jauss infléchit, lui aussi, le concept de lecture vers celui de « réception », montrant que le **sens du texte** n'est **jamais stabilisé** mais qu'il varie en fonction de ses contextes de réception. Une notion essentielle de cet essai est la définition d'un « **horizon d'attente\*** » chez les lecteurs. Trois réactions sont en effet possibles face à une œuvre nouvelle : la satisfaction immédiate, la déception, ou le désir de s'adapter aux nouveaux horizons ouverts par l'œuvre. La réception est donc critère de la valeur de l'œuvre. Seule celle procurant un plaisir inédit, venant bouleverser l'horizon d'attente du lecteur, créant un « écart esthétique » entre l'attente et l'expérience, est dotée d'une réelle valeur littéraire.

Les théories les plus récentes de la lecture, sans dénier la place capitale de la réception dans la construction d'un sens du texte, s'attachent désormais soit à montrer que l'œuvre d'art est ouverte à un éventail illimité de lectures (Umberto

Eco), la lecture suggérant une infinité d'œuvres virtuelles dont l'œuvre réelle n'est qu'un exemple (Michel Charles), soit à dénoncer et l'autonomie du texte et la liberté du lecteur pour fonder le concept de « communauté interprétative ». Cette dernière voie est celle explorée par Stanley Fish qui déconstruit les trinités **auteur/œuvre/lecteur** ou **intention/forme/réception** pour montrer que celles-ci se fondent dans un ensemble : « La forme de l'expérience du lecteur, les unités formelles, et la structure de l'intention sont une seule et même chose, elles se manifestent simultanément, et la question de la priorité et de l'indépendance ne se pose donc pas. »

Mais, loin de s'opposer les unes aux autres, ces différentes perspectives doivent éclairer notre propre approche de la lecture. Il faut admettre la complexité de tout acte de lecture, expérience, selon les termes mêmes d'Antoine Compagnon (1998), « double, ambiguë, déchirée ».

### **3. LECTURES DU LECTEUR : « C'EST EN LISANT QU'ON DEVIENT LISERON » (R. QUENEAU)**

#### **3.1 QU'EST-CE QU'UN LECTEUR ?**

Par sa diversité, la littérature génère une multiplicité de lecteurs : lecteurs de poèmes ou de romans, lecteur/spectateur de pièces de théâtre, lectrices des romans à l'eau de rose, lecteurs érudits, de manuscrits anciens... Pour autant, s'il n'existe pas de lecteur idéal, différentes définitions du lecteur, entre lecteurs réels et modèles de lecture, peuvent être relevées.

##### **3.1.1 LE LECTEUR INSTITUÉ**

Tout genre littéraire implique un certain **type de lectorat**. Ce lecteur institué est induit par l'énonciation même du texte, son appartenance à un genre, son fonctionnement sur un registre particulier. Les *Oraisons funèbres* que Bossuet adresse à ses « frères » et plus largement aux Grands de la Cour pour les exhorter à agir selon les préceptes de Dieu n'instituent *ipso facto* pas le même type de lecteurs que les romans policiers (supposant un lecteur complice et à la recherche d'indices textuels) ou les romans réalistes. Certes, une même œuvre peut s'offrir à des catégories de lecteurs institués relativement hétérogènes : *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly par exemple pouvant, parmi d'autres modalités de réception, susciter une lecture policière – le lecteur opérant des correspondances entre récit-cadre et récit encadré pour découvrir une certaine vérité des personnages et des situations –, une interprétation psychanalytique ou une lecture plus réaliste. Le lecteur « idéal » serait dès lors celui qui saurait réunir ces différentes positions de lecture.

### 3.1.2 LE PUBLIC GÉNÉRIQUE ET LE PUBLIC ATTESTÉ

Il s'agit des lecteurs, socialement et historiquement définis, impliqués par l'œuvre, son appartenance à un genre et à un contexte littéraire précis. Balzac, Stendhal et Alexandre Dumas ont ainsi un public générique relativement semblable : les lecteurs des années 1830. Pourtant leurs œuvres n'instituent pas le même lecteur : Stendhal choisit le cercle restreint des *happy few*, tandis que Balzac et Dumas s'adressent à un lectorat plus large, aux lecteurs populaires du roman-feuilleton qu'ils pratiquent l'un comme l'autre.

Une œuvre littéraire traverse cependant les siècles et touche alors un autre public, qui ne correspond plus à son public générique, et que l'on appelle le public attesté. Ainsi, aujourd'hui, les spectateurs du *Cid* ou de *Phèdre* ne sont plus ceux de la Cour, ils perçoivent différemment les enjeux des pièces et ne peuvent comprendre, sans un travail de recherche, les débats théologiques ou politiques soulevés à l'époque par ces œuvres.

### 3.1.3 LE LECTEUR INSCRIT OU LECTEUR INVOQUÉ

Cette personne est le lecteur auquel s'adresse le texte, parfois implicitement, parfois nommément, sans considération du genre et du registre de l'œuvre. **Destinataire du livre**, ce lecteur est l'objet d'apostrophes, d'injonctions, d'adresses, il peut être interpellé dans sa singularité (« c'est ici un livre de bonne foi, lecteur » écrit Montaigne dans l'*incipit* des *Essais*) ou plus collectivement, comme les *happy few* auxquels Stendhal offre *La Chartreuse de Parme*. Le lecteur peut être l'objet de séductions, d'une *captatio benevolentiae*\*, ou au contraire de refus, de mises en garde, d'injonctions négatives ou ironiques (« J'ai déjà dit au Chrétien qui me lit – je le nomme chrétien l'espérant tel ; s'il ne l'est pas, je le regrette et le prie de disputer la chose avec sa conscience sans rendre mon ouvrage responsable », Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, 1759-1763, chapitre XXXIII). Malmené ou flatté, ce lecteur occupe une place importante dans le jeu narratif, il est parfois l'enjeu d'un dialogue, comme dans *Jacques le Fataliste* de Diderot. Que l'auteur tente de le séduire, ou, au contraire, contrarie ses attentes, ce lecteur apparaît comme une instance narrative essentielle.

S'il n'y a pas de lecteur idéal, il existe cependant, selon Umberto Eco, un « **Lecteur Modèle** ». Prévu par l'auteur, ce lecteur doit se montrer « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ». Comme le montre Eco, tout texte est incomplet, à actualiser. Le rôle du lecteur, double, est donc de mettre en relation les messages *et* d'explicitier les non-dits, les blancs, les ellipses narratives. Le Lecteur Modèle est donc « coopératif » ; l'auteur, s'il veut prévoir, sinon contrôler, la réception de son œuvre, se doit d'envisager et de mettre en place une véritable « stratégie textuelle ».

### 3.2 L'AUTEUR, L'ŒUVRE, LE LECTEUR

Il ne faut donc pas opposer auteur et lecteur, création et réception. L'œuvre littéraire est le « produit » d'un double mouvement, celui qui procède à sa **création** – unissant intention et construction formelle – et celui qui naît de sa **lecture**. L'œuvre est d'une certaine manière, comme l'a écrit Umberto Eco, un « mécanisme paresseux », construit par son auteur, et vivant « sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » : « Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »

En effet, une œuvre ne se découvre que progressivement, ligne après ligne, chapitre après chapitre, la lecture se déroule dans le temps, comme un morceau de musique, contrairement au tableau qui « s'offre tout entier au regard », comme le fait observer Jean Rousset, même si le regard peut ensuite se porter sur les détails. Le mouvement de la lecture textuelle est inverse de celui de la lecture picturale : il procède des détails vers l'ensemble. Ainsi, selon Rousset, « la tâche du lecteur est de renverser cette tendance naturelle du livre de manière à ce que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux ». La lecture donne vie à un texte qui, sans elle, resterait lettre morte. Le lecteur « prête la chaleur de sa propre vie aux signes déposés sur la page morte et ranime le mouvement de l'existence qu'il épouse et dont il est à présent responsable » (Dobrovsky). On peut cependant se demander si toute lecture n'est pas une **trahison du sens originel**, essentiel de l'œuvre. Toute lecture induit une interprétation, la construction d'un sens inédit, la mise en mouvement d'une modalité particulière du fonctionnement du texte parmi tant d'autres. La lecture d'une même œuvre, par un lecteur unique, peut varier dans ses interprétations. Comme l'écrit Borges : « Qu'est-ce qu'un livre si nous ne l'ouvrons pas ? Un simple cube de papier et de cuir, avec des feuilles ; mais si nous le lisons, il se passe quelque chose d'étrange, je crois qu'il change à chaque fois. [...] Chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre. »

En somme, la lecture, **par définition plurielle**, du fait des pratiques et des interprétations, ne va pas de soi. Certains lecteurs peuvent même avoir le sentiment de malmener le texte, de lui imposer une pratique « déviante » – tels les lecteurs de pièces de théâtre, de sermons ou de discours politiques –, voire d'être des intrus, des voyeurs, dans le cas de journaux intimes, de correspondances ou d'œuvres non destinées à la lecture – comme celles de Franz Kafka, publiées contre sa volonté par Max Brod.

Cependant, le lecteur est-il aussi libre du sens à donner ? Une des problématiques essentielles soulevée par la lecture est celle de la **marge d'interprétation** laissée au lecteur. En tout état de cause, la réception du texte est toujours préparée par l'auteur, elle est parfois exhibée selon des modalités diverses (préfaces, intrusions de l'auteur dans le récit, adresses...), et l'absence apparente de programmation doit aussi être interrogée : est-elle le signe d'une liberté absolue laissée au lecteur ou au contraire l'indice d'une narration close, fermée, enchaînant le lecteur dans un sens précis ?

### 3.3 DU *LEGENDUM* (À LIRE) AU DIALOGUE

La lecture implique l'acceptation d'un **certain nombre de contraintes**, sans lesquelles tout texte s'avère irrecevable. Il peut s'agir de l'omniscience du narrateur, de l'illusion réaliste, du jeu textuel ou formel, des ellipses narratives... Toute lecture suppose donc un pacte, que celui-ci soit implicite ou explicite, entre l'auteur et le destinataire de l'œuvre. Ce pacte peut même être l'objet d'un jeu, comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino (1979), roman du dialogue ludique avec le lecteur.

#### Citation

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. [...] Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur un côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, si tu en as un. Sur ton lit, naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment<sup>1</sup>.

Le **pacte de lecture** est une sorte de piège, visant à ménager la réception du texte, à exercer une action sur le lecteur : le convaincre, l'informer, piquer sa curiosité ou son intérêt, ou au contraire le surprendre voire le décevoir, moyen inverse de le prendre dans le jeu du texte. L'œuvre est d'une certaine manière l'objet d'un dialogue entre son auteur et son public et par conséquent, comme dans tout processus de communication, susceptible de quiproquos voire de contresens ou de significations ambiguës. Le lecteur dispose de l'œuvre et lui offre un questionnement original. Chaque réception crée en quelque sorte une œuvre nouvelle. Ces **sens pluriels**, ces **interprétations évolutives** dépendent-elles de l'auteur (les a-t-il voulues ?), du lecteur (est-ce lui qui

---

1. Trad. D. Sallenave et Fr. Wahl, Seuil, 1981.

les fabrique ?), du texte ? Le vrai sens du texte est-il celui du lecteur contemporain, du lecteur naïf, du lecteur critique, chargé de culture et d'histoire ?

Au cours des siècles, une œuvre voit sa signification changer : *Phèdre* est-elle davantage une tragédie de l'amour coupable conduisant inéluctablement à la mort ou une tragédie de la parole, comme Roland Barthes l'a montré ? L'œuvre littéraire s'inscrit dans un devenir, son intelligibilité est transhistorique. Elle se transforme, s'enrichit de ses multiples lectures. L'œuvre est à la fois forme et sens. Sa forme – qui en fait un objet esthétique – est intemporelle, son sens demeure ouvert, les lectures successives découvrant une réponse implicite dans le discours passé, selon l'herméneutique de la question/réponse. Il y a vocation à la polysémie dans l'art. Tout se passe comme si l'œuvre « ne s'était achevée que pour s'ouvrir indéfiniment » (Gaëtan Picon), en passant du processus de la création à celui de la réception.

En somme, **toute lecture est création**. Elle est interprétation, en quelque sorte réécriture, de l'œuvre. Italo Calvino lisant *L'Arioste* résume, commente et cite le *Roland furieux*, créant ainsi une œuvre inédite, entraînant de nouveaux lecteurs dans son jeu (ré)créatif. Roland Barthes, avec *S/Z* (analyse d'un court récit de Balzac, *Sarrasine*) a, selon ses propres termes, « tenté de filmer la lecture de *Sarrasine* au ralenti », fondant un texte hybride, qu'il nomme un « *texte-lecture* ». Toute lecture, celle d'un lecteur naïf – en existe-t-il ? – comme d'un lecteur savant, n'est-elle pas une interprétation, un supplément de sens ? Au lecteur de ne pas s'enfermer dans un sens qui contredirait l'intention de l'œuvre, de laisser ouvert l'infini de ses possibles, d'éviter de construire un sens dogmatique par sa lecture.

## 4. LECTURES

### 4.1 L'AVIS AU LECTEUR

#### Citation

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle considération de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vivve, la connoissance qu'ils ont eue de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présanterois en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premières loix de nature, je t'assure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matière

de mon livre : ce n'est donc pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. À Dieu donq, de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre vingts.

MONTAIGNE, *Les Essais* (1580), PUF, p. 3.

– **Un texte privilégié.** Cet avis au lecteur a été rédigé lors de la première édition des *Essais* et n'a jamais été retouché lors des additions successives, ce qui lui donne un statut particulier dans l'ensemble mouvant, en perpétuelle transformation, des *Essais*, et ce jusqu'à la mort de Montaigne, en 1592. Montaigne parle en son nom propre à un lecteur dont il définit l'**identité** et il construit un dialogue avec lui, davantage par le refus et la restriction que par des affirmations. Il s'agit en effet d'une ouverture retorse au livre : « Au lecteur » nie une grande partie de ce que sont *Les Essais*. Est-ce donc un texte qui aide à lire ou empêche de lire ?

– **Stratégie.** L'avis débute par un double déictique qui offre simplement le livre au lecteur. *Les Essais* ne sont pas définis immédiatement comme un programme mais comme un geste, un don, comme un **échange intime** entre un auteur et son lecteur. Le texte mime le mouvement même de la pensée, la prose épouse l'irruption spontanée des idées, dans le refus d'une « marche étudiée » et de se montrer « mieux paré », feignant une absence de recherche et de pose. Le texte est une « marche », un vagabondage apparent. Pour autant une réelle stratégie est mise en place, définissant la relation de l'auteur à son lecteur et du lecteur au livre.

– **Paradoxe.** En effet, le texte n'est adressé au lecteur que pour lui dire – en un avertissement ferme (« il t'avertit », « je veus ») – qu'il est en réalité « voué à la commodité particulière de mes parens et amis », qu'il n'a d'autre fin que « domestique et privée ». Le texte n'est offert que pour mieux se refuser. Le singulier du mot « lecteur » et le tutoiement (rare dans *Les Essais* privilégiant le « vous ») sont une forme d'exclusion. L'avis s'achève sur une défense explicite et brutale : « Ce n'est donc pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. » Le paradoxe – la lecture des *Essais* est refusée, le lecteur est renvoyé « À Dieu donq » – et la surprise sont une stratégie, une manière d'interpeller le lecteur, de le déranger, de ne pas le laisser s'installer dans une lecture simple et tranquille. Ce dialogue et cette lettre (datée, signée) fonctionnent donc dans un premier temps comme **une exclusion**. Renvoyer le lecteur revient pour Montaigne à s'approprier le livre, à le garder pour un cercle intime, à renforcer l'adéquation entre l'œuvre et son auteur. Le lecteur, au seuil même des *Essais*, fait irruption dans un domaine privé, dans un espace qui n'est d'évidence pas le sien. L'écriture de l'œuvre apparaît comme un geste gratuit et privé : elle n'a d'autre but que de parler de soi à un cercle d'intimes.

– **Réserve.** Cependant, cette exclusion est aussi une manière de faire entrer auteur et lecteur en confession, d'exclure un rapport officiel, public avec ce lecteur. Au style

de la dénégation – multipliant les formules négatives – correspond une volonté de se défaire de tout ce que Montaigne se refuse d'être. Ce travail d'épuration jusqu'à la singularité, et presque la nudité, touche l'auteur, le livre comme le lecteur. Montaigne refuse une présentation publique de lui-même, annonce un adieu au monde et exprime de même le refus d'un rapport de « service » à son lecteur : il n'attend rien de lui, ni gloire ni légitimation. De même, le lecteur ne doit rien attendre du livre sinon la « connaissance » intime de son auteur. Montaigne ménage ainsi un moment privilégié, installe **une relation de personne à personne**. Nul « cher lecteur » dans cet avis, la désignation est minimale, sans façon, politesse ou civilité, la relation se voit débarassée de toute exigence sociale.

Ainsi, cet avis met en place les relations que tisse l'ouvrage : un « je » signataire s'adresse à un « tu », au sein d'un livre, objet de l'échange. « Au lecteur » accorde une importance capitale à la construction de l'objet-livre, définit comme **un espace de dialogue**, comme un mouvement, une « marche » de la pensée, et à la définition d'un lecteur privilégié, d'autant plus capté par cet avis que la lecture des *Essais* lui semble d'abord refusée.

## 4.2 RUSES DU ROMAN

### Citation

[...] Ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer... – Où ? – Où ? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui ; pourquoi pas ? vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. » – Entrèrent-ils dans ce château ? – Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient avant que d'y entrer. – Mais du moins ils en sortirent ? – Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis. – Et que firent-ils là ? – Jacques disait ce qui était écrit là-haut ; son maître, ce qu'il voulut : et ils avaient tous deux raison. – Quelle compagnie y trouvèrent-ils ? – Mêlée. – Qu'y disait-on ? – Quelques vérités, et beaucoup de mensonges. – Y avait-il des gens d'esprit ? – Où n'y en a-t-il pas ? Et de maudits questionneurs qu'on fuyait comme la peste. Ce qui choqua le plus Jacques et son maître pendant tout le temps qu'ils s'y promènèrent... – On s'y promenait donc ? – On ne faisait que cela, quand on n'était pas assis ou couché...

DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître* (1774, publication en 1796),  
Garnier, 1962, p. 513-514.

« Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. » Cette mise en garde inscrite dans le cours même du roman explicite le projet de Diderot. Dans ce roman qui exhibe ses **procédés fictionnels**, son irréalité, qui met en avant sa trame et ses conventions, Diderot intervient sans cesse dans la narration pour l'infléchir, lui faire prendre mille voies divergentes (sous forme de phrases interrogatives), la critiquer. *Jacques le Fataliste*, roman dialogique\*, déconcertant et polyphonique\*, est construit autour d'un dialogue constant de l'auteur avec son lecteur. Faisant preuve d'une extrême liberté, voire de désinvolture, face aux conventions romanesques, Diderot ne cesse de prendre le lecteur à partie et de déjouer ses attentes, pratiquant ces adresses directes au lecteur sur un mode particulier, déceptif : colère feinte de l'auteur, détours, sinuosités, interrogations sans réponse, ou multipliant les ouvertures narratives. Diderot travaille sur les **repères de son lecteur** : il joue avec le lecteur cultivé en reproduisant les méandres narratifs de Sterne, dont le *Tristram Shandy* est le modèle de *Jacques le Fataliste*. Il joue également avec le lecteur naïf de romans, s'amusant de sa crédulité, de ses attentes, exhibant la fiction propre à toute trame romanesque.

Dans ce passage, l'auteur fait mine d'interrompre son récit pour dialoguer avec son lecteur trop curieux, « maudit questionneur » ou trop impatient de connaître la suite. Cependant, à coups de questions pressantes et de réponses désinvoltes, le récit suit son cours. Mais c'est un récit arbitraire, capricieux, qui se déroule, l'auteur semblant sans cesse imaginer des situations (une fausse inscription sur la porte d'entrée, un château immense...) à la fois romanesques et déroutantes, comme pour mieux piéger le lecteur dans ses attentes, dans sa volonté d'anticiper sur le récit.

Autrement dit, ce texte joue avec l'horizon d'attente\* du lecteur : multipliant les romans possibles, les lieux de destination du voyage, il donne à voir tout l'arbitraire du récit, dévoile avec amusement le caractère éminemment fictif du roman. Le texte joue le **jeu de la désillusion**. Roman et anti-roman, *Jacques le Fataliste* parle à son lecteur de la nature duplice du roman, genre littéraire où il se dit « quelques vérités et beaucoup de mensonges ».

## Lectures conseillées

BARTHES (Roland), *S/Z*, Seuil, 1970.

BORGÈS (Jorge-Luis), « Le Livre », in BORGÈS, *Conférences*, Gallimard, 1985.

CHARLES (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.

CHARTIER (Roger) éd., *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, IMEC Éditions et Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.

- DOUBROVSKY (Serge), *Pourquoi la Nouvelle Critique ? À quoi sert la littérature ?*, Mercure de France, 1966.
- DÄLLENBACH (Lucien) et RICARDOU (Jean) éd., *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guénaud, 1982.
- ECO (Umberto), *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad., Grasset, 1979.
- FISH (Stanley), *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- GLEIZE (Joëlle), *Le Double Miroir, Le Livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992.
- Iser (Wolfgang), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad., Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, trad., Gallimard, 1978.
- MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, trad., Actes Sud, 1998.
- Maingueneau (Dominique), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, 1997 – voir en particulier le chapitre II, « La lecture comme énonciation ».
- MONTANDON (Alain) éd., *Le Lecteur et la Lecture dans l'œuvre*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982.
- PICON (Gaëtan), *L'Usage de la lecture, 1-3*, Mercure de France, 1960-1963.
- RICHARD (Jean-Pierre), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.
- ROUSSET (Jean), *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, José Corti, 1986.