



HAL
open science

**Le roman de la lecture : la représentation littéraire du
lecteur dans les œuvres *Se una notte d'inverno un
viaggiatore*, de Italo Calvino et *Comme un roman*, de
Daniel Pennac**

Manon Vinant

► **To cite this version:**

Manon Vinant. Le roman de la lecture : la représentation littéraire du lecteur dans les œuvres *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino et *Comme un roman*, de Daniel Pennac. Littératures. 2012. dumas-00757043

HAL Id: dumas-00757043

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00757043>

Submitted on 26 Nov 2012

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.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres et arts du spectacle

Le roman de la lecture : la représentation littéraire du lecteur.

Dans les oeuvres *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de
Italo Calvino et *Comme un roman*, de Daniel Pennac.

Mémoire de recherche de 30 crédits, pour le master 1 Lettres et arts, spécialité
“Littératures”, parcours “Approches comparatives et interculturalités”.



Présenté par :
Manon VINANT

Directeur de recherches :
M. Michael JAKOB
Professeur

Soutenance effectuée le lundi 25 juin 2012

2011-2012

Sommaire

Introduction	4
I/ L'évolution de la prise en compte du lecteur en littérature	8
1 : Le lecteur comme un artifice littéraire.....	8
1-1 : La modification du rôle de l'apostrophe au lecteur.....	9
1-2 : Le lecteur comme un élément de structure textuel.....	14
2 : la figure du lecteur personnage en littérature.....	15
2-1 : Le dix-septième siècle : une modification des représentations traditionnelles du lecteur.....	16
2-2 : Le dix-huitième siècle : Des scènes de lecture à deux.....	19
2-3 : Le dix-neuvième siècle ou les dangers de la lecture.....	21
2-4 : Une revalorisation de la lecture à partir du vingtième siècle.....	23
II : <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> ou le jeu avec le lecteur, impliqué dans la trame romanesque	31
1 : le projet de Calvino.....	31
2 : Le dédoublement du lecteur.....	34
2-1 : La capacité autoréférentielle du texte.....	34
2-2 : Le lecteur protagoniste.....	35
3 : Les aventures du lecteur : à la recherche des livres interrompus.....	37
3-1 : Voyage au cœur des apocryphes.....	37
3-2 : Une quête amoureuse et littéraire.....	38
4 : Le lecteur au centre de la trame narrative.....	41
4-1 : Le double lecteur protagoniste.....	42
4-2 : Un catalogue de lecteurs possibles.....	44
4-2-1 : La lectrice et ses antagonistes.....	45
4-2-2 : Le public et le lecteur subjectif.....	47
4-3 : La liberté apparente des personnages.....	49
4-3-1 : le triomphe du lecteur sur l'auteur ?	49
4-3-2 : Des personnages prisonniers de la trame romanesque.....	51
5 : <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> comme un méta-roman.....	53
5-1 : Le jeu de l'auteur : l'explicitation des stratégies de coopération textuelles entre auteur et lecteur.....	54
5-2 : La lecture-écriture.....	56
5-3 : Un roman-piège.....	58
III : <i>Comme un roman</i> ou l'apprentissage à devenir lecteur	62
1 : Daniel Pennac : une vie dévouée à la lecture.....	62
2 : L'essai romanesque : la lecture entre théories et représentation fictionnelle.....	63
2-1 : <i>Comme un roman</i> : un essai.....	64
2-2 : Le romanesque à l'œuvre.....	68
2-3 : Une représentation de la lecture.....	72
3 : Le constat d'un problème culturel : la lecture à notre époque.....	76
3-1 : Les explications de la <i>doxa</i> mises à mal par Pennac.....	76
3-2 : La gratuité de la lecture en péril.....	77
3-3 : La mort du lecteur ?.....	80
4 : Un plaidoyer pour la (re)découverte du plaisir de lire.....	81

4-1 : Le plaisir de lire, ce plaisir enfantin de la lecture.....	81
4-2 : Un nouvel apprentissage de la lecture.....	82
4-2-1 : L'école : une période formatrice dans la vie du lecteur.....	83
4-2-2 : Une lecture désintéressée.....	84
5 : Les multiples façons de vivre la lecture.....	87
5-1 : La lecture, un acte librement consenti.....	87
5-2 : les paradoxes de la lecture, dus à une multitude de lecteurs possibles.....	89
IV : Lire la lecture.....	93
1 : La lecture : l'aventure d'une vie.....	93
1-1 : La mythification du livre.....	93
1-2 : Le plaisir de lire.....	95
1-3 : Les obstacles à la lecture.....	98
1-4 : Mille et une façons de lire.....	101
2 : Romans de la lecture : l'acte de lecture représenté.....	105
2-1 : Deux approches littéraires différentes de la lecture de la littérature.....	106
2-2 : Un phénomène d'intertextualité.....	108
2-3 : La mise en abyme de l'énonciation : une mise en abyme de la lecture romanesque.....	111
Conclusion.....	116
Bibliographie.....	117
Déclaration anti-plagiat.....	122
Résumé et mots-clés.....	123

Introduction.

Les écrivains ont toujours eu de l'intérêt pour la lecture, activité mystérieuse par les multiples réactions qu'elle entraîne et difficile à définir par sa complexité. Or, ils ne peuvent évoquer l'acte de lecture en littérature sans nécessairement mettre en scène un lecteur, puisque ce dernier est la condition préalable de son accomplissement.

Le lecteur, instance traditionnellement extradiégétique, se retrouve mis par les auteurs au cœur de la narration, ce qui entraîne des problèmes quant à sa définition, puisqu'il peut désigner un personnage de l'histoire tout comme le destinataire des propos du narrateur et même, par un phénomène d'identification, le lecteur réel. Ces trois instances sont étroitement liées entre elles et s'enchevêtrent à plusieurs reprises, ce qui complexifie la figure du lecteur, comme on le constatera au cours du développement. Comme toute lecture présuppose un lecteur, quel qu'il soit, c'est par ce dernier que les auteurs choisissent de représenter la lecture au sein d'œuvres littéraires, jusqu'à parvenir à la création de romans de la lecture, dans lesquels les auteurs se servent d'une approche littéraire – en usant de la fiction, en faisant du lecteur un personnage – pour théoriser la lecture au sein de l'œuvre.

L'idée d'écrire un roman de la lecture est fort ancienne et a séduit de nombreux auteurs, mais il faudra attendre le vingtième siècle pour que ce concept prenne tout son sens. Avant cette époque cependant, de nombreux écrivains se sont déjà attachés à mettre en scène le personnage lecteur dans l'œuvre littéraire, mais s'en sont éloignés, amusés comme effarés par l'abîme ainsi ouvert. Le lecteur est un personnage qui évolue alors beaucoup, homme réel ou être de papier, déprécié ou mis en valeur, personnage secondaire ou protagoniste. Il devient un sujet de représentation pour les auteurs, mais n'est pas pour autant le catalyseur d'une théorie sur la lecture, car la fiction est propre à l'imaginaire et au risible mais pas encore à la théorisation, à laquelle se consacre seulement l'essai. Au début du dix-neuvième siècle, les romantiques allemands se rapprochent de ce qui deviendra le roman de la lecture en affirmant : « Telle théorie du roman devrait elle-même être un roman »¹, se portant de ce fait sur l'autoréflexion des œuvres fictionnelles mais cette conception sera bien vite oubliée par les esprits en quête de catégories. Au vingtième siècle, le rôle du lecteur et les réflexions menées sur la lecture deviennent très importants, notamment avec l'approche pragmatique qui s'intéresse dans la seconde moitié du siècle à cette dernière instance de la

1 SCHLEGER, Friedrich. *Entretien sur la poésie* (1800). *AL*, p. 328.

communication littéraire qu'est le lecteur¹ – à la suite du structuralisme qui refuse d'accorder de l'importance au lecteur empirique. Les théories de la réception permettent alors de s'intéresser de plus près au rôle du lecteur face à la réception d'une œuvre, en affirmant qu'il existe un grand nombre de lecteurs différents et que chacun possède sa propre interprétation d'une œuvre. Le lecteur est donc théorisé comme une instance se trouvant en dehors de l'œuvre. Umberto Eco se différencie légèrement de la théorie de la réception en acceptant le fait que le lecteur se trouve aussi dans l'œuvre, inclus dans la stratégie de l'auteur. Cependant, son « lecteur modèle » est à la fois inclus dans le texte et situé au dehors, il oscille donc entre deux positions sans réussir à se stabiliser à l'intérieur ou à l'extérieur du texte². Ces textes critiques théorisent donc le lecteur en le considérant en dehors du livre, mais leur faiblesse est d'accorder une trop grande place au texte, en oubliant l'essence même de la lecture. Or, une autre manière de théoriser le lecteur et l'acte de lecture se développe au vingtième siècle : par une *approche littéraire* de la lecture.

En effet, les écrivains s'intéressent aussi à la figure du lecteur, jusqu'à la définir dans le livre même. De ce fait, ils se permettent de porter sur le lecteur un regard théorique, au sein de la fiction. La lecture se structurerait alors dans le texte même et ne serait plus considérée dans son sens restreint, mais comme une activité interprétative et une pratique esthétique. L'expression « roman de la lecture » prend alors tout son sens à partir du vingtième siècle, puisque les auteurs écrivent dans le texte littéraire les possibilités de lecture. Alain Trouvé définit le roman de la lecture comme :

« un *objet de langage construit, à dimension partiellement fictive*, le produit d'une exploration mêlant des savoirs d'un type inédit à des zones d'ombre sans doute nécessaires. »

« *Roman* est donc ici à entendre selon un sens dérivé de son acception ordinaire, comme un objet mixte et paradoxal. L'emprunt à une catégorie littéraire souligne la dimension esthétique de l'acte de lecture. Mais le complément *lecture* ramène l'objet visé dans le champ du commentaire ou discours second, sans prétention à l'autonomie. »³

Les romans de la lecture ne sont donc pas nécessairement des romans, mais plus généralement des œuvres littéraires qui recourent à des procédés romanesques pour construire une réflexion sur la lecture. Ils mêlent des analyses critiques et des récits

1 Le critique M.H. Abrams décrivait la communication littéraire suivant le modèle élémentaire d'un triangle, dont l'œuvre occupait le centre de gravité, et dont les trois sommets correspondaient au monde, à l'auteur et au lecteur.

2 Cette analyse est inspirée d'une interview de Covadonga Fouxes González, interrogeant Paolo Fabbri sur Italo Calvino à Bologne, le 16 novembre 2000, cité dans : GONZÁLEZ, Covadonga Fouxes. *Il gioco del labirinto : figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*. Lanciano : Carabba, 2009. p. 300.

3 TROUVÉ, Alain. *Le roman de la lecture, critique de la raison littéraire*. Sprimont (Belgique) : Mardaga, 2004. p. 20 et 27.

fictionnels pour placer le lecteur au sein de l'œuvre et donc, pour théoriser l'acte de lecture. Cette nouvelle conception permet alors aux auteurs d'explorer toutes les possibilités dues à l'insertion du lecteur dans l'œuvre. Tout dépend de la façon dont ils considèrent le lecteur, la manière dont ils construisent les personnages, dont ils usent des procédés d'intertextualité et de mise en abyme ou dont ils impliquent le lecteur réel.

Il s'agira alors de voir comment le lecteur inséré dans les romans de la lecture, qu'il soit un personnage ou le destinataire des propos de l'auteur, permet de représenter l'acte de lecture, qu'expérimente tout lecteur réel.

Pour ce faire, nous nous baserons sur deux livres précis, qui constitueront notre corpus : *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino et *Comme un roman* de Daniel Pennac. Le premier est un roman italien paru en 1979 alors que le second est un essai français publié en 1992. Le genre, le style comme le contexte de parution séparent ces deux œuvres, pourtant, elles ont beaucoup en commun, notamment puisqu'elles fictionnalisent le lecteur, pour lequel le narrateur se prend d'intérêt, en lui donnant vie, en narrant ses aventures, ses difficultés, ses moments de bonheur. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et *Comme un roman* peuvent tous deux être définis comme des romans de la lecture, ce qu'on s'attachera à démontrer, puisque les personnages de lecteurs qu'ils mettent en scène permettent de théoriser l'acte de lecture. Nous verrons donc par l'intermédiaire de ces deux œuvres quels sont les intérêts de faire du lecteur une présence intradiégétique.

Dans un premier temps, nous retracerons l'évolution de la prise en compte du lecteur en littérature, puisque le roman de la lecture s'est formé tout d'abord grâce à ces auteurs qui ont inséré le lecteur au sein de leur œuvre, que ce soit comme un artifice littéraire ou comme un personnage. Il s'agira ici de constater que le lecteur en tant qu'artifice a été utilisé par les auteurs comme un élément structurant dans le texte, mais ceci à des finalités différentes. Le lecteur est aussi un personnage-type qui fut de nombreuses fois utilisé en littérature, qu'il soit valorisé ou dénigré. Il dévoile la façon dont une époque considère la lecture et a de ce fait une fonction représentative, comme nous pourrions le constater.

Dans un second temps, nous nous concentrerons sur l'œuvre d'Italo Calvino et nous analyserons la façon dont *Se una notte d'inverno un viaggiatore* intègre le lecteur

dans la trame narrative, jusqu'à en faire une figure multiple, à la fois représentée par le protagoniste principal et les personnages secondaires. Calvino intègre de plus le lecteur réel dans son roman, en se jouant de lui, ce qui lui permet de construire l'œuvre de manière autoréflexive, comme nous le verrons plus en détail.

Dans une troisième partie, nous nous intéresserons à la manière dont *Comme un roman* se construit comme un roman de la lecture, puisque Daniel Pennac introduit le romanesque au sein de son essai, mêlant de ce fait des constats de la réalité à des récits fictifs. L'auteur accomplit un véritable tour de force puisqu'il désacralise la lecture tout en en faisant l'éloge. Il faudra ainsi examiner comment Pennac procure, avec simplicité et pragmatisme, un enseignement sur la façon dont l'homme devient lecteur.

Pour finir, nous confronterons ces deux romans de la lecture pour remarquer plus en détail leurs différences et leurs similitudes. En mettant en scène des lecteurs, les auteurs donnent à lire la lecture et la représentent de ce fait sous toutes ses formes. Pour cela, ils usent de procédés communs, propres aux romans de la lecture, qui permettent ainsi de théoriser l'acte de lecture par le biais littéraire, comme nous le verrons.

I/ L'évolution de la prise en compte du lecteur en littérature.

Si de nos jours, on trouve en librairies un très grand nombre de livres divers et variés concernant le lecteur, figure rêveuse et passionnée, personnage découvrant le livre qui modifie à tout jamais sa vie, au point qu'il devienne une figure admirée et enviée du lecteur empirique, il n'en a pas toujours été ainsi. L'intérêt pour le lecteur, puis pour ses réactions face au texte, ses pensées, s'est formé progressivement au fil des siècles ; ce fut un long processus, où le lecteur dut prendre sa place, acquérant un rôle plus ou moins important dans la trame narrative.

Pour s'intéresser à la figure du lecteur, il faut tout d'abord dissocier plusieurs de ses sens. A quel lecteur s'intéresse-t-on ici ? A la personne empirique, réelle – celle lisant l'œuvre –, au lecteur implicite – lecteur comme instance narrative –, ou encore, au lecteur personnage représenté dans l'œuvre même ? Il convient déjà de mettre de côté la personne empirique, puisqu'elle se situe en dehors de l'œuvre, pour s'intéresser plutôt aux deux dernières instances. À l'intérieur même de l'œuvre, le lecteur peut tout d'abord être utilisé par l'auteur comme un moyen mis en place dans la stratégie narrative, par des apostrophes notamment. Il sera alors intéressant d'étudier de quelle manière cet artifice littéraire s'est constitué. Mais d'un intérêt plus important encore, il s'agira d'étudier l'évolution du lecteur en tant que personnage dans la littérature, de s'intéresser à la façon dont est considéré un personnage qui au cours d'un roman ou d'une pièce de théâtre lit, représentant ainsi la façon dont une époque considère l'acte de lecture.

1 : Le lecteur comme un artifice littéraire.

Le lecteur apparaît souvent dans les œuvres littéraires, sans nécessairement être un personnage de la diégèse. En effet, il peut s'agir du destinataire de l'œuvre apostrophé par l'auteur même. L'apostrophe au lecteur est alors un élément structurant dans le texte, apportant des précisions métatextuelles sur ce que l'auteur attend du lecteur, sur la façon dont le livre doit être lu ou encore sur la façon dont il est construit, justifiant ainsi les choix de l'auteur. Les raisons en sont multiples et divergent selon les écrivains. La relation de l'auteur au lecteur se modifie selon les époques, même si ce processus a toujours la même visée : se servir du lecteur comme d'un élément de structure textuel.

1-1 : La modification du rôle de l'apostrophe au lecteur.

Les relations entre auteur et lecteur au sein de l'œuvre n'ont pas toujours été les mêmes. Partons pour ceci d'une analyse de Wolfgang Iser dans *The implied reader* : il reconstruit l'histoire du roman moderne à partir de la reconnaissance et de l'évolution du lecteur implicite, terme sur lequel on reviendra par la suite :

« And so the novel as a form in the eighteenth century is shaped by the dialogue that the author wishes to conduct with his reader. This simulated relationship gives the reader the impression that he and the author are partners in discovering the reality of human experience. [...] The author-reader relationship, which was thus developed by the eighteenth-century novel, has remained a constant feature of narrative prose and is still in evidence even when the author seems to have disappeared and the reader is deliberately excluded from comprehension. [...] The reader of modern novels is deprived of the assistance which the eighteenth century writer had given him in a variety of devices ranging from earnest exhortation to satire and irony. Instead, he is expected to strive for himself to unravel the mysteries of a sometimes strikingly obscure composition. This development reflects the transformation of the very idea of literature, which seems to have ceased to be a means of relaxation and even luxury, making demands now on the capacity of understanding because the world presented seems to have no bearing on what the reader is familiar with. This change did not happen suddenly. The stages of transition are clearly discernible in the nineteenth century, and one of them is virtually a half-way point in the development : the so-called "realistic" novel. An outstanding example of this is Thackeray's *Vanity Faire*. Here, the author-reader relationship is as different from the eighteenth-century "dialogue" as it is from the twentieth-century demand that the reader find for himself the key to a many-sided puzzle. In Thackeray, the reader does have to make his own discoveries, but the author provides him with unmistakable clues to guide him in his search. »¹

Ainsi, en suivant les dires d'Iser peut-on distinguer trois périodes, chacune considérant le lecteur d'une manière différente au sein de l'œuvre : le dix-huitième siècle privilégie le rapport auteur-lecteur et l'adresse parodique à ce dernier, au dix-neuvième siècle, l'auteur se veut plus distant de son lecteur, mais s'adresse encore à lui avec une certaine familiarité, tandis que dans les œuvres du vingtième siècle, l'auteur n'aide manifestement pas le lecteur et le laisse se confronter seul au foisonnement du livre devenu terrain de jeu.

Au dix-huitième siècle, la tradition des adresses au lecteur se forme dans les romans parodiques, tels que *Le Roman comique* de Scarron, *Le Roman bourgeois* de Furetière ou encore *Tristram Shandy* de Sterne. Dans ce dernier, le lecteur est pris à partie sans avoir même le choix, puisque le narrateur l'interpelle sans arrêt, lui demande un avis, le flatte, le gronde et même, lui donne des ordres :

« Posez ce livre et je vous accorde une demi-journée pour tâcher de deviner ce que les

1 ISER, Wolfgang. *The implied reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1978, pp.102 – 103.

gens pouvaient bien avoir à lui reprocher qui expliquât les procédés dont on usa contre lui ! »¹

En s'adressant ainsi directement au lecteur, l'auteur rappelle la place privilégiée que ce dernier occupe dans l'œuvre. Quelques années après, Diderot reprend ce même procédé dans *Jacques le Fataliste et son maître*, en créant un dialogue entre le narrateur et le lecteur, en marge de celui de Jacques et son maître. Le narrateur affirme être au service du lecteur et le guide en l'apostrophant, anticipant les pièges dans lesquels il pourrait tomber, par exemple, il le corrige quand le lecteur croit que Jacques a retrouvé le cheval de son maître :

« Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, vous vous tromperez. »².

Un point commun à toutes ces œuvres est l'importance qu'ils accordent à l'apostrophe au lecteur ; à ce propos, Aude Deruelle écrit :

« Les adresses au lecteur des romans parodiques peuvent varier dans leurs formulations (Scarron vouvoie son lecteur, Furetière le tutoie dans sa préface et le vouvoie dans son récit), mais une caractéristique frappante est la fréquence du terme même de “lecteur”, utilisé soit dans une interpellation, soit dans un discours qui s’adresse au lecteur à la 3e personne. Ce terme peut figurer seul ou être assorti de qualificatifs : “cher lecteur”, “ami lecteur”, “lecteur bienveillant”. »³

Si les façons de s'adresser au lecteur varient, cependant, leurs fonctions sont similaires. Les remarques répétées sur la façon de lire du lecteur l'obligent à s'interroger sur cette dernière, comme par exemple :

« Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s’amuser à débiter des contes de cette obscénité ? — Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c’est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut être moins, quand j’écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. »⁴.

En donnant voix au lecteur, Diderot en profite pour faire la satire du mauvais lecteur et remet en cause ce qui choque ce dernier, à savoir, le récit du dépucelage de Jacques, quand d'autres termes bien plus « immoraux » tels que « tuer, voler, trahir » sont prononcés hardiment. Les adresses au lecteur permettent aussi de s'interroger sur les modalités d'écriture d'un texte, et à l'auteur de justifier ses choix, ces derniers pouvant aller à l'encontre de la *doxa* et choquer, comme le fait Furetière :

1 STERNE. *Tristram Shandy* (1767). Paris : Garnier, « GF », 1982.

2 DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*, pp.493 – 780, dans : *Oeuvres romanesques*. Texte établi avec présentation et notes, par Henri Bénac. Paris : Éditions Garnier, 1959. p.528.

3 DERUELLE, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 17 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/11> ; DOI : 10.4000/narratologie.11. p.3.

4 DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître... op. cit.*, p. 714.

« Je me doute bien qu'il n'y aura pas un lecteur (tant soit-il bienveillant) qui ne dise ici en lui-même : "Voici un méchant Romaniste ! Cette histoire n'est pas fort longue ni fort intrigante. Comment ! il conclut d'abord un mariage, et on n'a coutume de les faire qu'à la fin du dixième tome !" »¹

Les apostrophes sont donc un moyen d'inclure le narrataire dans le texte comme l'était déjà le narrateur, ce qui semble rétablir sur un plan d'équité les deux instances du dialogue. En fait, il n'en est rien, puisque le propre du roman parodique est de privilégier un rapport ambigu avec le lecteur apostrophé dans l'œuvre, qui n'est en aucun cas un rapport d'égal à égal. En effet, le narrateur se présente rapidement comme étant le maître du jeu, celui qui tire les ficelles de la narration. Dans *Tristram Shandy* de Sterne, le narrateur annonce qu'il va consacrer cinquante pages au siège de Calais avant de renoncer à ce projet :

« Courage, cher lecteur ! Je méprise le procédé ; il me suffit de te tenir en mon pouvoir, mais profiter de l'avantage que je dois à la fortune de la plume — c'en serait trop ! »².

Le narrateur peut ainsi briser l'illusion romanesque, non seulement en faisant du roman un lieu empli de digressions métatextuelles, où il précise ses intentions, mais aussi en dévoilant son pouvoir omnipotent en tant que créateur, comme le fait constamment Diderot avec son fameux « Il ne tiendrait qu'à moi », en insistant sur le fait que la suite de l'histoire dépend de ses choix :

« Il ne tiendrait qu'à moi d'arrêter ce cabriolet, et d'en faire sortir avec le prier et sa compagne de voyage une suite d'événements en conséquence desquels vous ne sauriez ni les amours de Jacques, ni celles de son maître »³.

Le lecteur apparaît donc dans l'œuvre du dix-huitième siècle en tant que récepteur malmené et tourné en ridicule par le narrateur avec lequel il s'entretient. Il est présent dans les seuls romans parodiques, les sujets sérieux refusant de se servir de l'apostrophe au lecteur, conception qui va pourtant se modifier au siècle suivant, époque de transition où l'adresse au lecteur se voit à la fois dotée d'un usage parodique et stratégique.

Au dix-neuvième siècle, le lecteur est toujours apostrophé par le narrateur de manière parodique, perpétuant ainsi la tradition du siècle précédent, notamment chez les premiers romantiques tels que Gautier ou Nodier. Cependant, des auteurs se dissocient de cette tradition, créant un nouveau rapport avec le lecteur au sein de l'œuvre, plus familier, plus intime, sans cette portée parodique, puisqu'il s'agit de romans réalistes, à sujets sérieux, ceux-là même qu'Iser considère comme étant situés « à mi-chemin dans

1 FURETIÈRE, Antoine. *Le Roman bourgeois* (1666), Gallimard, « Folio », 1981, p. 44.

2 STERNE. *Tristram Shandy...* *op. cit.*, p. 438. Exemple tiré de DERUELLE, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie...* *op. cit.*, pp.6 – 7.

3 DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître...* *op. cit.*, p. 731.

le développement » de l'évolution du lecteur implicite. Considérons à ce propos l'analyse de Aude Deruelle sur Stendhal et Victor Hugo :

« Voici certains exemples stendhaliens :

“[...] en faveur du lecteur, comme disent les gens qui crient le discours du roi à l'ouverture de la session, nous allons donner quelques passages du dialogue des deux vieux généraux.”¹

“Les salons que ces messieurs traversèrent au premier étage, avant d'arriver au cabinet du marquis, vous eussent semblé, ô mon lecteur, aussi tristes que magnifiques. On vous les donnerait tels qu'ils sont, que vous refuseriez de les habiter ; c'est la patrie du bâillement et du raisonnement triste.”²

Chez Stendhal, comme on le voit, les adresses au lecteur ne sont pas dénuées d'ironie, et rappellent le procédé parodique, quoique inscrites dans un récit sérieux. Plus systématiquement encore, dans *Notre-Dame de Paris*, on relève de nombreuses adresses contenant le terme de « lecteur » qui rythment le récit :

“Le lecteur n'a peut-être pas oublié l'effronté mendiant [...]”

“Nous sommes ravis d'avoir à apprendre à nos lecteurs que pendant toute cette scène [...]”

“Cette procession, que nos lecteurs ont vue partir du Palais [...]”

“Vous avez été enfant, lecteur, et vous êtes peut-être assez heureux pour l'être encore ?”³

Ces adresses hugoliennes façonnent au fil du récit une figure du « lecteur », avec laquelle s'instaure le rapport de familiarité. »⁴

Ainsi, chacun à leur façon, Stendhal et Victor Hugo sont des représentants de ce changement. Plus novateur encore au dix-neuvième siècle se trouve Balzac : tout en écrivant un sujet sérieux, il a recours lui aussi à l'adresse au lecteur, mais fait disparaître la familiarité qu'entretient l'auteur avec le lecteur, sans pour autant supprimer cette dernière instance. En effet, Balzac s'adresse constamment à un destinataire, sans toutefois utiliser le terme de « lecteur », et pourtant ce dernier se trouve bien dans l'œuvre, mais sous d'autres formes, qu'analyse Aude Deruelle :

« Si le narrateur balzacien n'a pas recours au terme de “lecteur” lorsqu'il interpelle son narrataire, comment s'adresse-t-il à lui ? Ce qui frappe au premier abord, c'est la très grande variété des moyens servant à désigner le narrataire : loin d'opter pour l'appellation unique de “lecteur”, le texte balzacien multiplie les désignations. Deux cas sont possibles. Premièrement, quand il veut s'adresser à l'ensemble de ses lecteurs, Balzac privilégie le recours aux pronoms. Au sein de formules qui s'adressent au lecteur à la troisième personne, on trouve les pronoms indéfinis “on” ou “chacun”. [...] Dans le deuxième cas, très fréquent, le narrateur s'adresse à une catégorie précise de narrataires. On trouve par exemple l'expression “ceux qui” : “Ceux qui s'amuse à étudier la nature sociale”⁵, ou des périphrases, comme dans ce passage des *Chouans* : “les

1 STENDHAL, *Lucien Leuwen* (1838), Paris : Gallimard, « Folio », p. 85.

2 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), Paris : Gallimard, « Folio », p. 285.

3 HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 530, p. 530, p. 541, p. 562.

4 DERUELLE, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie... op. cit.*, p. 7.

5 BALZAC, *Les Paysans*, IX, p. 273.

personnes pour lesquelles ces tableaux ne sont pas sans mérite [...]»¹. »².

En ne s'adressant dans son œuvre à aucun lecteur précis, Balzac ne peut donc pas tisser un lien de familiarité avec lui. Le lien se fait alors plus distant, le lecteur inscrit dans l'œuvre ne peut pas acquérir des caractéristiques précises, ce qui fait que le lecteur réel ne peut plus s'identifier à lui, si ce n'est en s'identifiant à un narrataire puis à un autre, se démarquant à chaque fois de la position précédente par un effort de sa part – ce qui rappelle la définition d'Iser à propos du dix-neuvième siècle donnée en introduction : « the reader does have to make his own discoveries, but the author provides him with unmistakable clues to guide him in his search. »³.

Le vingtième siècle modifie encore la position du lecteur en le rendant autonome, en faisant disparaître cette relation avec le narrateur qui le caractérise. Il est alors plus rare que le narrateur s'adresse directement au lecteur, puisque ce dernier apparaît plutôt implicitement dans l'œuvre, considérée comme un jeu de construction. Le lecteur est alors celui qui doit reconstituer le puzzle qu'est le texte, selon l'image commune employée par Iser ou encore par Georges Perec. Dans *La vie, mode d'emploi*, Bartlebooth est un personnage qui fait face à la reconstitution de puzzles de plus en plus durs constitués par Winckler, il pourrait représenter par un phénomène de mise en abyme le lecteur confronté au foisonnement du livre. Le lecteur est donc présent partout dans l'œuvre, considérée ainsi à partir des années 70 comme un hypertexte, dans lequel le lecteur peut aborder le texte pratiquement n'importe où, peut modifier le cours du récit, corriger ou développer ce qu'avance l'auteur. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce lecteur-là se trouve dans l'œuvre, sans pour autant y être interpellé directement par le narrateur, il y est plutôt invité. Dans certains cas cependant, le destinataire fait véritablement partie de l'œuvre, par exemple dans les romans écrits à la deuxième personne, nouveauté littéraire amorcée en France par le Nouveau Roman. Le narrateur s'adresse alors directement au narrataire, par l'usage de cette deuxième personne. Pensons à *La Modification*, de Michel Butor, dans lequel il utilise la deuxième personne du pluriel, le « vous » pour transformer le lecteur en acteur du récit. Le roman, et notamment sa forme interpellatoire, devient alors le moyen de sommer le lecteur réel d'entreprendre le même travail de réflexion que celui du personnage, mais sur sa propre conscience. Il en va de même avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo

1 BALZAC, *Les Chouans*, VIII, p. 913.

2 DERUELLE, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie... op. cit.*, pp. 4 – 5.

3 ISER, Wolfgang. *The implied reader... op. cit.*, p. 102.

Calvino. Dans ces œuvres, le lecteur redevient une instance narrative créée par l'auteur, mais l'apostrophe de ce dernier est double et ambiguë, puisque qu'il se joue du lecteur réel, brouillant les limites entre ce qui s'adresse à lui et ce qui regarde le lecteur inscrit dans l'œuvre. Il s'agit alors de réussir à discerner, avec plus de difficulté que pour les époques précédentes, ce qui, dans l'adresse au lecteur, est seulement un moyen pour l'auteur de préciser sa pensée et ce qui concerne, à travers le lecteur implicite, le lecteur empirique.

1-2 : Le lecteur comme un élément de structure textuel.

Comme on vient de le constater, c'est une tradition littéraire que d'apostropher le lecteur, mais les ambiguïtés exposées précédemment doivent entraîner quelques précisions : dans les œuvres fictives, le narrateur s'adresse à un destinataire lui aussi fictif, au lecteur implicite, et non au lecteur réel, même s'il est vrai que par un phénomène d'identification, ce dernier semble parfois s'y reconnaître aussi, notamment au vingtième siècle. Andrea Bonomi précise en parlant des adresses du narrateur au lecteur :

« sembra trattarsi qui di comunicazioni di servizio circa il modo in cui va concepito e strutturato il testo (compresi gli eventuali commenti metatestuali). E, da questo punto di vista, *chi* sia il lettore è del tutto indifferente. Non è richiesta la presenza di alcuna particolare entità extratestuale, verso la quale l'espressione indicale 'tu' dovrebbe esercitare il riferimento consueto. Ciò che abbiamo di fronte è dunque un espediente narrativo che rientra per intero nelle regole del gioco : quel gioco complesso che è la costruzione del testo. »¹.

Effectivement, peu importe le lecteur, puisqu'il s'agit seulement d'une instance narrative. Le lecteur construit par le texte s'apparente au lecteur implicite, qui selon une définition d'Iser :

« incarne toutes les prédispositions nécessaires pour que l'œuvre littéraire exerce son effet – des prédispositions qui sont fournies, non par une réalité empirique extérieure, mais par le texte lui-même. 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 »²

Cependant, le concept de lecteur implicite requiert tout de même un destinataire externe à l'œuvre, comme l'affirme Iser :

« Le concept du lecteur implicite [...] est une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer

1 BONOMI Andrea. *Lo spirito della narrazione*. Milano : Bompiani, 1994, p. 26.

2 ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, 1985, p. 34.

par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte »¹

Ainsi, le lecteur implicite se présente comme le modèle du lecteur réel, et l'invite à s'identifier à lui. Si les deux sont distincts, le fait que l'on désigne comme « lecteur » cette structure textuelle crée une confusion inévitable entre le lecteur inscrit dans le texte et le lecteur empirique, qui est alors contraint de réagir face aux apostrophes concernant ce « lecteur ». L'acte de lecture représenté par le lecteur implicite renvoie alors, au moins partiellement, à celui du lecteur réel.

Cette façon d'intégrer le lecteur dans l'œuvre - et par « lecteur », on entendra « lecteur implicite » dont on vient d'étudier les caractéristiques d'un point de vue diachronique et synchronique – représente déjà ce qu'est l'acte de lecture, cependant, il existe une autre façon pour l'auteur d'apporter au sein de l'œuvre des précisions sur la façon dont on peut lire : par le biais du personnage.

2 : la figure du lecteur personnage en littérature.

Il existe différents types de personnages qui font souvent l'objet d'études en littérature, puisqu'on les retrouve quelles que soient les époques, avec des traits communs mais aussi des caractéristiques différentes selon les auteurs : la figure des amants, du jeune homme néophyte, de l'artiste maudit, du maître et de l'esclave, de l'orphelin... pourquoi alors ne pas s'intéresser à la figure du lecteur, ce personnage complexe qui, plongé dans la lecture d'un livre, surgit à de nombreuses reprises dans notre histoire littéraire ? Que la lecture soit sa caractéristique principale ou qu'il nous apparaisse comme un lecteur occasionnel, qu'il soit représenté une seule fois ou tout au long d'une même œuvre, le personnage du lecteur est d'une importance capitale pour comprendre à travers la fiction ce qu'est l'acte de lecture. Ses pensées et réactions déterminent celles du lecteur réel, qui s'identifie à lui et inscrit son désir de lire dans celui du personnage fictif. De plus, la façon dont il est représenté dessine en creux l'importance ou non qu'une époque donnée accorde à la lecture et il s'agit alors de constater que la conception du lecteur comme personnage a bien évolué dans l'histoire de la littérature.

1 *loc. cit.*

2-1 : Le dix-septième siècle : une modification des représentations traditionnelles du lecteur.

Avant le dix-septième siècle, le lecteur est représenté en littérature comme un homme sage ou savant, pour qui la lecture est une occupation sérieuse, un soin pour le repos de l'âme, pour la simple raison qu'à l'époque, les seuls hommes qui avaient accès aux livres étaient les hommes d'église ou les savants et philosophes. Prenons l'exemple de Saint Augustin, qui fait dans ses *Confessions* le portrait d'un lecteur, d'Ambrogio :

« Quando non era impegnato con la gente, e si trattava di pochissimo tempo, ristorava il corpo con il necessario sostentamento o l'anima con la lettura.

Nel leggere scorreva le pagine con gli occhi e la mente era intenta a penetrarne il senso, mentre la voce e la lingua riposavano. Spesso entrando – a nessuno infatti si impediva l'ingresso e non si usava farsi annunciare – l'abbiamo visto leggere in silenzio, mai diversamente.

Sedevamo stando a lungo zitti, perché chi avrebbe osato turbarne la concentrazione? Quindi ci allontanavamo, pensando che non avrebbe voluto essere distratto in quel poco tempo che aveva a disposizione per restituire alla mente ristoro e vacanza dallo strepito degli affari altrui. »¹

La lecture est liée à la prière, mais aussi à un temps de repos, de calme loin du tumulte de la vie. Saint-Augustin fait ici la louange de la lecture silencieuse, en décalage avec la pratique commune de l'époque médiévale – et déjà de l'Antiquité – de lire à haute voix, et continue son propos en justifiant ce choix de lecture, à travers la description d'Ambrogio. La lecture peut aussi être analysée par l'auteur même, en tant que lecteur. C'est le cas de Montaigne dans ses *Essais* :

« Les difficultés, si j'en rencontre en lisant, je n'en ronge pas mes ongles ; je les laisse là, après leur avoir fait une charge ou deux. [...] Pour subvenir un peu à la trahison de ma mémoire et à son défaut, si extrême qu'il m'est advenu plus d'une fois de reprendre en main des livres comme récents et à moi inconnus, que j'avais lus soigneusement quelques années auparavant et barbouillés de mes notes, j'ai pris en coutume, depuis quelque temps, d'ajouter au bout de chaque livre (je dis de ceux desquels je ne me veux servir qu'une fois) le temps auquel j'ai achevé de le lire et le jugement que j'en ai retiré en gros, afin que cela me représente au moins l'air et idée générale que j'avais conçus de l'auteur en le lisant. »²

Il convient après ces deux exemples de constater qu'avant le dix-septième siècle, la lecture était toujours considérée comme un exercice reposant pour l'âme et le corps, mais aussi, que le lecteur est la représentation d'un homme réel – et non un personnage

1 AGOSTINO. *Confessioni*, VI, 3,3. In *L'atto del leggere : il mondo dei libri e l'esperienza della lettura nelle parole dei Padri della Chiesa*. Introduzione, traduzione e note a cura di Lucio Coco. Magnano : Qiqajon, Comunità di Bose, 2004, p. 37.

2 MONTAIGNE, Michel de. *Des livres, Essais*, II, chapitre X. Paris : Gallimard, 1973, cité dans : *Au bonheur de lire : les plaisirs de la lecture*, par Daniel Pennac, Marcel Proust, Nathalie Sarraute... [et al.]. Paris, Gallimard, Collection Folio – n° 4040, 2004, pp. 99 – 100.

totale­ment fictif –, que ce soit l'auteur qui analyse sa propre façon de lire ou qui porte un regard sur la lecture d'un autre homme.

Cette conception du lecteur en littérature se modifie au dix-septième siècle, puisqu'il va apparaître pleinement comme personnage avec *Don Quichotte*. En effet, l'œuvre de Cervantès est un véritable tournant pour la figure littéraire du lecteur, puisqu'elle met en scène un lecteur, personnage, atteint de folie par ses lectures :

« Il s'embarrassa tant en lecture qu'il y passait les nuits tout entières, du soir au matin, et les jours du matin jusqu'au soir. Et par ainsi du peu dormir et beaucoup lire, son cerveau se sécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement ».¹

En effet, Don Quichotte, passionné de romans de chevalerie, en est venu à se convaincre que les histoires qu'il lit sont réelles, que ces héros ont véritablement existé. Il se proclame alors lui-même chevalier errant, pour vivre de la même manière que les héros de ses livres :

« Son jugement étant perdu, il vint à tomber en la plus étrange pensée où jamais tomba fol au monde ; ce fut qu'il lui sembla être fort à propos et nécessaire, tant pour l'accroissement de son honneur que pour le service de la république, qu'il se fit chevalier errant, et qu'il s'en allât par tout le monde avec ses armes et son cheval ».²

Les frontières entre réalité et fiction se dissipant, Don Quichotte est alors victime d'hallucinations, comme possédé par le livre, faisant de ce dernier le lieu d'où surgit la folie, et donc, l'objet à exorciser. Lors de la scène où le curé s'apprête à entrer dans la bibliothèque de Don Quichotte, la servante de ce dernier dit au prêtre en lui remettant de l'eau bénite :

« Prenez, monsieur, le licencié, et arrosez cette chambre, de peur qu'il n'y ait quelqu'un de ce grand nombre d'enchanteurs qui sont écrits en ces livres, et qu'il ne nous enchante pour la peine de celle que nous leur voulons faire en les chassant hors du monde ».³

Le livre est ainsi considéré comme un objet enchanté, contre lequel le prêtre doit se prémunir s'il veut réussir à le détruire. Il est un objet démoniaque, puisqu'il transmet sa folie à l'homme qui le lit. Ainsi, cette œuvre introduit dans l'histoire littéraire le personnage du lecteur fou, et non plus savant comme auparavant, véritable changement, puisque, à la suite de Cervantès, de nombreux auteurs vont mettre en scène des personnages atteints par une folie livresque, notamment en France, que ce soit dans *Le Berger extravagant* de Sorel, dans *Dom Quichotte gascon* d'Adrien de Monluc ou encore dans *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier. On peut par ailleurs constater dans l'ensemble de ces œuvres qu'il s'agit toujours de personnages lecteurs masculins.

1 CERVANTES, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris : Gallimard, 1949. p. 35.

2 *Ibid.*, pp. 35 – 36.

3 *Ibid.*, p. 62.

C'est seulement dans la seconde moitié du siècle que les lectrices prennent de l'importance en littérature, cependant, pour être tournées en ridicule.

En effet, la lectrice apparaît comme un personnage qui se ridiculise en société, tout d'abord avec l'image des précieuses ridicules – femmes se dévouant entièrement à la littérature de leur temps et au goût du bel esprit – qui se forme dans le roman *La Précieuse ou le mystère des ruelles* de l'abbé de Pure (1656-1658) puis au théâtre, avec *Les Précieuses ridicules* de Molière, *Les Véritables précieuses* de Somaize ou encore *L'Académie des femmes* de Samuel Chappuzeau.¹ Ces femmes utilisent un langage recherché, imitant les nobles dames sans pour autant y arriver, et se font les critiques des œuvres littéraires de leur temps, poussant leurs remarques un peu trop loin pour être acceptées pleinement et sans moqueries. Cette nouvelle image de la lectrice en littérature ouvre la voie aux premières interrogations sur la femme et sa capacité à lire les classiques, activité jusque là réservée aux hommes. Cependant, dans le même temps, un autre regard est porté en littérature sur les femmes lectrices, un regard optimiste qui fait de la femme une lectrice modèle, que ce soit dans les *Nouvelles françaises* de Jean Regnault de Segrais ou dans *Célinte, nouvelle première* de Madeleine de Scudéry. La femme devient une lectrice honnête, qui lit pour son plaisir personnel comme pour sa culture, sans pour autant vouloir devenir pédante et se montrer en société. Elle se tient à une lecture qui répond au critère de l'époque, « plaire et instruire », ce à quoi Sandrine Aragon ajoute :

« La lecture est valorisée en tant que divertissement agréable et instructif, qui donne des leçons d'histoire, de poésie mais aussi des leçons de politesse, des réflexions sur le couple, sur l'amour et sur le sort des femmes, elle peut améliorer les rapports entre les sexes. Il n'est donc pas question de révolte ou de Révolution sociale mais de la formation d'honnêtes femmes. »².

Cette figure de la lectrice honnête représentée au sein de l'œuvre est pourtant de courte durée, puisque, inspirés par l'idée des « précieuses ridicules » se développent deux autres types de lectrices en littérature : les « vierges folles » et les « femmes savantes ». Le premier, qui trouvera un écho au dix-neuvième siècle, permet de dénoncer les dangers de la littérature pour les femmes. Des œuvres comme *Le Roman bourgeois* de Furetière ou *La Fausse Clélie ou Histoires françaises galantes et comiques* de Adrien

1 Toute cette partie se base sur la thèse de Sandrine ARAGON : « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 13 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/6> ; DOI : 10.4000/narratologie.6

2 ARAGON, Sandrine. « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle »... *op. cit.*, p. 4.

Thomas Perdoux de Subligny présentent des jeunes filles qui, à la lecture de romans, perdent la raison et confondent réalité et fiction, jusqu'à sortir de la norme convenue pour elles à l'époque. Prenons l'exemple du roman de Subligny, dans lequel Juliette, jeune fille sans expérience, se met à lire *La Clélie* de Madeleine de Scudéry, permettant du même coup à l'auteur d'en faire la parodie. À sa lecture, Juliette devient folle, s'identifiant au personnage du roman, croyant vivre ses aventures, jusqu'à ce que sa folie devienne malade et qu'elle ait besoin d'être surveillée et soignée. De la même façon, la représentation des femmes savantes prête à rire, notamment au théâtre avec la comédie de Molière du même nom, publiée en 1672. Ces femmes se consacrent à des lectures jugées réservées aux hommes, des lectures scientifiques, des textes en latin et en grec, de la philosophie et se vantent après de leurs lectures dans les salons, alors même qu'elles ne sont pas instruites mais croient juste l'être, fréquentant des pédants sans talent.

Ainsi, tout au long du dix-septième siècle, le personnage du lecteur est tourné en ridicule, notamment la femme, les hommes oubliant de ce fait le lecteur que peignit Cervantès pour se moquer des volontés de la femme d'accéder à la lecture et la culture. Cependant, à l'aube du dix-huitième siècle, en reprenant et modifiant ces images du lecteur parodié dans ses premières œuvres¹, Marivaux rappelle que les lecteurs, qu'ils soient hommes ou femmes, sont autant touchés par la folie livresque, que ce soit à la manière de Don Quichotte ou de Juliette. Ce lien unissant l'ensemble des lecteurs annonce les conceptions sur le personnage lecteur qui se diffuseront au dix-huitième siècle en littérature, à savoir, des scènes de lecture à deux.

2-2 : Le dix-huitième siècle : Des scènes de lecture à deux.

La littérature libertine prend de l'importance dans la première moitié du dix-huitième siècle et fait surgir une vision plus positive du lecteur, notamment de la lectrice, qui devient agréable et charmante, presque attirante quand elle est surprise dans l'intimité de sa lecture². La lecture est source de bonheur, mais est aussi perçue comme pédagogique, elle est suivie de réflexions à deux ou plus dans les boudoirs et apporte un enseignement empli de sagesse sur la vie. Sandrine Aragon dit à ce propos :

« Lecture et libertinage font [...] bon ménage. Les héroïnes du milieu du siècle, plus âgées, lisent

1 Telles que *Pharmason ou les nouvelles folies romanesques* et *La Voiture embourbée*.

2 Cette partie se base sur la thèse de Sandrine Aragon, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle ».

après avoir consacré leurs jeunes années au libertinage. La lecture est appréciée à tout âge. Ces livres destinés surtout aux hommes, présentent une image valorisée de la femme lectrice, le héros libertin trouve agréable de la voir lire seule ou de l'accompagner dans ses lectures. Elle apprend vite, c'est un plaisir de la former. »¹.

De plus, par l'intermédiaire des personnages des libertins pleins d'expérience, qui font la lecture aux jeunes demoiselles, l'auteur peut évoquer et juger les œuvres de son époque. La lectrice est le nouveau juge de la réception des œuvres : « le livre est bon s'il l'excite et mauvais s'il l'endort » nous dit Sandrine Aragon². C'est le cas de *Le Colporteur*, de François Antoine Chevrier, dans lequel la scène de lecture permet à l'auteur de faire la critique de toutes les œuvres contemporaines.

Cependant, la vision de la lecture en littérature n'en reste pas là en ce siècle changeant. Au milieu du siècle, Rousseau remet en cause la lecture libertine avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, en la reprenant pour la condamner, puisqu'il considère la morale des romans comme vicieuse et dangereuse pour les jeunes personnes. Il écrit à ce propos dans sa préface :

« Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue »³.

Il propose à la place une lecture parcimonieuse, plus justifiée mais persiste à dire que la lecture ne devrait pas être la préoccupation d'une femme. L'ambivalence de son propos se retrouve ensuite dans la seconde partie du siècle, puisque deux discours se tiennent sur ce qu'est censée être la lecture pour la femme, en continuant à la mettre en scène en tant que personnage. Les œuvres des libertins s'appuient sur les condamnations de Rousseau pour approfondir davantage l'image de la lectrice virilisée. À ce propos, Sandrine Aragon écrit :

« Ils [les libertins] choisissent de suivre les condamnations de Rousseau au sujet des femmes lettrées, devenant semblables à des hommes et de mettre en image des femmes fortes et dominatrices : soit des autodidactes, telles les héroïnes de Prévost, dans le *Monde moral* (1760-1764), Mlle Créon et Mlle Tékély, Félicia de Nerciat (*Félicia ou mes fredaines*, 1775) ou la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos, ou des héroïnes formées par des maîtres libertins, telles Laure de Mirabeau (*Le Rideau levé ou l'éducation de Laure*, 1775-1777) ou Ursule, la paysanne pervertie de Rétif (*La Paysanne pervertie*, 1784). En lisant à leur guise ou sous la férule d'un maître corrupteur, elles développent une liberté de pensée et des idées qui les poussent à rompre avec les bienséances et les règles sociales pour vivre à leur guise »⁴.

1 ARAGON, Sandrine. « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle »... *op. cit.*, p. 6.

2 *loc. cit.*

3 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse : Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. [Introduction, notes et choix de variantes par René Pomeau]. Paris : Garnier Frères, 1960. p. 4.

4 ARAGON, Sandrine. « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIIe

Se servir du personnage de la lectrice perverse permet à ces auteurs, comme au siècle précédent, de rejeter l'opinion selon laquelle la littérature et le savoir sont utiles dans l'éducation de la femme, ce qu'au contraire tentent de prouver certaines femmes, qui, prenant la plume, décrivent à leur tour l'attitude de lectrices. Elles prônent une lecture sage et porteuse de bénéfice pour l'éducation même des jeunes filles, qui, instruites, pourront à leur tour éduquer leurs filles de manière vertueuse.

Cependant, dès que la lectrice est représentée en littérature comme une femme sage et attirante s'ensuit un revirement par lequel le personnage de lecteur est de nouveau objet de critique, la lecture étant encore considérée comme dangereuse.

2-3 : Le dix-neuvième siècle ou les dangers de la lecture.

Dès le début du dix-neuvième siècle, la lecture est de nouveau condamnée, non seulement pour la perversion qu'elle apporte aux femmes, mais aussi pour l'oisiveté qu'elle provoque. En effet, la lecture demeure une activité réservée aux bourgeois, à ceux qui ont du temps libre pour se cultiver. Elle est donc mal vue dans les catégories sociales les plus basses, comme l'expose Marino Livolsi :

« Per coloro che provenivano dai ceti sociali meno fortunati [...], il tempo dedicato alle letture non strettamente scolastiche e quindi non strumentali, veniva percepito dai famigliari come tempo perduto o incomprensibile passatempo. »¹

La lecture est dénigrée, impression qui se ressent dans la littérature de cette époque, puisque le lecteur est tout d'abord un personnage non compris, critiqué par son entourage. Prenons l'exemple bien connu de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*. Stendhal y présente la confrontation du père et du fils, à savoir, du non lecteur et du lecteur :

« Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés ; mais cette manie de lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même. [...] Un coup violent fit voler dans le ruisseau le livre que tenait Julien ; un second coup aussi violent, donné sur la tête, en forme de calotte, lui fit perdre l'équilibre. [...] - Eh bien, paresseux ! tu liras donc toujours tes maudits livres, pendant que tu es de garde à la scie ? Lis-les le soir, quand tu vas perdre ton temps chez le curé, à la bonne heure. »²

On constate clairement avec cette citation, notamment avec la réplique du père, que la

siècle au milieu du XIXe siècle »... *op. cit.*, p. 7.

1 LIVOLSI, Marino. *Almeno un libro : gli italiani che (non) leggono*. Scandicci : La nuova Italia, 1986, p. 52.

2 STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 46.

lecture est associée à l'oisiveté. Julien est la figure type du lecteur marginal, qui n'est pas accepté, que ce soit par sa taille, par ses sentiments ou par sa façon de concevoir la lecture (« Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père »¹).

Le dix-neuvième siècle accorde aussi beaucoup d'importance au personnage de la lectrice tragique, figure dont la représentation atteint son apogée avec *Madame Bovary* de Flaubert. En effet, la représentation de la lectrice qui était de mise au dix-septième siècle revient au dix-neuvième mais de manière différente, puisque la lectrice savante et passionnée par ses lectures n'est plus ridiculisée, mais est au contraire présentée de manière tragique. Dans *Béatrix*, de Balzac, paru en 1839, Camille Maupin est un écrivain réputé, femme indépendante et intelligente. Cependant, malgré ses tentatives pour trouver l'amour, elle n'y arrive pas, étant considérée comme anormale par son trop grand savoir, différente des autres femmes, même « monstrueuse » selon son amant, adjectif utilisé pour désigner les personnages tragiques dès l'Antiquité. Il en va de même pour les femmes de basse condition s'essayant à la lecture, non savante mais romanesque ; elles ont une attitude rappelant exactement celle des « vierges folles » du dix-septième siècle. Par exemple, dans *La fille Élisa*, d'Edmond de Goncourt, Élisa est une fille de joie travaillant dans une maison close, qui, si plongée dans les livres, oublie de tomber amoureuse de ses clients et se fait réprimander par sa maquerelle, qui accuse ses « sales livres » d'en être la cause. Or, si la proxénète n'est pas douce à l'égard de la lectrice, il en va de même pour le narrateur, qui fait une critique lapidaire des femmes de basse condition s'adonnant à la lecture :

« Chez la femme du peuple, qui sait tout juste lire, la lecture produit le même ravissement que chez l'enfant. Sur ces cervelles d'ignorance, pour lesquelles l'extraordinaire des livres de cabinet de lecture est une jouissance neuve, sur ces cervelles sans défense, sans émoussement, sans critique, le roman possède une action magique. Il s'empare de la pensée de la liseuse devenue tout de suite, niaisement, la dupe de l'absurde fiction. Il la remplit, l'émotionne, l'enfièvre. [...] La lecture était devenue une fureur, une rage chez Élisa. Elle ne faisait plus que lire. Absente de corps et d'esprit de la maison, la fille, autant que lui permettait l'idéal bas et borné de sa nature, vivait dans un vague et généreux soulèvement, dans le rêve éveillé d'actions grandes, nobles, pures, dans une espèce d'hommage de son cerveau à cela que son métier lui faisait profaner à toute heure. »²

Toutes ces lectrices éprises de lectures, qu'elles soient savantes ou romanesques, sont dénigrées au dix-neuvième siècle, jusqu'à en devenir un personnage type favori des auteurs. C'est cependant le personnage d'Emma Bovary qui représente le plus la figure de la lectrice tragique, puisque Flaubert synthétise toutes les idées de l'époque sur ce

1 *Ibid.*, p. 47.

2 GONCOURT, Edmond de. *La fille Elisa*. - dix hors-texte de Cura. - Paris : Athéna, 1946. pp. 73 – 77.

personnage. En effet, *Madame Bovary*, c'est l'histoire d'une femme qui :

« accumule toutes les lectures déconseillées aux femmes : des romans dès l'adolescence, avant le mariage et après, ainsi que des magazines féminins. Elle réalise toutes les formes de lectures réprouvées : en cachette au couvent, elle lit avec un jeune homme, Léon, une fois mariée, une lecture à deux très dangereuse puisqu'elle est sujette à une lecture avec identification : elle rêve de ressembler aux héroïnes ou aux femmes de ses magazines et les conséquences sont terribles ; elle accumule les interdits : elle commet l'adultère, elle abandonne enfant et mari, elle s'endette, ruine sa famille et finit par le suicide, péché suprême. »¹

Cette œuvre représente donc bien tous les dangers de l'époque attribués au roman, par l'intermédiaire de ce seul personnage. L'ironie de Flaubert, qui dénonce directement la peur de l'Église face à la progression des lectrices au dix-neuvième siècle, conduit au procès de *Madame Bovary*, procès qui peut tout simplement être vu comme le procès de la lecture, le procès du livre qui pervertit ses lecteurs.

Ainsi, le dix-neuvième siècle se voit encore être une époque où la lecture est dénigrée, où le personnage du lecteur sert à démontrer quels sont les véritables dangers de la lecture. Il faut aussi noter que la représentation du lecteur se fait au travers de personnages lecteurs aux caractéristiques bien distinctes, représentation qui se modifie au vingtième siècle, où le lecteur commence à se positionner au centre des trames narratives, à acquérir plus d'autonomie.

2-4 : Une revalorisation de la lecture à partir du vingtième siècle.

Au vingtième siècle, la lecture commence à être considérée autrement par les auteurs, comme un plaisir, une découverte, une fuite vers un monde meilleur, une échappatoire, sans pour autant qu'elle soit reconnue par tous. En effet, cette nouvelle vision n'empêche pas la publication de livres où la lecture est toujours mal considérée, voire interdite – ce qui rappelle la vision des siècles précédents – à une différence près : dans ces livres-là, souvent des contre-utopies, le livre est interdit pour que le lecteur resurgisse plus passionné encore, plus conscient de son acte transgressif, pour jouir davantage de sa lecture et des plaisirs qu'elle apporte. C'est donc dans les livres qui présentent des régimes totalitaires que le lecteur a toute son importance, puisqu'il (re)découvre un plaisir interdit et pourtant si vrai. Par exemple, dans *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, posséder un livre chez soi est un crime, qu'empêchent les « pompiers » dont le travail est de brûler toutes les œuvres écrites, jusqu'au jour où, Montag désobéit

¹ ARAGON, Sandrine. « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle »... *op. cit.*, p. 10.

aux ordres et décide de cacher les œuvres chez lui, puis de retrouver l'intérêt qu'elles procurent en tentant de les réimprimer avec l'aide du vieux Faber, qu'il rencontre dans la seconde partie du livre. Celui-ci, en tenant le livre dans ses mains, redécouvre des plaisirs lointains :

« Faber tournait les pages, s'arrêtant de-ci de-là pour lire. "C'est aussi beau que dans mon souvenir. [...] Savez-vous que les livres sentent la muscade ou je ne sais quelle épice exotique ? J'aimais les humer lorsque j'étais enfant. [...] Savez-vous pourquoi des livres comme celui-ci ont une telle importance ? Parce qu'ils ont de la qualité. [...]" »¹.

Faber tente de se souvenir des plaisirs que procurait le livre à une époque où le livre est sujet à la destruction, mais aussi où la lecture est rendue impossible par l'atrophie de tout intérêt pour la chose littéraire. La seule vue du livre le soustrait à la peur et le pousse à la révolte contre son système. Ainsi, les personnages de lecteurs sont fréquents dans les dystopies, puisqu'ils incarnent la rébellion contre le système mis en place, qui interdit la lecture parce qu'elle est considérée comme dangereuse – puisqu'elle éveille les esprits. On peut aussi penser à l'œuvre de Ira Levin, *This Perfect Day*, dans laquelle le personnage principal, Coupeau, découvre, caché dans un musée abandonné, les livres de l'ancienne époque, avec l'aide d'un groupe d'insurgés contre le système, ou encore à *Permission*, de Céline Curiol. Dans cette dernière, dans un monde où la fiction n'existe plus, le narrateur – anonyme – obéit sans réfléchir au système cadré et totalitaire qu'est l'Institution, jusqu'au jour où un homme, nommé A., va lui lire en secret un extrait d'un roman de Dumika, faisant naître en lui la curiosité, réveillant en lui le désir de lire, malgré l'interdiction :

« Le livre de Dumika avait été un coup de hache. Net et tranchant. Puis le point de rupture s'était cicatrisé et j'étais entré en résonance avec la centaine de pages absorbées au compte-gouttes, avec méfiance et curiosité, chaque soir où je revenais sans trop savoir pourquoi dans la chambre de A. [...] A partir de ce moment, je fus pris entre deux activités qui s'opposaient et se trahissaient mutuellement, mon travail pour l'Institution et l'écoute de la lecture du livre. »²

Le personnage lutte donc entre le désir que représente la lecture, qui l'attire inexorablement, et les interdits du monde environnant qui en sont un obstacle ; il ne pourra cependant résister à l'attrait de la lecture, qui lui ouvrira un nouveau monde, celui de l'imaginaire. Dans ces œuvres où la lecture est interdite, la découverte du livre permet au personnage de devenir lecteur, c'est-à-dire, de découvrir l'immensité des plaisirs que la fiction engendre, d'autant plus qu'il s'agit d'un acte transgressif. Dans

1 BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Collection folio SF n°3, 2000. Extrait issu de *Au bonheur de lire*, Paris, Gallimard, Collection Folio – n° 4040, 2004. pp. 76 – 79.

2 CURIOL, Céline. *Permission*. Arles : Actes Sud, 2007. pp. 108 – 114.

Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, de Dai Sijie, la lecture est aussi prohibée par le gouvernement chinois, mais la révolution culturelle amorcée par Mao Zedong permet aux deux personnages de se retrouver en possession d'un livre de Balzac. Ils découvrent là aussi le bonheur qu'est la lecture, qui leur ouvre les yeux :

« Luo le lut dans la nuit même où le Binoclard nous le passa, et le termina au petit matin. Il éteignit alors la lampe à pétrole, et me réveilla pour me tendre l'ouvrage. Je restai au lit jusqu'à la tombée de la nuit, sans manger, ni faire rien d'autre que de rester plongé dans cette histoire française d'amour et de miracles. [...] Brusquement, comme un intrus, ce petit livre me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, de toutes ces choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet. »¹

Leur enthousiasme est collectif, puisque Luo se précipite pour lire Balzac à la Petite Tailleuse, qui se passionne à son tour pour les livres. Examinons par exemple sa réaction face à la lecture d'un extrait du roman, copiée sur la veste du narrateur :

« A la fin de sa lecture, elle est restée la bouche ouverte, immobile, ta veste au creux des mains, à la manière de ces croyants qui portent un objet sacré entre leurs paumes. »²

Elle apparaît comme le type même de la lectrice passionnée, jusqu'à ce qu'elle décide de s'en aller, désireuse de partir en ville, transformée à tout jamais par ses lectures. Le fait que la lecture apparaisse comme une nouveauté pour les personnages permet ainsi à l'auteur de faire l'apologie de la lecture, par l'intermédiaire de ces lecteurs novices qui lisent comme les enfants lisent leurs premiers livres, avec émerveillement, dans un monde où la lecture leur est encore hostile, que ce soit parce qu'ils n'arrivent pas à lire ou parce que le système dans lequel ils vivent le leur interdit.

Cette insistance sur l'émerveillement que provoque la lecture est une caractéristique principale des œuvres littéraires à partir du vingtième siècle, et pas seulement dans les dystopies. La lecture est devenue source de plaisir – et non plus de folie –, et n'est ni comique, ni tragique, mais seulement le résultat d'un fait culturel qui a porté la littérature au cœur de l'éducation. Le lecteur est présenté comme épanoui, et ce, dès l'enfance, sur laquelle les auteurs se portent plus. Pensons tout d'abord à Marcel Proust qui montre à plusieurs reprises l'importance des moments de lecture. *Du côté de chez Swann* nous présente la découverte des plaisirs de la lecture par le petit Marcel, dans un premier temps avec sa mère qui lui fait la lecture de *François le Champi*, de George Sand :

« Les procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement, certaines

1 SIJIE, Dai. *Balzac et la petite tailleuse chinoise*. Paris, Gallimard, collection folio - n° 3565, 2000. p. 72.

2 *Ibid.*, p. 78.

façons de dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie, et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour communs à beaucoup de romans, me paraissaient simples – à moi qui considérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi – une émanation troublante de l'essence particulière à *François le Champi*. »¹

Cette lecture à haute voix est mêlée aux premières impressions de lecture qui font du livre un objet sacré. Le narrateur peut alors être l'archétype du lecteur enfant, découvrant le livre dans sa jeunesse par l'intermédiaire d'un parent, puis appréciant ensuite par lui-même ses propres lectures. En effet, le narrateur de la *Recherche* devient un admirateur de l'écrivain Bergotte et se plonge dans son œuvre :

« Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet [...]. Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style »².

A travers la figure de ce lecteur nous est présentée la façon dont une lecture évolue au fil du temps : il y a la première lecture, puis la seconde, plus portée sur le sens, il y a celle d'un lecteur naïf et celle d'un lecteur critique, les deux provoquant un bonheur légèrement différent. Mettre en scène la lecture d'un enfant, c'est permettre à tous les lecteurs réels de se rappeler leur propre enfance, la découverte du livre et de son contenu. Si c'est ce qui nous apparaît avec Proust, il en va de même avec d'autres auteurs, comme Jean-Paul Sartre qui décrit dans *Les mots* la façon dont les livres et leur lecture ont influencé sa vie, ou encore Nathalie Sarraute. Dans *Enfance*, la narratrice évoque sa lecture de *Rocamboles*, roman de Ponson du Terrail :

« Rien n'y fait... dès que j'ai un moment de libre je me dépêche de retrouver ces grandes pages gondolées, [...] d'où émane quelque chose d'intime, de secret... [...] Voici enfin le moment attendu où je peux étaler le volume sur mon lit, l'ouvrir à l'endroit où j'ai été forcée d'abandonner... je m'y jette, je tombe... [...] C'est un moment de bonheur intense... toujours très bref... »³

On ressent tout l'émerveillement de l'enfant à travers la représentation de cette lectrice qui nous livre ses impressions de lecture. Cet acte de lecture nous démontre quels sont les pouvoirs du roman sur le lecteur : l'évasion vers un autre monde, comme le montre l'usage du pronom adverbial « y » dans la phrase « je m'y jette », qui désigne le livre comme un lieu où le lecteur peut se rendre – métaphoriquement du moins – ou encore le plaisir que ressent le lecteur, notamment par une identification aux héros, comme s'il

1 PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. 1. Paris : NRF, 1929, pp. 62 – 63.

2 *Ibid.*, p. 134.

3 SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. Paris : Gallimard, 1983, pp. 246 – 247.

vivait véritablement les mêmes aventures. C'est donc un lecteur épanoui qui apparaît dans ces œuvres et non plus critiqué pour le plaisir qu'il s'accorde.

Ainsi, la figure du lecteur prend de l'importance au vingtième siècle, au point même qu'il devient le protagoniste principal, et que l'œuvre entière est centrée autour de ses impressions de lecture. Pour ainsi dire, être lecteur serait alors une caractéristique intrinsèque au personnage, et non un élément qui le caractérise seulement sur quelques pages d'une œuvre. Le terme de « personnage lecteur » prend alors tout son sens, puisqu'il est réellement mis en scène dans le roman. Intéressons-nous tout d'abord à *Marelle*, de Julio Cortázar (1963) qui est une œuvre très originale dans sa façon d'envisager sur un plan romanesque, mais aussi théorique, le problème de la lecture et du lecteur. Les personnages de cette œuvre sont des lecteurs : essentiellement masculins, ils sont regroupés autour du narrateur et lisent les œuvres de l'écrivain personnage Morelli ; une lectrice est aussi présente, la Sibylle, et sa lecture s'oppose à celles des précédents, puisqu'elle lit des longs romans sentimentaux, mais n'en retient rien de constructif, lisant pour le seul plaisir de lire. A partir de ces deux types de lecteurs, Cortázar nous dépeint deux façons de lire et propose alors au lecteur réel de choisir entre les deux, puisque son œuvre même propose une double lecture. La première est une lecture linéaire, traditionnelle, qui consiste à lire les cinquante-six premiers chapitres de manière continue, en se passant des quatre-vingt-dix-neuf autres chapitres supplémentaires qui rassemblent notamment les fragments théoriques de l'écrivain Morelli et forment une théorie de la lecture du roman. La seconde lecture englobe tous les chapitres et ne peut se lire alors que de manière alinéaire, puisque les quatre-vingt-dix-neuf chapitres s'intercalent de façon apparemment aléatoire aux cinquante-six premiers chapitres, rendant d'autant plus difficile la première lecture, linéaire. Marie Baudry en conclut alors :

« On pourrait donc identifier sans trop de mal [...] la Sibylle avec le lecteur qui a fait le choix de la première lecture : ce sont les lecteurs traditionnels, qui ont fait le choix d'une lecture linéaire, quand au contraire Morelli et ses lecteurs « [ont] horreur du roman rouleau-chinois, du livre qui se lit du début à la fin, bien sagement »¹. »².

Ces deux types de personnages ont donc deux manières différentes de lire et cette dichotomie engendre une théorie de la lecture, fondée au sein même de l'œuvre, dans

1 CORTAZÁR, Julio (1963), *Marelle (Rayuela)*, trad. de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosser. Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966, ch. 99, p. 462.

2 BAUDRY, Marie. « Abymes de la lecture complice et déni de la lecture femelle. *Marelle* de Julio Cortázar : du personnage lecteur à une théorie de la lecture », *Cahier du CERACC* - N° 3 - Juin 2006 : *le lecteur, enjeu de fiction*. [en ligne] mise en ligne le 6 juin 2006, consulté le 14 avril 2012. URL : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers3.html p. 2.

les fragments théoriques de l'œuvre de Morelli :

« Tenter au contraire de donner un texte qui n'asservisse pas le lecteur mais l'oblige à devenir complice en lui suggérant, sous la trame conventionnelle, des perspectives plus ésotériques. Écriture démotique pour le lecteur-femelle (qui d'ailleurs, fortement dérouté et scandalisé, ne dépassera pas les premières pages et regrettera l'argent que le livre lui a coûté), avec un vague envers d'écriture hiératique [...] Faire du lecteur un complice, un compagnon de route. Obtenir de lui la simultanéité, puisque la lecture abolit le temps du lecteur [...]. Le lecteur [complice] arriverait ainsi à être coparticipant et copâtissant de l'expérience que réalise le romancier, au même moment et sous la même forme [...]. »¹.

Marelle met donc en scène des personnages lecteurs, qui lisent de manière différente, et analyse ces façons de lire, jusqu'à en faire une théorie de la lecture. On retrouvera un phénomène semblable dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, d'Italo Calvino, dans lequel le « Lecteur » est à la fois un personnage et un complice coparticipant de l'expérience romanesque. Ce sont des romans qui tentent d'écrire leur propre lecture, des œuvres réflexives qui mettent en abyme l'acte de lecture. On peut alors pleinement parler de romans de la lecture, où la lecture est le sujet principal de l'œuvre et où les lecteurs en sont les protagonistes. Or, si les deux romans précédents abordent la lecture par le jeu, en jouant avec le lecteur, d'autres œuvres littéraires font aussi du lecteur le protagoniste principal, mais d'une manière différente. Certains auteurs décident de faire du narrateur un lecteur, à savoir que le narrateur décrit ses propres impressions de lecture, par l'usage d'un point de vue interne. Il est donc présenté seulement en sa qualité de lecteur et toutes les autres informations apprises à son sujet ont toujours un lien avec une de ses lectures. Citons en exemple *A Reading Diary* d'Alberto Manguel, dans lequel le narrateur – identifiable à l'auteur même – décide de relire les livres les plus marquants de sa vie pour confier ensuite ses impressions, méditant chaque mois, pendant un an, sur un livre différent. Les confidences se mêlent aux citations, un souvenir d'un passage ou d'un personnage d'une œuvre fait surgir un autre souvenir issu de la vie personnelle du narrateur, jusqu'au point où réalité et fiction se mélangent, se complètent dans un dialogue entre l'œuvre et son lecteur, comme ici :

« *Le Désert des Tartares* suggère une familiarité avec la mort. Je soupçonne que, malgré les centaines de morts que nous voyons chaque semaine sur nos écrans de télévision, nous avons totalement perdu cette familiarité. Nous cachons nos mourants dans des hôpitaux et des maisons de retraite, nous faisons comme si on passait sans transition de la présence à l'absence, comme si l'écran soudain devenait vide. Du passage, nous ne tenons pas compte »².

La lecture du livre de Dino Buzzati renvoie dans l'esprit du narrateur à la mort ; par

1 CORTAZÁR, Julio (1963), *Marelle... op. cit.*, ch. 79, p. 411 – 412.

2 MANGUEL, Alberto. *Journal d'un lecteur*. Arles : Actes Sud ; [Québec] : Leméac, 2004, p. 191.

associations d'idées, il pense à la mort telle qu'il la voit tous les jours et analyse alors la société contemporaine et sa relation à la mort, faisant de sa lecture le catalyseur qui provoque la réflexion. Pierre Dumayet a fait de même, six ans avant Manguel, et nous livre avec *Autobiographie d'un lecteur* un heureux mélange de souvenirs d'enfance et de lectures. Il s'interroge sur une œuvre, la compare à une autre, porte un nouveau regard, plus critique, sur une autre encore. C'est une interrogation qu'il pose sur le livre, qui passe par des personnes vivantes qui découvrent un livre, par des auteurs et par des personnages de romans. Ainsi, la réflexion contenue dans ces œuvres est émise par un lecteur, qui montre avec quelle facilité l'œuvre et la vie peuvent être mises en contact. En plaçant le lecteur au centre du récit fictionnel, et plus encore, en le considérant comme le créateur du récit, l'auteur redonne toute son importance à ce personnage type, tout en s'interrogeant sur ce qu'est la lecture.

En effet, théoriser l'acte de lecture est une des grandes occupations de la seconde moitié du vingtième siècle – notamment dans les années 70, avec la théorie de la réception – mais cette théorisation passe aussi par les œuvres littéraires, qualifiées, rappelons-le, de « romans de la lecture ». Ces dernières entremêlent étroitement le théorique et le romanesque, examinant notamment des idées théoriques en les traitant de manière romanesque. Le personnage du lecteur joue alors toujours un rôle important pour illustrer les idées de l'auteur. Ainsi, Proust, dans la préface écrite en 1905 pour sa traduction de *Sésame et les Lys* de John Ruskin, intitulée *Sur la lecture*, mêle ses idées théoriques sur la lecture à des anecdotes le mettant en scène en tant que lecteur, enfant :

« Et quelquefois à la maison, dans mon lit, longtemps après le dîner, les dernières heures de la soirée abritaient aussi ma lecture, mais cela, seulement les jours où j'étais arrivé aux derniers chapitres d'un livre, où il n'y avait plus beaucoup à lire pour arriver à la fin. Alors, risquant d'être puni si j'étais découvert et l'insomnie qui, le livre fini, se prolongerait peut-être toute la nuit, dès que mes parents étaient couchés je rallumais ma bougie »¹.

La présence de la première personne du singulier est ici propre au récit, Proust employant sinon celle du pluriel pour exposer ses arguments. La mise en scène du lecteur lui permet alors de représenter son propos de manière plus vivante. Il en va de même pour d'autres auteurs écrivant des essais influencés par la manière d'écrire un roman : dans *Une histoire de la lecture*, Alberto Manguel nous dévoile à plusieurs reprises ce qu'est la lecture par l'intermédiaire de ses propres souvenirs de lecteur :

« Je ne parlais jamais à personne de mes lectures ; le besoin de partager est venu plus tard. A cette époque, j'étais d'un superbe égoïsme ».

1 PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Arles : Actes-Sud, 1988.

« Je découvrais un texte en le lisant à haute voix ».
« J'appris bientôt que la lecture est cumulative et se développe selon une progression géométrique : chaque nouvelle lecture s'ajoute à ce que le lecteur a lu auparavant »¹.

De même, Daniel Pennac nous livre avec *Comme un roman* un hymne à la lecture, dans lequel définitions de la lecture et mises en scène de lecteurs s'alternent, comme nous le verrons ensuite de manière approfondie.

Depuis le début du vingtième siècle, la lecture a donc bien été valorisée, prenant de l'importance au centre des œuvres fictionnelles. Le lecteur apparaît enfin comme épanoui, voire reconnu dans certaines œuvres, même si cela ne l'empêche pas de rencontrer certaines difficultés – provoquées par la lecture ou par l'entourage du lecteur –, mais lorsqu'il les surpasse, il apprécie davantage le bonheur que procure la lecture.

Ainsi, au fil des siècles, le lecteur demeure un personnage qu'on retrouve de manière récurrente, mais son image s'est modifiée : le dix-septième siècle le présente de façon comique – pour dénigrer la lecture –, ce qui se retrouve au dix-neuvième de façon tragique ; le dix-huitième siècle introduit un lecteur un peu mieux accepté, tandis que le vingtième l'inclut vraiment au sein de l'œuvre, pour ensuite explorer les possibilités de sa représentation.

Le lecteur, qu'il soit une instance narrative ou un personnage, a de ce fait un nom porteur de sens : il est celui qui lit et représente l'acte de lecture. On assiste ainsi au sein même de l'œuvre à la lecture de ce dernier, à la façon dont il réagit et à ce qu'il en pense. Ces œuvres où le lecteur est objet des attentions sont alors des romans de la lecture, où le lecteur est un personnage, où les théories de la lecture sont fictionnalisées.

1 MANGUEL, Alberto. *Une histoire de la lecture*. Essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud, 1998, pp. 25, 32 et 35.

II : Se una notte d'inverno un viaggiatore ou le jeu avec le lecteur, impliqué dans la trame romanesque.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, d'Italo Calvino, permet de mieux comprendre ce qu'est le roman de la lecture, puisqu'il s'agit d'une œuvre emblématique du vingtième siècle se consacrant exclusivement à la lecture. Son originalité tient en ce que tout le roman est écrit à la seconde personne du singulier, faisant apparemment du lecteur le maître de sa propre aventure, mais créant aussi une ambiguïté : qui est donc ce lecteur apostrophé par l'auteur ? On peut déjà vite constater que les personnages principaux sont des lecteurs s'essayant à la lecture de différents romans, dont les incipit nous sont tous présentés dans l'œuvre – un incipit s'interrompant et laissant de nouveau place à la trame narrative principale, dans laquelle évoluent les personnages lecteurs. En faisant de son récit un méta-récit, Calvino a pour objectif de dévoiler les mécanismes du rapport entre le roman et le lecteur. Par le biais du roman et du cadre fictionnel, il peut alors apporter une – ou plusieurs – définition(s) de ce qu'est la lecture, en la représentant par des personnages qui ont tous un rapport différent avec le livre. Or, cette œuvre est construite de manière complexe et est volontairement labyrinthique ; il faudra alors l'analyser plus en détail pour comprendre de quelle façon le lecteur personnage permet de représenter l'acte de lecture, mais aussi, comment Calvino se joue de son lecteur en l'intégrant au sein de l'œuvre.

1 : le projet de Calvino.

Un des thèmes qui caractérise l'écriture de Calvino dans les années 70 est celui de la lecture, sûrement parce que depuis les années 60 en Allemagne, puis dès le début des années 70 en France, le lecteur réapparaît sur le devant de la scène littéraire et critique, avec des interrogations sur son rôle, sur le phénomène d'intertextualité, sur la réception d'une œuvre. Cependant, l'intérêt de Calvino pour la lecture est surtout dû au fait qu'il est lui même un grand lecteur, comme le rappelle avec évidence Gian Carlo Ferretti :

« Non è proprio lui [Calvino] la persona nella quale coabitano il lettore che non ha mai dimenticato il gusto delle letture infantili, disinteressate, libere, avventurose; il lettore di casa editrice, per il quale “i libri appaiono sotto forma di materiali grezzi, pezzi di ricambio, ingranaggi da montare e rimontare”; il lettore che esprime, sotto forma di recensione, un suo parere pubblico su alcuni libri per “Centopagine”; il lettore che,

stimolato dall'amico e sodale Georges Perec, medita anche su gli aspetti meramente fisiologici della lettura; infine, come scrittore, il primo lettore dei suoi testi ? »¹

En effet, Calvino a été un homme très actif tout au long de sa vie et s'est notamment retrouvé impliqué dans divers domaines culturels. En 1947, après avoir validé avec brio son mémoire de littérature anglaise sur Joseph Conrad, il commence à collaborer avec la maison d'édition *Einaudi*, qui le rapproche davantage du monde des lettres puisqu'il y rencontre et s'y lie d'amitié avec de nombreux auteurs et intellectuels de l'époque, comme Natalia Ginzburg ou Felice Balbo. Il devient aussi le directeur de la collection *Centopagine* entre 1971 et 1983, moment pendant lequel il apporte son jugement sur des œuvres contemporaines, dans plusieurs articles de sa main. En travaillant chez *Einaudi*, Calvino prend conscience de la transformation de la demande du public et de la lecture, confirmée par plusieurs interventions sur les problèmes posés par le livre. Il pense toujours au lecteur potentiel de tel ou tel livre dactylographié. Ce contact permanent avec les livres fait de lui un lecteur compétent, qui dès les années 60, réfléchit sur la lecture, en compagnie de Guido Neri et de Giani Stuparich. Il approfondit ses réflexions critiques et théoriques sur le livre et tente d'élaborer la figure de son lecteur idéal, celle qu'on retrouvera dans *Se una notte... (Se una notte d'inverno un viaggiatore)*. Il répond ainsi à la question « Pour qui écrit-on ? » :

« lo scrittore deve presupporre un lettore che ancora non esiste, o un cambiamento nel lettore qual è oggi. [...] la letteratura deve presupporre un pubblico più colto, *più colto di quanto non sia lo scrittore* ; che questo pubblico esista o no non importa. [...] La letteratura non può che giocare al rialzo, puntare sul rincaro, rilanciare la posta [...]. »²

Une contradiction apparaît ici : Calvino présente un – et un seul – type de lecteur idéal et littéraire alors qu'il en existe plusieurs et que ses œuvres même sont emplies de lecteurs et de façons de lire différents.

En effet, on trouve dans ses œuvres de nombreux personnages lecteurs, comme si Calvino avait voulu créer une typologie de ses destinataires réels et potentiels. Gian Carlo Ferretti ajoute à ce propos :

« si legge davvero molto nelle opere narrative di Calvino : quotidiani, riviste e libri illustrati, giornali a fumetti, romanzi, saggi, poemi. Si legge in casa, al bar, in treno, sulla spiaggia, e così via. »³

Intéressons-nous rapidement à quelques personnages de lecteurs créés par Calvino. Ses premières œuvres sont influencées par son engagement politique. Ainsi, dans *La stessa*

1 PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Roma : GLF editori Laterza, 2001, p. 140.

2 CALVINO, Italo. *Per chi si scrive ? (Lo scaffale ipotetico)*, 1967. pp. 199 – 202.

3 FERRETTI, Gian Carlo. *Le avventure del lettore : Calvino, Ludmilla e gli altri*. Lecce : Manni, 1997, p. 40.

cosa del sangue, écrit en 1945, le lecteur est un ouvrier communiste qui incarne le parfait équilibre entre les expériences de la vie et la lecture ; il fréquente deux frères partisans dont l'un est aussi lecteur et parle de textes politiques et de poésies contre la tyrannie. Dans *Il sentiero dei nidi di ragno* se trouve le partisan qui passe ses journées entières sans sortir de chez lui, à lire un gros livre s'intitulant *Supergiallo*. Calvino semble alors vouloir soumettre aux plaisanteries de Pino la passion exclusive du partisan lecteur. Dans *Il Visconte dimezzato*, l'auteur ironise sur une lecture considérée comme une pratique et un devoir, qui doit cependant toujours procurer du plaisir, avec le personnage de Medardo, ou du moins, sa bonne moitié. *L'avventura di un lettore*, paru en 1958, se centre plus précisément sur un lecteur baigneur qui propose ou anticipe les caractéristiques de la lecture vues ci-dessus, et en considère de nouvelles, qui se retrouveront dans le personnage de Ludmilla – telles que la lecture et la relecture considérées comme une obsession ou le plaisir de lire. La représentation du personnage lecteur atteint toutefois son apogée dans *Se una notte...*, que ce soit avec le personnage de Ludmilla par ses qualités ou avec le Lecteur, par son rapport privilégié avec le narrateur puisque ce dernier s'adresse à lui directement avec l'usage de la seconde personne.

En effet, après l'expérience acquise par Calvino grâce à ses lectures personnelles et son travail dans le milieu éditorial, après ses réflexions sur la lecture et l'invention d'un grand nombre de personnages lecteurs, *Se una notte...* se présente comme une œuvre de maturité. Le premier projet de cette œuvre date de 1975 mais Calvino travaille à son élaboration seulement à partir de 1977. En janvier 1978, il parle de son travail d'écriture à son ami Guido Neri en ces termes :

« Si chiama *Incipit*, il protagonista è il lettore, in seconda persona, il lettore cerca di leggere un romanzo che l'appassiona ma la lettura s'interrompe sempre per qualche ragione e quando va per rimettersi a leggere, trova un altro romanzo che l'appassiona ancora di più, e il libro contiene N inizi di romanzo (forse 12 o 10) che rappresentano altrettanti tipi di scrittura romanzesca o meglio di modi di farsi leggere. »¹.

À part le titre qu'il modifiera, la trame choisie demeure la même à la sortie du roman en juin 1979, dans lequel le lecteur est devenu un protagoniste à part entière. *Se una notte...* sera alors lu par un grand nombre de jeunes écrivains et sera destiné à devenir un point de référence pour la littérature post-moderne mondiale.

1 Lettre de Calvino à Guido Neri, écrite le 31.1.78. à Paris.
CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli ; introduzione di Claudio Milanini.
Milano : A. Mondadori, 2000, pp.1359 – 1360.

2 : Le dédoublement du lecteur.

Le lecteur est au centre de *Se una notte...*, mais il s'agit d'une instance ambiguë, puisqu'il est très difficile de savoir exactement qui il désigne. Cela pourrait pourtant être simple : le lecteur renvoyant traditionnellement à « celui qui lit l'œuvre », il s'agirait alors d'une apostrophe au lecteur empirique lisant *Se una notte...* . Pourtant, la façon dont est traité ce lecteur rend impossible cette seule acceptation du terme, et le fait vite apparaître comme un personnage.

2-1 : La capacité autoréférentielle du texte.

L'usage de la seconde personne dans l'ensemble de l'œuvre est la caractéristique la plus frappante de *Se una notte...*, la trame narrative principale étant constituée à première vue d'adresses au lecteur, comme s'il s'agissait d'un dialogue continu avec lui. En introduisant le lecteur au sein de la narration, Calvino obtient un effet paradoxal puisque la désignation « lecteur » peut renvoyer à deux instances : le lecteur réel au niveau extradiégétique et le « Lecteur » – personnage – au niveau intradiégétique. Le premier chapitre reflète bien cette dualité, dans laquelle il est impossible de déterminer la limite entre ces deux niveaux. Examinons l'incipit :

« Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. [...] Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. »¹

La désignation du livre de Calvino, par le même titre, du même auteur, mais à l'intérieur de l'œuvre rend ambigu son sens, d'autant plus avec l'usage des démonstratifs – « questo libro » (« ce livre ») :

« quello che viene così designato non è un oggetto interno all'orizzonte testuale, ma il testo stesso. Chiamerò allora *metatestuale* questo uso delle espressioni indicali. »².

Le livre en question se voit alors doté d'un double sens : il désigne une entité abstraite, le livre fictif qu'est en train de commencer le personnage, mais aussi le livre publié par Einaudi que tient dans ses mains le lecteur réel. Ce phénomène d'autoréférence, puisque le livre se désigne lui-même, rend d'autant plus confus le lecteur réel, puisque les limites entre les niveaux intradiégétique et extradiégétique ont disparu. A cela s'ajoute l'usage de la seconde personne du singulier. Le lecteur réel se voit désigné par le pronom « tu »,

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano : Oscar Mondadori, 1994, pp. 3 – 4.

2 BONOMI, Andrea. *Lo spirito della narrazione*. Milano : Bompiani, 1994, p.29.

il se considère comme étant le destinataire des propos de l'auteur, d'autant plus que ce dernier lui donne des ordres – par l'usage de l'impératif – et lui prodigue des conseils sur tout ce qu'il doit faire avant de commencer sa lecture. L'usage du pronom facilite alors d'autant plus le phénomène de mise en abyme, puisque le lecteur assiste à sa propre lecture de *Se una notte...*. Tout est fait pour créer la confusion chez le lecteur réel. Pour en arriver là, Calvino s'est servi de contraintes oulipiennes et les explicitent dans un ouvrage nommé *Comment j'ai écrit un de mes livres*, écrit en français et publié uniquement en France, dans la très confidentielle *Bibliothèque oulipienne* dont le tirage fut strictement limité à cent cinquante exemplaires, de peur d'intellectualiser l'image de son livre. Il convient tout de même d'examiner ce qu'il écrit à propos du premier chapitre, puisque cela éclaire nos propos précédents :

« Chapitre 1



Le lecteur qui est là (L) lit le livre qui est là (I)
 Le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (L')
 Le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le livre (I')
 Le livre qui est dans le livre ne conte pas l'histoire du lecteur qui est là

Le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là
 Le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre »¹

Ces quatre instances entretiennent un rapport qui se complexifie à la quatrième ligne : il ne s'agit pas d'un phénomène de mise en abyme « à l'infini », puisque le livre dans le livre ne conte plus l'histoire du lecteur, mais narre un récit tout autre, ce qui veut bien dire que le lecteur n'est qu'un prétexte à l'écriture d'autres romans. La cinquième ligne est aussi d'une grande importance, puisqu'elle confirme l'ambiguïté qui s'est installée par rapport au terme « lecteur », faisant croire au lecteur réel qu'il est représenté au sein de l'œuvre. Ce premier chapitre semble donc clairement identifier le lecteur apostrophé comme étant le lecteur réel.

2-2 : Le lecteur protagoniste.

Jusqu'à un certain point, l'activité du « lecteur » peut correspondre à celle du

¹ CALVINO, Italo. “Comment j'ai écrit un de mes livres”, *Bibliothèque Oulipienne*, fascicule n°20 [1970], repris dans *Bibliothèque Oulipienne*, Vol.2. Paris : Ramsay, 1987, pp. 25 – 44.

lecteur réel, il est donc justifié de croire à une possible identification des deux, faisant du lecteur réel le destinataire des propos de l'auteur. Cependant, le second chapitre introduit une rupture et diffère quant à sa façon d'appréhender le lecteur, dont le terme prend une majuscule (« Lettore »). S'ensuit l'inéluctable conclusion :

« A partire dal cap. II, il Lettore non è più quello di *Se una notte...*, ma è un personaggio a cui succedono vicende fittizie che costituiscono il pretesto costruttivo di *Se una notte...*, in altre parole la cornice che collega i dieci “romanzi parziali” che seguono i primi dieci capitoli. [...] Infatti, la disponibilità totale del “Lettore” è annullata via via che lo scrittore sceglie per lui : esattamente come avviene per qualunque personaggio di romanzo »¹.

En effet, alors que dans le premier chapitre le lecteur était libre de choisir la façon dont il voulait lire, dans le second chapitre, l'auteur reprend ses droits et choisit pour lui : il le fait se rendre à la librairie et rencontrer une Lectrice, fait important, puisque la rencontre amoureuse est un des thèmes les plus traditionnels dans le roman. Le Lecteur n'a alors pas d'autres choix que de s'énamourer de la Lectrice et de s'engager avec elle dans des aventures. Cette dernière est donc un personnage qui a son importance dans la construction du roman, comme le laisse entendre Calvino :

« sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo, perché tra quella Seconda Persona maschile e la Terza femminile qualcosa avvenga, prenda forma, s'affermi o si guasti seguendo le fasi delle vicende umane. »²

Il tient aussi à préciser, dans une lettre s'adressant à Mario Lavagetto – après la publication de son essai *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi* :

« Credo proprio che i suoi aspetti siano fondati : cioè che quello che ho scritto sia un romanzo e che il Lettore sia un personaggio. Insomma il romanzo ha vinto sulla sua dissoluzione. (Ma dov'è che ho detto che non volevo scrivere un romanzo ?) (Tutto il libro è un inno d'amore al romanzo: al romanzo tradizionale!) »³.

Se una notte... est donc bien un roman, dont le protagoniste principal est un personnage, malgré le fait qu'il soit désigné par le pronom « tu ». Il est même un « hymne d'amour au roman traditionnel » puisque les lectures du Lecteur permettent à Calvino de présenter dans chaque incipit un type de roman différent, pour ainsi faire de *Se una notte...* un catalogue de possibles romanesques, un « hyper-roman » selon les termes mêmes de Calvino.

Le Lecteur, en étant le protagoniste de *Se una notte...* devient alors le personnage

1 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo*. Torino : Einaudi, 1984, pp. 135 – 136.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* op. cit., p. 140.

3 Lettre d'Italo Calvino à Mario Lavagetto, écrite le 11.1.1980 à Paris.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985...* op. cit., p. 1416.

qui fait progresser la narration, celui qui se retrouve plongé au cœur d'aventures romanesques.

3 : Les aventures du lecteur : à la recherche des livres interrompus.

C'est un voyage qu'entreprend le protagoniste de *Se una notte...*, voyage qu'est et que provoque la lecture. En effet, le Lecteur peut être comparé à un voyageur, selon une image souvent utilisée en littérature et il le devient véritablement au chapitre neuf, quand il prend l'avion pour se rendre en Ataguitania. Cependant, le voyage du lecteur se définit non par son vol en avion mais plutôt par sa lecture, comme il l'explique lui-même :

« Volare è il contrario del viaggio [...]. Leggi, non stacchi l'occhio dal libro da un aereporto all'altro, perché al di là della pagina c'è il vuoto, l'anonimato degli scali aerei, dell'utero metallico che ti contiene e ti nutre, della folla passeggera sempre diversa e sempre uguale. »¹

La lecture représente donc le vrai voyage, la possession du monde et non sa fuite, une pleine appropriation du temps du récit et non la discontinuité de l'espace entre deux lieux différents. C'est alors dans le voyage de la lecture et de l'amour que va se lancer le Lecteur.

3-1 : Voyage au cœur des apocryphes.

Le Lecteur fait face dans ses lectures à une série de livres défectueux ou volés, au moment même où il est le plus pris d'intérêt par la narration. Il entreprend alors un véritable voyage pour tenter de retrouver la suite de ces incipit interrompus dans un monde de falsificateurs, une recherche qui devient le moteur de *Se una notte...* :

« Nella finzione narrativa, è proprio l'insoddisfazione del Lettore e di Li a nuove ricerche, le quali producono nuovi incompleti appagamenti, accoppiamenti sempre interrotti con nuovi testi. »²

Le Lecteur veut résoudre quoi qu'il advienne le mystère de ces apocryphes, faisant de la lecture « une résolution d'énigmes »³. Il recherche alors la source de ces falsifications jusqu'à la trouver en la personne d'Ermes Marana qu'il qualifie comme « un serpent

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 210.

2 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori... op. cit.*, p. 143.

3 “La lecture se présente comme une résolution d'énigmes” affirme Antoine Compagnon, dans *Le démon de la théorie*. Paris : Éditions du seuil, 1998, p. 179.

venu pervertir de ses maléfices le paradis de la lecture ».¹ Cesare Segre le définit ainsi :

« Marana è il deus ex machina del romanzo : è il responsabile del grosso imbroglio di sostituzioni, traduzioni, falsificazioni dei testi che costituiscono i romanzi inseriti. »².

C'est en effet l'introduction du personnage de Marana dans la trame romanesque qui provoque les aventures rocambolesques du Lecteur. Le début de la trame narrative est plutôt tranquille³, étant donné que les seules aventures du lecteur consistent en celles des lectures interrompues par des erreurs éditoriales et donc, celles des tentatives de retrouver le roman original, sans erreurs, mais aussi celles qu'engendre la rencontre avec Ludmilla. Cependant, dès que le Lecteur comprend l'ampleur du phénomène de falsifications mis en place par Marana, la fiction bascule dans le romanesque et l'invraisemblable, que ce soit avec de l'espionnage éditorial, des luttes entre des dictatures politiques et révolutionnaires ou des interventions d'extraterrestres. Calvino précise à ce sujet, dans une lettre à Segre :

« il passaggio dalla “partenza molto casalinga” al “romanzesco e l'inverosimile” era già nel mio progetto di partenza. Il Lettore doveva progressivamente essere coinvolto in storie sempre più romanzesche che restavano fredde e distaccate mentre la sua vera tensione emotiva era sempre più concentrata in quello che leggeva. »⁴.

Ainsi, le lecteur est caractérisé par les événements qu'il vit dans le récit-cadre comme par sa lecture, celle des récits seconds, dans laquelle il s'implique émotionnellement mais aussi physiquement, puisque le récit-cadre est une quête du livre manquant.

3-2 : Une quête amoureuse et littéraire.

Le Lecteur de *Se una notte...* diffère des personnages lecteurs constitués en littérature avant le roman de Calvino, puisqu'il n'apparaît pas qu'un court moment dans l'histoire, de manière à représenter la lecture, suivie seulement d'impressions et de ressentis, mais qu'il en est le protagoniste. Il se retrouve donc non seulement le lecteur de dix incipit, mais se voit aussi impliqué dans l'ensemble du monde des livres, fait nouveau en littérature. En effet, en partant à la recherche des incipit interrompus, le Lecteur va passer par tous les lieux où peut se trouver un livre et le verra dans toutes les

1 CALVINO, Italo. *Si par una notte d'inverno un viaggiatore*. Paris : Éditions du seuil, 1981, p. 142.

2 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori... op. cit.*, p.154.

3 Selon une analyse de Segre dans *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori*.

4 Lettre d'Italo Calvino à Cesare Segre, écrite le 6.11.1980 à Rome. CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985... op. cit.*, p. 1439.

phases de sa vie, de sa gestation à sa production matérielle, de sa distribution à sa conservation, en passant par le livre comme objet de recherche littéraire : la maison éditoriale, la librairie, les bibliothèques, l'université, la bibliothèque personnelle d'une maison et même la maison d'un écrivain. Le Lecteur et la Lectrice sont donc « obligés d'accomplir le travail combinatoire de l'auteur »¹, se rendant dans les lieux où seul ce dernier est censé se rendre.

Or, si le Lecteur a le courage de se rendre dans des lieux insolites, voire dangereux pour le lecteur qu'il est, c'est pour résoudre le mystère des livres falsifiés, mais aussi, pour satisfaire Ludmilla et son désir de lire. En effet, c'est une double quête que mène le Lecteur : amoureuse et littéraire. Si le Lecteur aime lire, il faut quand même avouer que sa passion pour la lecture est un bon moyen de se rapprocher de la Lectrice :

« Ecco dunque la Lettrice fa il suo felice ingresso nel tuo campo visivo, Lettore, anzi nel campo della tua attenzione, anzi sei tu entrato in un campo magnetico di cui non puoi fuggire l'attrazione. Non perdere tempo, allora, un buon argomento per attaccar discorso ce l'hai, un terreno comune, pensa un po', puoi far sfoggio delle tue vaste e varie letture [...] »².

Une fois le premier contact établi entre eux, la lecture demeure une passion qu'ils ont en commun – bien que celle de la Lectrice soit complètement désintéressée – poussant alors le Lecteur à poursuivre sa quête littéraire pour réussir sa quête amoureuse, puisque Ludmilla accepte aussi de se lancer à la recherche des livres interrompus. On peut ainsi parler d'une reprise du *topos* romanesque de l'homme preux et courageux tentant de conquérir sa belle, en s'appuyant sur les explications de Paola Castellucci :

« Il Lettore, sempre più coinvolto sia nel desiderio di arrivare a capo della complicata faccenda editoriale, sia nel desiderio di conquistare la Lettrice, parte per l'avventura che consiste nell'andare alla fonte di tutti gli sconvolgimenti, la casa editrice stessa. La Lettrice non l'accompagna perché in tal modo si verrebbe a rompere la regola di genere (l'eroe maschile deve affrontare da solo la prova per tornare alla fine vittorioso dalla donna-dono chiamata Ludmilla, come ben si addice a una principessa delle fiabe). »³

En effet, pour tout lecteur, pénétrer dans une maison d'édition, c'est prendre le risque de passer de « l'autre côté », de perdre « ce rapport privilégié avec le livre qui est celui du seul lecteur »⁴. Le Lecteur y entre seul, sans Ludmilla à ses côtés, pour rechercher des informations supplémentaires à propos du mystère des livres interrompus. Il ressort

1 BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma ; Bari : Laterza, 1989, pp. 134 – 135 : “ il lettore e la lettrice sono obbligati a compiere il lavoro combinatorio dell'autore”.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 28.

3 CASTELLUCCI, Paola. *Un modo di stare al mondo, Italo Calvino e l'America*. Bari : Adriatica, 1999, pp. 168 – 169.

4 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur... op.cit.*, p. 141.

vainqueur de son expédition solitaire puisque Cadevagna, vieux rédacteur de la maison, lui explique de quelle manière Hermès Marana a réussi à falsifier toutes les œuvres que le Lecteur a lu jusque-là et lui confie toute sa correspondance, que le Lecteur lit avec minutie. Il s'empresse alors de retrouver Ludmilla « pour lui rapporter les résultats confus de [son] enquête »¹, enquête qui se solde par un double progrès : le Lecteur sait enfin qui se cache derrière ces falsifications et est invité par Ludmilla, juste après sa sortie de la maison d'édition, qui lui demande d'attendre chez elle. *Se una notte...* nous narre donc l'histoire de ce lecteur amoureux d'une lectrice, au point même qu'il ne voit qu'elle partout, dans chaque image de lectrice dont il lit la description, que ce soit une baigneuse lisant sur une île de l'océan Indien, une femme près d'un chalet en montagne, une lectrice attendant son avion dans un aéroport africain ou même une Sultane passionnée de livres en Arabie, pour laquelle il imagine Ludmilla « à travers une moustiquaire, étendue sur le côté, l'onde de ses cheveux tombant sur la page »² :

« Col fiato sospeso hai seguito da una lettera all'altra le trasformazioni della lettrice, come se si trattasse sempre della stessa persona... Ma anche se fossero molte persone, a tutte tu attribuisi l'aspetto di Ludmilla... »³

Ludmilla est donc un personnage omniprésent, que ce soit dans la trame narrative ou dans l'imagination du Lecteur, qui cherche à conquérir son cœur. Ce dernier est ainsi le protecteur des livres et de l'amour et même des deux à la fois, vu la façon dont ils sont imbriqués l'un dans l'autre.

En effet, l'amour concerne à la fois le Lecteur, la Lectrice et leurs lectures. Le Lecteur se voit alors doté d'une double mission :

« Il Lettore ha [...] il compito nella sua spedizione di salvaguardare il “mondo dei lettori” e di riportare in funzione il rapporto amoroso nella lettura, quello di Ludmilla di coloro che i libri “amano leggerli e basta”, per passione e piacere. Le due quest, della donna e della lettura, sono sempre accomunate dalla nota amorosa. »⁴.

C'est un « érotisme » de la lecture qui s'exprime dans *Se una notte...*, puisque la lecture est toujours associée aux notions de désir et de plaisir⁵, que ce soit avec Ludmilla caractérisée par le plaisir qu'elle prend à lire – comme on le verra dans la partie 4-2 – ou avec le Lecteur qui désire sans arrêt connaître la fin des œuvres interrompues et qui souhaite rétablir la paix dans le monde des livres, en tentant de mettre fin aux

1 *Ibid.*, p. 148.

2 *Ibid.*, p. 142.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, pp. 126 – 127.

4 CASTELLUCCI, Paola. *Un modo di stare al mondo... op. cit.*, pp. 169 – 170.

5 “L'erotismo della lettura” est un terme que l'on trouve employé par Ulla Musarra-Schroeder.

MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete : percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma : Bulzoni, 1996, p. 144.

agissements des falsificateurs. L'analogie entre lire et aimer est si présente au sein de l'œuvre, qu'elle fonctionne dans les deux sens : l'amour servant de caractéristique à la lecture, mais aussi, l'image de la lecture servant métaphoriquement à décrire l'acte d'amour, au chapitre sept :

« Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. [...] E anche tu intanto sei oggetto di lettura, o Lettore : la Lettrice ora passa in rassegna il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli [...] Dalla lettura delle pagine scritte, la lettura che gli amanti fanno dei loro corpi [...] differisce in quanto non è lineare. »¹

Le Lecteur est donc loin d'être une figure statique dans *Se una notte...* puisqu'il s'agit d'un personnage qui se retrouve au cœur d'une grande aventure : celle de la lecture et de l'amour. Les rebondissements de son enquête sur les apocryphes le conduisent dans des lieux toujours divers, parfois même invraisemblables, mais lui permettent de rassasier toujours un peu plus sa soif de lecture, en même temps qu'il se rapproche de la Lectrice. Ainsi, que ce soit par ces deux protagonistes, comme par d'autres personnages secondaires rencontrés au fil de l'œuvre, le lecteur se voit omniprésent dans *Se una notte...* et à chaque personnage de lecteur peint par Calvino correspond une conception de la lecture différente.

4 : Le lecteur au centre de la trame narrative.

Italo Calvino est l'un des premiers écrivains à placer le lecteur au centre d'une œuvre fictionnelle, lecteur actif dont les actions font évoluer la trame narrative, lecteur qui prend du pouvoir au fur et à mesure des choix qu'il fait, devenant autonome, lecteur représenté par le biais de divers personnages. Ce roman de la lecture est d'autant plus intéressant qu'il ne dresse pas le portrait d'un seul lecteur, mais d'une multiplicité. En effet, autour du double lecteur protagoniste qu'a créé Calvino se constitue un grand nombre de lecteurs, tous différents, personnages secondaires qui apportent cependant un éclairage digne d'intérêt sur la lecture comme acte personnel, considérée différemment selon chacun.

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, pp. 154 – 155.

4-1 : Le double lecteur protagoniste.

Le lecteur est devenu personnage dans l'œuvre de Calvino et est représenté non par un protagoniste, mais par deux : le Lecteur et la Lectrice, qui ont chacun à leur façon leur rôle à jouer dans la narration. Ce dédoublement du personnage principal a été voulu par l'auteur même, qui en laisse entendre les raisons :

« Il naturale destinatario e fruitore del “romanzesco” è il “lettore medio” che per questo ho voluto fosse il protagonista del *Viaggiatore*. Protagonista doppio, perché si scinde in un Lettore e in una Lettrice. Al primo non ho dato una caratterizzazione né dei gusti precisi : potrebb'essere un lettore occasionale ed eclettico. La seconda è una lettrice di vocazione, che sa spiegare le sue attese e i suoi rifiuti (formulati in termini il meno intellettualistici possibile, anche se – anzi, proprio perché – il linguaggio intellettuale va stingendo irrimediabilmente sul parlato quotidiano), sublimazione della “lettrice media” ma ben fiera del suo ruolo sociale di lettrice per passione disinteressata. È un ruolo sociale cui credo, e che è il presupposto del mio lavoro, non solo di questo libro. »¹.

Commençons par nous intéresser de plus près à la figure du Lecteur. C'est un personnage sans caractéristiques précises, comme l'affirme Calvino, au point même qu'il ne lui a pas donné de nom et le désigne par le pronom « tu ». C'est parce qu'il ne veut pas seulement faire du Lecteur un personnage, mais aussi un artifice littéraire :

« Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto : per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente comparato a una Terza Persona, a un personaggio [...] e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione. »²

Il n'est donc défini que par ce pronom ou encore par sa fonction de lecteur. L'absence de toute personnalisation fait de lui « un semplice pronome vuoto e disponibile alla sola identificazione che in questo universo appaia consentita e approvata »³. Compris en ce sens, il devient un outil servant la stratégie de l'auteur : permettre le jeu de mise en abyme qui trompe le lecteur réel, puisque ce dernier peut alors s'identifier à ce lecteur anonyme, ce « “tu” in cui ognuno può identificare il suo “io” »⁴. C'est cette idée-là qu'on retrouve dans le fait que Silas Flannery, dans son journal (au chapitre huit) continue d'appeler « Lecteur » celui même que Calvino appelle « Lecteur », alors que pour l'écrivain fictif, il ne peut s'agir d'une personne précise. Le Lecteur est à ce

1 CALVINO, Italo. “Se una notte d'inverno un narratore”, in “Alfabeta”, 8 décembre 1979, cité dans : CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p.IX (Presentazione).

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, pp.140 – 141.

3 LAVAGETTO, Mario. *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi. In Paragone : mensile di arte flogirativa e letteratura* – diretto da Roberto Longhi. N°366. Firenze : Sansoni, 1980, p. 75.

4 CALVINO, Italo. “Se una notte d'inverno un narratore” in CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p.XI (Presentazione).

moment-là du récit compris seulement comme une instance narrative pour l'écrivain fictif, comme le reflet de tout lecteur. Il ne peut cependant être utilisé seulement comme tel, puisque chaque aventure qu'il vit en tant que lecteur forme et modèle le personnage qu'il est. Calvino a tenté de résoudre ce problème, en créant face au Lecteur voulu anonyme le personnage de Ludmilla, ses caractéristiques faisant d'elle une lectrice passionnée.

Ludmilla a, à n'en pas douter, plus de caractéristiques que le Lecteur, que ce soit par le simple fait que Calvino lui ait attribué un nom, des proches – notamment par la présence de sa sœur – ou parce qu'on en apprend davantage sur la façon dont elle considère la lecture. Cependant, elle n'en reste pas moins mystérieuse, aux yeux du personnage lecteur, de l'auteur comme du lecteur réel, puisqu'elle se cache sans cesse sous un déguisement différent :

« lei che ti sfugge in un moltiplicarsi di misteri, d'inganni, di travestimenti »¹.

Ludmilla est une figure aux multiples identités, que ce soit par son attrait pour différents types de lecture, étant considérée comme « lectrice de plusieurs livres à la fois »², par le regard du Lecteur qui découvre régulièrement un nouveau trait de sa personnalité ou encore, par les différentes images de lectrices sous lesquelles elle apparaît, décrite dans le journal de Marana. Calvino reconnaît que Ludmilla est méconnue de tous, quand il décide au chapitre sept d'en savoir plus sur elle :

« Come sei, Lettrice ? È tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile, forse fratello e sosia d'un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona. »³.

C'est ainsi que le lecteur – et j'entends par « lecteur » le personnage lecteur et le lecteur réel – pénètre dans l'intimité de la Lectrice, pour en apprendre davantage sur elle, mais aussi, sur sa façon de lire :

« Sei apparsa per la prima volta al Lettore in una libreria, hai preso forma staccandoti da una parete di scaffali [...]. La tua casa, essendo il luogo in cui tu leggi, può dirci qual è il posto che i libri hanno nella tua vita [...] »⁴

L'auteur a pour cela besoin de s'adresser à elle directement avec la seconde personne du singulier. Ce « tu », qui désignait jusque-là le Lecteur, change de destinataire, le dialogue entre l'auteur et le Lecteur se transformant en un dialogue avec la Lectrice, seconde instance de ce double lecteur protagoniste qu'il ne s'agit pas de léser. L'usage du

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 150.

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 166.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 140.

4 *Ibid.*, p. 141.

pronom « tu » est ainsi pour l'auteur un moyen de pénétrer dans l'intimité d'une personne. En s'adressant à la Lectrice, il ne met pas pour autant le Lecteur de côté puisqu'il finit par l'interpeller en lui disant : « Sei sempre uno dei tu possibili »¹. Le pronom « tu » permet donc à l'auteur de s'adresser à ces deux instances qu'il réunit à la fin « dans le grand lit conjugal [qui] accueille [leurs] lectures parallèles »² en leur donnant du « vous », faisant des deux lecteurs un échantillon de ce que peut être la lecture.

Dans *Se una notte...*, Le Lecteur et La Lectrice sont aussi entourés par une multiplicité d'autres personnages lecteurs. Il s'agit alors de voir que, par l'intermédiaire de cet ensemble de personnages, Calvino représente toute la complexité de l'acte de lecture.

4-2 : Un catalogue de lecteurs possibles³.

Chaque lecteur a une façon différente de considérer le livre et le rapport qu'il entretient avec lui s'en modifie. Ces conceptions variées conduisent à la conclusion que la lecture est un acte subjectif, vécu de manière personnelle et ne peut en aucun cas s'ériger en une norme définie, ce que Calvino se refuse de faire. Il s'attache plutôt à évoquer ces différents types de lecture dans *Se una notte...*, sans en imposer un plutôt qu'un autre, mais privilégiant cependant la lecture de la Lectrice. Dans *La Quinzaine littéraire*, il dresse la liste de ses lecteurs pour Philippe di Meo :

« Le héros de mon livre est un lecteur naïf peut-on dire. La lectrice pratique une lecture plus consciente. Elle incarne toujours le désir d'une lecture, elle est toujours insatisfaite de ce qu'elle voudrait lire. Il y a tout un catalogue de lecteurs possibles, de lecteurs ultra-raffinés comme le professeur Uzii-Tuzzii, des exemples de mauvaises lectures comme celles de la soeur de la lectrice, Lotoria, qui est la lectrice intellectuelle ne cherchant dans les textes qu'une confirmation de ce qu'elle sait déjà. Il y a même un personnage de non-lecteur absolu, Irnerio. »⁴

C'est ce panel de lecteurs qu'il s'agira d'observer plus en détail, puisque chacun en révèle davantage sur ce qu'est la lecture.

1 *Ibid.*, p. 146.

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 289.

3 CALVINO, Italo. *La quinzaine littéraire*, 16 avril 1981 : « Il y a tout un catalogue de lecteurs possibles ».

4 *loc. cit.*

4-2-1 : La lectrice et ses antagonistes.

La lecture de Ludmilla est porteuse d'enseignements, notamment par sa qualité principale : elle incarne un plaisir désintéressé. En effet, pour Ludmilla, la lecture est source de plaisir du début à la fin de *Se una notte...*, que ce soit à travers ses propos ou ceux d'autres personnages. Flannery notamment la décrit dans son journal alors qu'il l'observe par la fenêtre et décide ensuite de raconter l'histoire d'une lectrice qui attire l'attention de deux écrivains alors qu'elle est occupée à lire sur la terrasse d'un chalet, lectrice qui n'est en fait qu'un des doubles de Ludmilla. Il s'attarde sur le fait qu'elle est « absorbée »¹ par sa lecture, qu'elle éprouve « une béatitude particulière »² en étant plongée dans son livre. Cela est possible car elle considère l'œuvre comme un produit fini, privilège que seul peut se permettre le lecteur :

« il poter considerare ciò che è scritto come qualcosa di finito e di definito, a cui non c'è nulla da aggiungere o da togliere ».³

C'est pourquoi elle refuse d'entrer dans une maison d'édition ou encore, de rencontrer en personne l'auteur des livres qu'elle lit. Ludmilla est une femme qui a lu beaucoup de romans, qui a « la mémoire du détail »⁴, et qui lit tous types de livres avec le même plaisir, même si ses raisons ne sont jamais les mêmes. Elle est en fait à la recherche du livre qui n'existe pas encore, au point de consacrer sa vie à la lecture comme tient à le faire remarquer Habermas :

« Ciò che Calvino voleva mostrare *col* romanzo, deve rappresentarlo *in esso* : il passaggio del romanzo nella vita, la messa in scena della vita come lettura. Calvino rappresenta in Ludmilla la persona la cui vita si esaurisce nel leggere. »⁵

Face à ce plaisir désintéressé qu'incarne Ludmilla, en proclamant « A me piace leggere, leggere davvero... »⁶, des tendances inverses de lecture nous sont présentées. Lotaria, la sœur de la Lectrice, en est son type opposé. Elle représente les dérives d'une lecture voulue scientifique et idéologique. Elle considère la lecture comme une perte de temps et se borne seulement à déchiffrer les œuvres, en analysant les mots-clefs, à savoir les mots récurrents, pour analyser la position de l'auteur dans la société :

« Cos'è infatti la lettura d'un testo se non la registrazione di certe ricorrenze tematiche,

1 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 194.

2 *Ibid.*, p. 196.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 113.

4 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 36.

5 HABERMAS, Jürgen. *Pensiero post-metafisico*, a cura di Marina Calloni. Roma ; Bari : Laterza, 1991, p. 254.

6 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 69.

di certe insistenze di forme e di significativi ? »¹

Elle cherche seulement dans les œuvres à confirmer ce qu'elle sait déjà, en trouvant pêle-mêle des notions prédéfinies. Dans le collectif qu'elle anime :

« ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato. »²

Cette lecture a des traits en commun avec la lecture érudite des professeurs, asservie aux intérêts d'une discipline, comme l'illustre, dans *Se una notte...*, la rivalité académique entre le professeur Uzzi-Tuzii de littérature cimmérienne et le professeur Galligani de littérature cimbre.

Certains personnages représentent aussi la lecture professionnelle, qui se définit surtout par la disparition du plaisir désintéressé propre à la lecture de Ludmilla. L'écrivain Silas Flannery dit à ce propos :

« Da quanti anni non posso concentermi una lettura disinteressata? Da quanti anni non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? »³

Il en va de même avec Cadevagna, vieux rédacteur de la maison d'édition, qui déplore la disparition de la lecture telle qu'il la concevait dans son enfance, en se cachant dans le poulailler pour être tranquille et pouvoir s'abandonner entièrement à son plaisir. À présent, depuis qu'il travaille dans une maison d'édition, le livre est un objet utilitaire pour lui et non plus une source d'envie :

« Da tanti anni lavoro in casa editrice... mi passano per le mani tanti libri... ma posso dire che leggo ? Non è questo che io chiamo leggere... »⁴

Arkadian Porphyryth, directeur général des Archives de la Police d'État doit aussi lire les livres dans le cadre de sa profession, pour savoir s'il faut les censurer ou non. Selon Schroeder, Calvino fait avec ce personnage à la fois la parodie de la lecture des professionnels et des amateurs, puisqu'il s'agit d'un personnage qui lit deux fois chaque livre, pour son travail puis pour son plaisir⁵ :

« Poi, la sera, mi sdraio su questo divano, inserisco nel microlettore la pellicola d'uno scritto raro, d'un fascicolo segreto, e mi concedo il lusso di centellinarlo per mio esclusivo piacere. »⁶

Il y a aussi le non lecteur dans *Se una notte...*, présenté avec le personnage d'Irnerio, qui

1 *Ibid.*, p.186.

2 *Ibid.*, pp. 73 – 74.

3 *Ibid.*, p. 168.

4 *Ibid.*, p. 94.

5 MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete... op. cit.*, p. 149.

6 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 237.

se rebelle contre l'obligation sociale de savoir lire :

« Mi sono abituato così bene a non leggere che non leggo neanche quello che mi capita sotto gli occhi per caso. Non è facile: ci insegnano a leggere da bambini e per tutta la vita si resta schiavi di tutta la roba scritta che ci buttano sotto gli occhi. Forse ho fatto un certo sforzo anch'io, i primi tempi, per imparare a non leggere, ma adesso mi viene proprio naturale. »¹

Il ne se sert alors pas du livre pour lire mais comme d'un matériau pour construire des objets d'art.

Face à tous ces personnages de lecteurs, Ludmilla et le Lecteur représentent bien le lecteur « normal » de romans, celui qui lit pour le seul plaisir de lire. Cependant, les autres personnages lecteurs ne sont pas pour autant à négliger puisque ce sont eux qui permettent de théoriser l'acte de lecture, qui peut être considéré par chacun d'une manière différente.

4-2-2 : Le public et le lecteur subjectif.

Il existe deux façons de prendre en compte les destinataires d'une œuvre : en les considérant comme une seule entité, ce qui renvoie au concept de public ou en les prenant au cas par cas, considérant alors chaque lecteur comme une personne unique.

Ludmilla est définie comme une « lectrice de plusieurs livres à la fois »², elle représente ainsi à elle seule différents types de lecteurs. Au chapitre huit, deux écrivains observent avec une longue-vue une femme qui lit, double du personnage de Ludmilla. Ils cherchent tous deux à découvrir quel roman peut absorber autant cette lectrice, pour s'en inspirer et pouvoir « être lu comme lit la jeune femme »³. Cette dernière représente le public⁴. Intéressons-nous un instant à la définition de « public » que nous donne Vittorio Spinazzola :

« il concetto di pubblico, inteso come il soggetto collettivo cui l'individuo scrittore non può non rivolgersi, consapevolmente o inconsapevolmente, nel corso del suo lavoro. [...] Il pubblico ha dunque un'identità psicosociale obiettiva, esterna al testo, portatrice non solo di attese ma di esigenze e domande sempre motivate. »⁵

Dans le chapitre huit, la lectrice observée par l'auteur incarne bien le public, puisque l'auteur se réfère à elle pour écrire son œuvre :

1 *Ibid.*, p. 47.

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 166.

3 *Ibid.*, p. 194.

4 PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Roma : GLF editori Laterza, 2001. p. 141 : «Eccolo il pubblico, raffigurato in una donna che legge.»

5 SPINAZZOLA, Vittorio. *Critica della lettura*. Roma : Editori Riuniti, 1992. pp. X – XI (introduction).

« Guardando la donna sulla sdraio m'era venuta la necessità di scrivere «dal vero», cioè scrivere non lei ma la sua lettura, scrivere qualsiasi cosa ma pensando che deve passare attraverso la sua lettura. »¹.

Et dans *Se una notte...* Ludmilla est la lectrice par excellence qui transforme ses désirs de lecture en exigences, puisqu'à chaque fois qu'elle parle d'un type de roman qu'elle aimerait lire, l'auteur répond à sa demande en écrivant un roman (ou du moins un incipit) pouvant la satisfaire – phénomène qu'on étudiera un peu plus loin.

Face au concept de public, incarné dans l'œuvre par Ludmilla, se constitue celui de lecteur subjectif, de « io leggente » défini comme :

« il lettore come persona singola, nella sua soggettività storicamente condizionata ma esistenzialmente irriducibile, cioè nella particolarità delle sue risorse interiori e delle disposizioni che lo animano. »²

Dans ce sens, il n'y a donc pas deux lecteurs similaires, ce qui fait qu'aucune lecture n'est comparable à une autre. C'est ce que s'attache à montrer Italo Calvino dans *Se una notte...*, non seulement avec les divers personnages dont on a constaté quelles étaient leurs façons de lire, mais aussi avec les sept lecteurs de la bibliothèque, à la fin du roman. L'auteur admet que ces personnages sans autre caractéristique que leur conception de la lecture ont été insérés dans l'œuvre dans ce seul but :

« Ad un certo punto mi erano rimaste parecchie domande circa la lettura, i vari tipi di lettura e così le ho messe tutte insieme nel capitolo che si svolge nella biblioteca dove ho composto una specie di enciclopedia dell'arte del leggere. »³.

Une « encyclopédie de l'art de lire » dans un livre consacré au lecteur, voilà comment conclut Calvino. Il crée en effet un « véritable *catalogue géométrique* de la lecture »⁴ : la lecture comme le fait d'« errer du regard », dont le correspondant géométrique est la tangente : « Quand un livre m'intéresse vraiment, je n'arrive pas à la suivre pendant plus de quelques lignes sans que mon esprit, pour avoir capté une idée que le texte lui propose, ou un sentiment, ou une interrogation, ou une image, prenne la tangente et rebondisse de pensée en pensée [...] » ; la lecture comme « une opération discontinue, fragmentaire », c'est-à-dire que « l'objet de la lecture est une matière punctiforme et pulvérisée » : « Dans l'espace étale de l'écriture, l'attention du lecteur distingue des segments minimaux, des rapprochements de mots, des métaphores, des noyaux syntaxiques, des transitions logiques, des particularités lexicales [...] », « [la] lecture n'a

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 171.

2 SPINAZZOLA, Vittorio. *Critica della lettura... op. cit.*, pp. X – XI (introduction).

3 LUCENTE, Gregory, L. «Un'intervista con Italo Calvino». *Nuova corrente*, XXXIV, [1987], 100. Milano : Nuova Corrente, p. 380.

4 BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino : G. Einaudi, 1996, p. 18. Je reprends ici son analyse sur les huit lecteurs à la bibliothèque.

pour cette raison pas de fin » ; la lecture comme « une opération sans objet ; ou qui n'a pas de véritable objet qu'elle même. Le livre est un support accessoire, ou même un prétexte. » Les trois premiers lecteurs ont donc une vision de la lecture de type centrifuge, ce que refuse le quatrième lecteur en croyant que chaque nouveau livre s'insère dans l'ensemble des lectures lues auparavant. La lecture des personnages qui interviennent ensuite est alors de type centripète : le cinquième lecteur cherche dans ses lectures le livre de son enfance, le sixième accorde de l'importance à ce qui précède la lecture tandis que le septième s'intéresse plutôt à la fin et à ce qui s'étend « au-delà du mot “fin” ». C'est pour finir le lecteur protagoniste qui intervient en concluant : « depuis quelque temps, rien ne va plus : j'ai l'impression qu'il n'existe plus dans le monde que des histoires qui restent en suspens, et se perdent en route. »¹.

Ainsi, comme le dit l'écrivain Silas Flannery, « la lettura è un atto necessariamente individuale »². Chaque personne peut donc vivre sa lecture comme il l'entend, comme on peut le constater à la lecture de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

4-3 : La liberté apparente des personnages.

La liberté du lecteur est une caractéristique fondamentale de *Se una notte...*, ce qui permet rapidement de conclure que le Lecteur et la Lectrice deviennent autonomes et sortent du giron de l'auteur. Il n'en est pourtant rien, pour la simple raison qu'ils demeurent des personnages de papier sur lesquels l'auteur a tous les droits.

4-3-1 : le triomphe du lecteur sur l'auteur ?

Dans *Se una notte...*, le Lecteur et la Lectrice sont les protagonistes de l'histoire tout en étant apostrophés par l'auteur même, par l'usage du pronom « tu », comme si le lecteur, d'habitude en dehors de l'œuvre, se retrouvait inclus dans le roman même. Ce procédé linguistique permet à l'auteur de s'adresser à eux comme s'ils se trouvaient véritablement en face de lui. Habermas écrit à ce propos :

« Il livello dei recettori deve acquistare una vita propria, in modo tale che ogni singolo lettore che entra in scena nel romanzo, non rimanga proprio soltanto un'immagine

1 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, pp. 282 – 285.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 175.

speculare dell'autore. »¹

C'est exactement ce qui se passe dans *Se una notte...*, dans lequel le lecteur devient autonome, sort de son rôle de seul personnage pour devenir le conseiller de l'auteur. En effet, il devient l'associé idéal de l'écrivain, qui le fait se rendre à sa place dans différents endroits du monde des livres (c'est le cas du Lecteur notamment) mais aussi qui l'implique dans l'élaboration de son roman. Dans le journal de l'écrivain Silas Flannery – alter ego fictif de Calvino –, le lecteur n'apparaît plus à la seconde personne mais à la troisième. Il est alors d'autant plus autonome qu'il détient « un rôle social, en qualité de partenaire du dialogue que l'écrivain entretient avec lui et qui l'implique dans une *argumentation* »². Il en va de même dans le récit-cadre dans lequel les personnages jouent un rôle très important quant à sa construction, que ce soit avec le Lecteur dont le besoin de savoir la fin de chaque roman interrompu entraîne une nouvelle aventure, et donc un nouvel incipit, ou avec Ludmilla qui influence l'auteur même quant à ses choix d'écriture.

En effet, la Lectrice fait diverses déclarations de poétique au cours du roman, une à la fin de chaque chapitre, comme l'explique Calvino dans une lettre à Guido Nero :

« In ogni capitolo la lettrice enuncia un tipo di romanzo che vorrebbe leggere, cioè esclude, - nella sua scelta precedente – il tipo di romanzo (di fascinazione romanzesca) che le si è presentato con l'ultimo romanzo interrotto e precisa ulteriormente il suo desiderio di lettura. »³.

Les déclarations de Ludmilla sont des éléments de cohésion textuelle entre les différents romans interrompus de *Se una notte...*, puisque chacune d'entre elles est tentée d'être satisfaite dans le roman – du moins l'incipit – suivant. Segre en conclut :

« Si ottiene dunque un ritmo di richieste e di soddisfamenti in cui ogni soddisfacimento provoca una nuova richiesta, con un calcolato diagramma. »⁴

En plus d'être utiles à la structure interne du roman, ces déclarations sont la preuve de l'assujettissement de l'auteur à son lecteur, puisqu'il lui laisse choisir à sa guise le genre ou le type du roman suivant, sans réussir à le lui refuser. Ainsi, quand Ludmilla souhaite lire un roman qui fait « entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta,

1 HABERMAS, Jürgen. *Pensiero post-metafisico... op. cit.*, p. 252.

2 *loc. cit.* “[il] loro ruolo sociale in qualità di partner di dialogo di uno scrittore che li coinvolge in un'*argomentazione*”.

3 Lettre d'Italo Calvino à Guido Nero, écrite le 20.08.1979 à Paris. CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985... op. cit.*, pp. 1402 – 1403.

4 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori... op. cit.*, p. 138.

ben specificata »¹, c'est le roman *Fuori dell'abitato di Malbork* qui suit, le roman « dell'esperienza corposa », selon une définition qu'en donne Calvino. Quand Ludmilla dit : « Io vorrei che le cose che leggo non fossero tutte lì, massicce da poterle toccare, ma ci si senta intorno la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa... »², c'est justement le roman « simbolico-interpretativo » qu'écrit l'auteur. Il en va ainsi jusqu'au dernier roman, « il romanzo apocalittico », lu par les lecteurs juste après que la Lettrice ait affirmé : « Il libro che cerco [...] è quello che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo »³. L'écrivain, en étant dépossédé de son libre-arbitre, de son choix à écrire ce qu'il veut, perd ainsi son pouvoir sur le lecteur, tandis que ce dernier voit en parallèle son rôle se personnaliser. L'auteur est de plus obnubilé par le lecteur, que ce soit parce qu'il obéit à ses demandes de lecture, ou, au sein même de la fiction, par l'intermédiaire de Silas Flannery, qui voit la Lettrice partout et ne peut s'empêcher de l'observer à la dérobée, en espérant qu'à sa vue, son manque d'inspiration disparaisse. Cette mise en abyme de la personne de l'écrivain reflète alors une même idée : l'auteur dépend de son lecteur, qui retrouve au sein de *Se una notte...* sa liberté.

4-3-2 : Des personnages prisonniers de la trame romanesque.

Dans *Se una notte...*, on peut parler du triomphe du lecteur sur l'auteur, comme l'accordent certains critiques⁴, cependant, il faut préciser que ce triomphe est éphémère. Le Lecteur est un personnage qui semble avoir toujours la situation en main et qui poursuit sa quête avec détermination, de la librairie à l'université, de l'université à la maison d'édition, de cette dernière à la maison de l'écrivain, jusqu'à se retrouver en Ataguitania, à l'autre bout du monde, à la recherche de livres qu'il n'a toujours pas retrouvés. A ce stade du récit, le narrateur décide d'intervenir pour dénoncer la futilité de la quête du personnage, qu'il semblait pourtant jusque-là approuver :

« Fino a quando continuerai a lasciarti trascinare passivamente dalla vicenda ? T'eri gettato nell'azione pieno di slancio avventuroso: e poi ? La tua funzione s'è presto ridotta a quella di chi registra situazioni decise da altri, subisce arbitri, si trova coinvolto In eventi che sfuggono al suo controllo. Allora il tuo ruolo di protagonista a cosa ti

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 29.

2 *Ibid.*, p. 44.

3 *Ibid.*, p. 243.

4 Comme Marco Belpoliti qui admet que dans *Se una notte...*, «si celebra il trionfo del Lettore e della Lettrice, un trionfo effimero [...]», dans BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino... op. cit.*, p. 16.

serve ? »¹

Il lui fait des reproches directs, en se moquant du fait qu'il se soit laissé de la sorte entraîner dans cette quête, sans y avoir réfléchi consciemment. L'auteur reprend donc de ce fait le dessus, en rabaisant son personnage qui n'a pas le droit à la réplique. Malgré cet avertissement auctorial, le Lecteur continue à s'engager dans sa quête à la recherche du livre perdu, jusqu'au moment où il s'admet lui-même vaincu, lorsque, à la bibliothèque, il avoue :

« Ma da un po' di tempo in qua tutto mi va per storto : mi sembra che ormai al mondo esistano solo storie che restano in sospeso e si perdono per strada. »²

abandonnant ainsi l'idée d'en trouver la fin. Le Lecteur est donc tombé dans un double piège, celui tendu par Marana, le falsificateur de romans, comme celui tendu par l'auteur, qui le qualifie de « naïf »³.

En effet, à trop idéaliser le lecteur, on finit par se rendre compte à un certain moment qu'il n'est qu'un personnage :

« Dai destinatari, insomma, è bene attendersi domande, non risposte. Forse non si può fare a meno di pensare a un lettore ideale ; ma idealizzare un lettore (o una lettrice) non serve, si rischia solo di trasformarlo in una marionetta. »⁴

Le Lecteur et la Lettrice ne peuvent donc pas être libres, puisqu'ils restent des êtres de papier, sous l'autorité de l'auteur. Ils sont même :

« Prigionieri [...] tanto dei singoli racconti quanto della cornice, sia perché tutti “appiattiti” alla lettura, entro una situazione, senza scampo che oscuramente li minaccia, sia perché, come m'è noto, gli attori di qualsiasi romanzo sono in realtà sempre agiti dalla trama escogitata dall'autore. »⁵

Si on s'intéresse seulement au récit-cadre, on peut constater que l'auteur n'oublie à aucun moment que le Lecteur et Ludmilla sont des personnages ; il feint juste de perdre l'autorité que lui apporte sa position face à leur prise d'autonomie, pour mieux la réaffirmer ensuite. Habermas résume ainsi l'histoire de *Se una notte...* :

« Calvino narra come “il” Lettore incontra una Lettrice, con la quale viene coinvolto in una storia avventurosa (alla ricerca dei libri perduti), come nel frattempo si innamora di lei, come vada a letto con lei e la sposa. Assumendo i ruoli tradizionali delle figure da romanzo, i due fanno sì che l'autore abbia un potere illimitato sulla loro vita. »⁶

La souveraineté de l'auteur est donc pleinement démontrée à la fin de *Se una notte...*

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 218.

2 *Ibid.*, p. 256.

3 CALVINO, Italo. *La quinzaine littéraire*, 16 avril 1981.

4 BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna : Il mulino, 2007, p. 77.

5 MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, p. 153.

6 HABERMAS, Jürgen. *Pensiero post-metafisico... op. cit.*, p. 251.

puisqu'il donne à ce roman des romans inachevés un *happy ending*. Le lecteur décide d'épouser celle qui peut donner un sens au récit :

« Anticamente un racconto aveva solo due modi per finir : passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla »¹.

Le Lecteur s'inscrit donc dans la tradition littéraire et fait ce qu'on attend de lui depuis le début du récit, restant de ce fait attaché à sa condition de personnage.

Ainsi, le lecteur est un personnage qui a toute son importance dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. C'est une figure complexe, représentée par un grand nombre de personnages, qu'ils soient protagonistes ou personnages secondaires, puisque chacun incarne, par ses caractéristiques ou ses opinions, un acte de lecture différent. Calvino se sert du double personnage protagoniste pour théoriser la lecture comme il l'entend, puisque le Lecteur et la Lectrice sont les récepteurs du dialogue de l'auteur, mais s'en sert aussi pour faire évoluer la trame narrative de l'œuvre, puisque ce sont les souhaits de Ludmilla qui entraînent le début du roman suivant, tandis que l'inachèvement de ce dernier incite le Lecteur à continuer ses recherches et donc, à générer d'autres désirs de lecture.

Le Lecteur a donc pleinement été identifié comme un personnage, atypique cependant puisqu'il n'est désigné que par un pronom, qui a pour but, il ne faut pas l'oublier, de faciliter l'identification du lecteur réel avec lui. Entre cette identification possible et la représentation de l'acte de lecture – se trouvant traditionnellement en dehors de l'œuvre –, Calvino a pour but de faire de *Se una notte...* un méta-roman, où le lecteur réel est impliqué, mais jusqu'à quel point ?

5 : *Se una notte d'inverno un viaggiatore* comme un méta-roman.

Se una notte... prend pour objet le roman même, puisque l'auteur nous dévoile, à l'intérieur même de l'œuvre, la façon dont elle est construite, notamment dans le journal de Silas Flannery, l'auteur fictif alter ego de Calvino, mais aussi par le biais du lecteur, qui tient à ce propos une place très importante. Sa double position, puisqu'il se situe à la fois dans l'œuvre et en dehors, permet, par un phénomène de mise en abyme, l'explicitation de son rôle au sein d'une œuvre, tout comme elle permet à l'auteur de le

¹ CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* op. cit., p. 259.

rendre plus actif, lui donnant du pouvoir, quitte à se jouer de lui.

5-1 : Le jeu de l'auteur : l'explicitation des stratégies de coopération textuelles entre auteur et lecteur.

La présence du lecteur au sein de l'œuvre, non désigné par le pronom « il » ou « je » mais comme un « tu » protagoniste, est une innovation de Calvino qui lui permet de raviver un dialogue « je-tu », à savoir « auteur-lecteur ». Covadonga Fouces González ajoute :

« Calvino ha strappato il Lettore dalla sua posizione terminale nella catena comunicativa, e l'ha portato a immediato contatto con il Narratore ; ha simulato all'interno dell'atto narrativo quel rapporto emittente-destinatario di cui l'atto narrativo è tramite. »¹

Le lecteur devient donc le destinataire direct des propos tenus par le narrateur, ce qui permet à Calvino de se jouer des conventions du roman traditionnel, pour lui révéler la stratégie de coopération textuelle employée, ce qu'il explique dans une lettre à Guido Nero : Dans les extraits de romans de *Se una notte...*,

« dovrebbe essere data, più che una citazione testuale, il racconto della *lettura* – questo avviene nei primi due, poi – anche perché il procedimento stancherebbe – prevale la narrazione diretta – ma in ogni brano c'è almeno un passaggio in cui la pagina scritta viene in primo piano. »²

C'est donc le récit de la lecture que nous fait Calvino, non seulement dans le récit-cadre, mais aussi dans les romans insérés dans ce dernier. Intéressons-nous aux deux premiers, dans lesquels le jeu avec le lecteur est très complexe, ce dernier étant interpellé personnellement par le narrateur. Dans le premier roman enchâssé, qui se nomme *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le narrateur suggère au lecteur la façon dont il doit lire, lui donne des conseils, comme le montre cet exemple :

« Per leggere bene tu devi registrare tanto l'effetto brusio quanto l'effetto intenzione nascosta, che ancora non sei in grado (e io neppure) di cogliere. Leggendo devi dunque mantenerti insieme distratto e attentissimo »³

Dans ce roman se trouve un protagoniste, atypique cependant puisqu'il se nomme « je » et réfléchit sur sa condition même de personnage, acceptant le fait que sa seule réalité soit celle que l'auteur lui confère, qu'aucune autre caractéristique que ce pronom ne le

1 GONZÁLEZ, Covadonga Fouces. *Il gioco del labirinto... op.cit.*, p. 254.

2 Lettre d'Italo Calvino à Guido Nero, écrite le 20.08.79 à Paris. CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985... op. cit.*, p. 1403.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 18.

définisse :

« Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo, se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo "io" e questa è l'unica cosa che tu sai di me »¹.

Sa vie, sa personnalité ne dépendent donc que de l'auteur et de son bon vouloir et il le sait. Lucide, il peut alors prendre la parole sur la construction du texte même et se présente ainsi comme l'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, ce qu'explique Segre :

« Si forma un triangolo fra l'io protagonista (autore fittizio), l'autore e il lettore ; dal falso lapsus con cui l'io protagonista si sostituisce all'autore »².

Et qui s'applique dans le texte de Calvino :

« La tua attenzione di lettore ora è tutta rivolta alla donna, è già da qualche pagina che le giri intorno, che io, no, che l'autore gira intorno a questa presenza femminile »³.

Ce personnage est donc une instance capitale puisqu'il influe sur l'auteur, en s'identifiant parfois à lui, et apporte des conseils au lecteur. Ce dernier n'est donc pas présent dans cet incipit de roman comme personnage, mais bien comme une instance narrative, au même plan que l'auteur. Le « je » personnage peut alors être considéré comme une tierce personne, omnisciente, qui porte un regard sur la technique d'écriture de l'auteur, qu'il connaît déjà, pour ensuite en avertir le lecteur :

« E già da un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso [...]. Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola. »⁴

Il dévoile ici la façon dont Calvino construit cet incipit, puisqu'il compte véritablement piéger le lecteur en l'intégrant au sein du récit. Il en va de même dans le second incipit, *Fuori dell'abitato di Malbork*, dans lequel c'est encore le personnage qui s'adresse au lecteur, pour différencier ce qu'il pense lui de ce qu' imagine ce dernier, pour dévoiler le travail d'interprétation du texte que fait tout lecteur lors de sa lecture :

« Mentre eravamo avvinghiati ebbi la sensazione che in quella lotta avvenisse la trasformazione, e quando ci fossimo rialzati lui sarebbe stato me e io lui, ma forse questo è solo adesso che lo penso, o sei solo tu Lettore che lo stai pensando, non io, anzi in quel momento lottare con lui significava tenermi stretto a me, al mio passato »⁵.

Ainsi, Calvino rompt avec la logique traditionnelle de l'énonciation pour interroger le

1 *Ibid.*, pp. 14 – 15.

2 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori... op. cit.*, p. 147.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 36.

lecteur sur lui-même, sur sa façon de lire, de déduire des informations des propos de l'auteur, d'interpréter. En faisant du protagoniste un lien entre l'auteur et le lecteur, il révèle une partie des intentions de l'auteur tout en devinant les attentes du lecteur et en examinant ses réactions probables. Il dévoile ainsi les stratégies narratives mises en place par l'auteur, conduisant à une méta-narration. Le lecteur reste donc impliqué dans *Se una notte...* puisque même au sein des romans enchâssés, sa participation est requise. Il se doit alors d'être un lecteur actif et attentif.

5-2 : La lecture-écriture.

Comme on l'a vu, le lecteur est le destinataire direct du dialogue qu'entretient avec lui l'auteur et il se doit d'être d'autant plus attentif que ce dernier requiert sa participation. Je rappelle qu'il faut bien entendre ici par le terme de « lecteur » le lecteur fictif et le lecteur réel, puisque la co-expérience du premier entraîne celle du second, devenu complice. Il s'agit alors de considérer la lecture de *Se una notte...* comme une lecture-écriture, comme une construction du texte, selon une nouvelle façon de considérer la lecture qui « est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte »¹.

Tout d'abord, en lisant chaque incipit de roman, le lecteur se retrouve face à un texte à actualiser, puisque ce dernier est, selon une définition d'Umberto Eco :

« un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis »².

Le lecteur doit donc sans arrêt combler les imprécisions du texte en imaginant un monde possible, « the reader world », selon les termes d'Eco. Or, plusieurs hypothèses peuvent être créées par lui, ce que montre Calvino en explicitant quelquefois les choix que peut faire le lecteur, montrant une nouvelle fois ce qu'est l'acte de lecture. Par exemple, dans le premier roman que lit le protagoniste, Calvino s'attache à multiplier les choix de lecture que peut adopter le lecteur dès lors qu'il n'a pas d'informations précises sur le cadre narratif : la gare peut être « d'aujourd'hui » ou « d'autrefois »³, ce qui pour le lecteur modifierait ses impressions :

« anche tu lettore non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere: se l'arrivo a

1 BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 10 (note 10).

2 ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*. Traduction de Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1989, p. 63.

3 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 19.

una vecchia stazione che ti dia il senso d'un ritorno all'indietro, d'una rioccupazione dei tempi e dei luoghi perduti, oppure un balenare di luci e di suoni che ti dia il senso d'essere vivo oggi, nel modo in cui oggi si crede faccia piacere essere vivo. »¹

Le bar peut être « flou et brumeux » ou encore « saturé de lumière », le voyageur peut porter « un sac de voyage » comme « une valise carrée »², c'est alors au lecteur d'imaginer quelle peut être l'hypothèse juste, en créant son propre monde possible, tout en attendant que l'évolution de la narration lui permette d'actualiser sa lecture, en confirmant ou en infirmant un des choix possibles. Le lecteur doit donc constamment lire de manière active, pour combler les non-dits qui se créent au sein même de la narration, mais aussi, pour faire face aux récits interrompus de *Se una notte...* .

En effet, le lecteur fictif de *Se una notte...* fait face à des récits interrompus au moment où ils l'intéressent le plus, ce qui le frustre et le pousse à rechercher leur suite, trouvant seulement à la place un nouveau roman qui s'interrompt à son tour. Cette succession d'interruptions frustre aussi le lecteur réel qui, comme le lecteur personnage, ne peut savoir quelle sera la fin du récit commencé. Ces incipit peuvent donc être qualifiés d'œuvres ouvertes, selon le terme d'Eco, puisqu'ils ne sont pas finis, mais toujours « ouverts » à l'interprétation et l'invention, comme l'explique Silas Flannery :

« sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili »³.

C'est alors au lecteur d'imaginer la suite du récit – du moins s'il le désire – faisant de ce fait le même travail d'écriture que l'écrivain. De plus, à la fin de *Se una notte...*, la lecture devient véritablement écriture. En effet, la lecture des dix titres d'incipit de romans que cherche le Lecteur, les uns à la suite des autres, compose une phrase dotée de sens, à laquelle s'ajoute le titre donné par le Lecteur à une nouvelle des *Mille et une nuits*, lue par le cinquième lecteur de la bibliothèque :

« “*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, - Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*”. Alza gli occhiali sulla fronte, – Sì, un romanzo che comincia così, – dice, – giurerei d'averlo letto... [...] Ma, guardi, c'è un equivoco, – cerchi d'avvertirlo, – questo non è un testo,... sono solo i titoli... »⁴

L'accumulation de tous les titres d'incipit forme un autre début de roman, ouvrant ainsi à une nouvelle série infinie d'incipit. La lecture est donc devenue écriture, que ce soit

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 12.

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 19.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 176.

4 *Ibid.*, pp. 258 – 259.

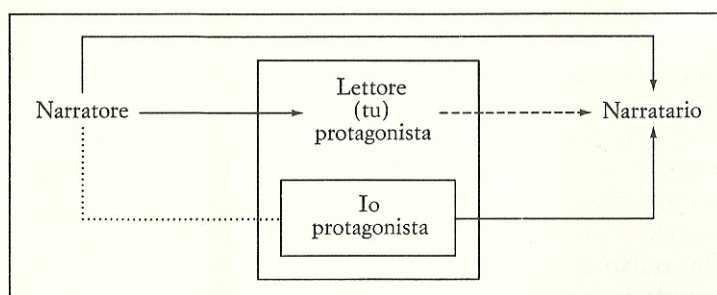
d'elle-même, stupéfiant ainsi le lecteur ou par l'intermédiaire de ce dernier.

5-3 : Un roman-piège.

De la même manière que le Lecteur est confronté à « un roman-piège »¹ mis en place par Ermes Marana, le lecteur – réel – de *Se una notte...* se voit aussi piégé par Calvino. En effet, il est attiré au premier chapitre par l'auteur, qui s'adresse à lui directement, le met à l'aise mais le transforme ensuite en simple pronom. Or, par une ruse de l'auteur, le lecteur continue d'être impliqué au sein du récit-cadre comme dans les incipit de roman, en se laissant fasciné par la double aventure du personnage, sans réussir à conserver le détachement nécessaire. Il s'agit alors de s'arrêter un instant sur les trois niveaux énonciatifs qu'on retrouve au sein de *Se una notte...* en se basant sur l'analyse de Segre :

« Ne risulta una triplice cornice : la maggiore cornice contiene da un lato il narratore, dall'altro il narratorio (lettore¹) – non tengo conto della presenza inevitabile di un autore implicito (Wayne Booth ecc.) e di un lettore parimente implicito ; è naturale che l'istituzione di un lettore protagonista renda ancora più complessa la situazione – ; all'interno, una cornice II contiene il Tu protagonista (lettore²) ; all'interno ancora, una cornice III contiene l'Io protagonista dei romanzi inseriti. Caratteristica dell'Io protagonista della cornice III è di rivolgersi, al di là della cornice II, al Tu narratorio della prima cornice, cioè al medesimo interlocutore del narratore, e di fare riferimento nel contempo al narratore stesso (almeno nei primi due romanzi²). Viceversa il Tu protagonista della cornice II è privo d'iniziative in qualunque direzione, ma acquista parvenze di autonomia quando il narratore lo confonde o finge di confonderlo col Tu narratorio. »³

Comme le simplifie le schéma suivant⁴ :



1 CALVINO, Italo. *Si par una nuit d'hiver un voyageur...op. cit.*, p. 142. (*Se una notte...* p. 123 : “un romanzo-trappola”).

2 Ce qu'on a vu dans la partie 5-1.

3 SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori... op. cit.*, p. 159.

4 *loc. cit.* Dans ce schéma, les flèches à ligne continue indiquent les apostrophes (du narrateur et du « je » protagoniste des romans enchassés) au narrataire ; la flèche en tirets renvoie aux apostrophes au narrataire qui passe par des apostrophes au Lecteur protagoniste (le narrataire est visé à travers le Lecteur protagoniste) ; la flèche en pointillés indique les références (mais non des apostrophes) du « je » protagoniste des romans enchassés au narrateur.

Le lecteur est donc impliqué à tous les niveaux dans *Se una notte...* : apostrophé directement par l'auteur-narrateur, dans les récits enchâssés dans lesquels – comme on l'a vu – il est pris à parti par le « je » protagoniste ou encore, dans le récit-cadre. En effet, même après le chapitre deux – dans lequel le piège de Calvino mis en place au chapitre un est démasqué, puisque le « lecteur » devient un personnage –, l'auteur conserve son lecteur prisonnier, puisqu'il maintient tout le long de l'œuvre une ambiguïté entre les deux niveaux diégétiques. Gonzáles ajoute à ce propos :

« In una sorta di “cooperazione interpretativa”, lo scrittore convoca il lettore ad una necessaria collaborazione, e metaforicamente, a seguire il racconto nell'atto del suo farsi »¹.

Cette collaboration est rendue possible par une identification du lecteur au personnage, par un jeu de miroirs, qui reflètent leurs caractéristiques communes : le lecteur réel se sent concerné par les aventures du Lecteur, que ce soit avec l'usage du pronom « tu » qui semble toujours le viser aussi ou par le partage de la frustration qu'ils éprouvent face aux récits interrompus. Le miroir est donc un objet important dans l'œuvre et se retrouve même au centre d'un des récits enchâssés. Dans *In una rete di linee che s'intersecano*, le miroir obnubile le personnage, au point qu'il veuille multiplier son image, sa personne, sa présence, mais il se retrouve à la fin pris au piège par le miroir même, dans une « cage de miroirs » dont il n'arrive plus à sortir :

« Già, non so più distinguere ciò che è dell'una e ciò che è dell'altra, mi perdo, mi sembra d'aver perduto me stesso, non vedo il moi riflesso ma solo loro. »²

Ce qui arrive à ce personnage reflète exactement ce qui arrive au lecteur, qui se perd dans ce jeu de miroirs, sans pouvoir en sortir, puisque Calvino continue, par le biais du Lecteur personnage, à s'adresser à lui, comme par exemple quand il écrit :

« Chi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, il reddito, sarebbe indiscreto chiederti. »³

Il reste vague et général pour pouvoir inclure le lecteur réel dans son propos mais va des fois jusqu'à utiliser l'impératif pour s'adresser à lui, en lui donnant des ordres, qu'il est obligé de suivre :

« Ecco l'anziano redattore che riemerge tra le vetrate. Afferralo per una manica, digli che vuoi continuare a leggere *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*. »⁴

Ainsi, le lecteur est constamment appelé à être actif dans sa lecture de *Se una notte...*

1 GONZÁLEZ, Covadonga Fouces. *Il gioco del labirinto... op. cit.*, p. 238.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 167.

3 *Ibid.*, p. 31.

4 *Ibid.*, p. 113.

puisque son inclusion perpétuelle au sein du roman l'oblige à réfléchir sur sa propre lecture. Jusqu'à la fin, Calvino laisse planer le doute d'une possible identification du Lecteur personnage au lecteur réel, en faisant de l'excipit une ultime illusion.

En effet, la fin de *Se una notte* est symétrique au début, puisque l'œuvre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* est de nouveau considérée sur le plan intra- et extradiégétique :

« Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice : - Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?
E tu : - Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. »¹

La dernière phrase permet, comme au premier chapitre, de faire du lecteur à la fois le protagoniste qui aurait donc enfin réussi à trouver l'original du roman d'Italo Calvino ou le lecteur réel en train de conclure le livre du même nom, publié par Einaudi. Cette fin est donc une énième marque du piège mise en place par Calvino comme un moyen d'en sortir. Selon Claudio Milanini, à la fin :

« il Lettore-pedina ha capito, e sposa. Contemporaneamente la sua immagine si protende fuori del testo, torna a offrirsi all'acquirente, cioè a noi che stiamo leggendo, perché se ne riappropri. Se accettiamo l'invito, cessiamo di essere gli imponenti decifratrici dei molti libri fintamente interrotti che sembravano sottrarsi alla nostra interpretazione dissolvendosi in questo volume babelico e labirintico; possiamo cioè, a nostra volta, uscire dalla trapola romanzesca, riprendere contatto con la vita quotidiana o accingerci a ricominciare, così istruiti, a seguire altre storie. »²

Le lecteur, dont toute l'attention a été requise dans *Se una notte...*, peut donc enfin se soustraire de son double fictif, en comprenant l'ultime réplique du personnage Lecteur comme une autorisation à finir sa lecture.

Ainsi, le lecteur réel se trouve constamment présent dans *Se una notte...*, que ce soit en tant qu'instance réceptrice du dialogue de l'auteur ou des considérations du « je » personnage dans les récits enchâssés, par l'intermédiaire du lecteur implicite, ou encore en tant que double du Lecteur personnage. Sa présence dans l'œuvre permet à l'auteur soit de s'adresser à lui, dans le premier cas, pour expliciter ses demandes ou anticiper ses réactions face au texte, soit de le représenter par une figure fictive, dans le second cas. Calvino théorise ainsi l'acte de lecture, faisant bien de *Se una notte...* un méta-roman, où les phénomènes de lecture et d'écriture sont explicités au sein de l'œuvre.

Se una notte d'inverno un viaggiatore est donc pour Calvino le livre dans lequel

1 *Ibid.*, p. 260.

2 MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua... op. cit.*, p. 155.

il synthétise toutes ses conceptions sur la lecture, non dans un essai théorique listant les différentes façons de lire et ce qu'elles engendrent, mais par la fiction, par le jeu. En faisant du personnage un lecteur, dont la lecture est une de ses caractéristiques nécessaires, il peut ensuite jouer sur toutes les possibilités nouvelles que cela lui apporte. Dans le récit-cadre, le personnage Lecteur se lance – avec l'aide de la Lectrice, personnage tout aussi emblématique – dans une quête de plus en plus invraisemblable à la recherche des livres interrompus, pour finalement faire de la lecture même une aventure, un investissement complet. Les autres lecteurs qu'il rencontre au fur et à mesure de son aventure représentent les multiples façons de lire et font de la lecture un acte personnel et subjectif.

Calvino, en introduisant le jeu dans la fiction, fait aussi de son lecteur une instance ambiguë, puisqu'il est à la fois personnage et lecteur réel, le second collaborant avec le premier de manière presque forcée, puisque l'auteur use de procédés énonciatifs pour faciliter leur identification. Le lecteur réel se retrouve ainsi impliqué dans l'œuvre à tous ses niveaux, dans le récit-cadre comme dans les récits seconds, ce qui lui permet d'analyser sa propre façon de lire. Ce méta-roman devient alors spécifiquement un roman de la lecture, dans lequel la lecture, à l'origine du récit, est thématifiée, représentée par les personnages, théorisée par leurs propos comme par ceux du narrateur.

III : Comme un roman ou l'apprentissage à devenir lecteur.

Comme un roman est un essai sur la lecture que Daniel Pennac publie en 1992. En revenant sur ses expériences d'enfant, de parent et de professeur, il se porte sur le pouvoir du roman et sur la façon dont un enfant apprend à lire, ce qui l'aide et ce qui freine son désir de lire, jusqu'à faire de son livre un plaidoyer pour la libre lecture. Cette œuvre est originale dans la façon même dont Pennac met en scène l'acte de lecture. Loin de se restreindre à une approche théorique de la lecture de la littérature, il s'attache à la représenter sur un mode léger, romanesque, par l'intermédiaire de personnages qui permettent de donner vie à ses propos, de les illustrer. Il s'agit alors de se demander de quelle façon l'œuvre de Pennac, pourtant à portée théorique, s'inscrit dans la lignée des romans de la lecture, comment le lecteur et ses différentes façons de lire se retrouvent représentés au sein même de la fiction.

1 : Daniel Pennac : une vie dévouée à la lecture.

Daniel Pennac a toujours eu un rapport étroit au livre et à la lecture, pas pour autant des plus faciles. Dans *Chagrin d'école*, il nous décrit le cancre qu'il était étant enfant, prétendant avoir mis un an à assimiler la logique et la complexité de la lettre « A ». Un élève en difficulté scolaire peut-il ensuite devenir un lecteur acharné ? Daniel Pennac en est la preuve.

Dans le milieu familial, il fut poussé à la lecture, non par la force mais par la curiosité, avec son père, lecteur, qui attendait que ses enfants viennent s'installer autour de lui pour qu'ils lisent ensemble, puis avec son frère, passionné de livres dont il faisait ensuite des résumés simplistes et attrayants à Daniel Pennac enfant, qui se précipitait alors dans le livre que lui cédait son frère. Son désir de lire fut ensuite renforcé par ses années en pension, comme il l'explique :

« A l'époque, lire n'était pas l'absurde prouesse d'aujourd'hui. Considérée comme une perte de temps, réputée nuisible au travail scolaire, la lecture des romans nous était interdite pendant les heures d'étude. D'où ma vocation de lecteur clandestin : romans recouverts comme des livres de classe, cachés partout où cela se pouvait, lectures nocturnes à la lampe de poche, dispenses de gymnastique, tout était bon pour me retrouver seul avec un livre. C'est la pension qui m'a donné ce goût-là. Il m'y fallait un monde à moi, ce fut celui des livres. »¹

Lire considéré comme un acte transgressif, c'est ce qui pousse Pennac à devenir lecteur.

1 PENNAC, Daniel. *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard, 2007, p. 99.

L'école fut aussi d'un grand rôle pour sa formation de lecteur, grâce à quelques professeurs qui surent faire de la lecture un plaisir désintéressé :

« Les rares adultes qui m'ont donné à lire se sont toujours effacés devant les livres et se sont bien gardés de me demander ce que j'y avais *compris*. A ceux-là, bien entendu, je parlais de mes lectures. »¹

Daniel Pennac leur en est éternellement reconnaissant, au point même que c'est à eux qu'il dédie *Comme un roman* :

« Vivants ou morts, je leur donne ces pages. »²

Il fait de cette manière un hommage à toutes les personnes qui incitent les jeunes à devenir des lecteurs, ce qui s'apprend mais ne s'oblige jamais.

Après des études de lettres, réussies finalement avec succès, Daniel Pennac se destine à l'enseignement de 1969 à 1995, période pendant laquelle il écrit la saga Malaussène : *Au bonheur des ogres*, *La Fée Carabine*, *La Petite Marchande de Prose*, *Monsieur Malaussène*. Cependant, face à ses élèves en difficulté scolaire qui tous affirmaient ne pas lire, il se déclare « pris par une urgence »³ et décide de réfléchir sur cette étrangeté, commençant alors à écrire *Comme un roman*. À ce propos, il ajoute :

« *Comme un roman*, c'était tout simplement pour avoir, au mois de septembre d'une année donnée qui devait être 90 ou 89, entendu un enième élève dire en début d'année – le grand flandrin de fond de classe qui a levé le doigt après la confiance avec le professeur installée – : “Monsieur on va lire cette année ?” Voilà. Et en sortant de là, je vais chercher ma petite, qui devait être en CP, et de la voir arriver dans ma chambre, alors que j'étais en train de corriger des copies, avec son cahier, en disant : “Papa... faut que tu me fasses réviser ma lecture silencieuse...” avec le même air lamentable que le grand flandrin du matin. Ce jour-là ça m'a pris, j'ai écrit ce roman. »⁴

Pennac s'est donc inspiré de la vie réelle pour écrire cette œuvre, et nous livre de ce fait un témoignage simple et prenant de ce que peut être la lecture, si on la détache de toute contrainte.

2 : L'essai romanesque : la lecture entre théories et représentation fictionnelle.

Il faut tout d'abord s'intéresser au genre de *Comme un roman* pour voir que le

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman*. Paris : Gallimard (Folio 2724), 1992, pp. 197 – 198.

2 *Ibid.*, p. 198.

3 CASTELLA, Charles. *Daniel Pennac : la métamorphose du crabe* [Film numérique]. Empreintes, DOCSIDE Production, avec la participation de France 5, 2010.

4 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots* [Film numérique]. Issy-les-Moulineaux : Arte France [prod.] ; Paris : Les Films à Lou [prod] : Doc & Co [distrib.], 2002.

choix de Pennac d'écrire un essai romanesque est idéal pour représenter l'acte de lecture tel qu'il le fait. On s'intéressera à la façon dont cette œuvre peut être considérée comme un roman de la lecture, notamment par cette façon de mêler le romanesque au théorique, de faire de l'essai le lieu où réflexion et fiction se mélangent et se soutiennent.

2-1 : *Comme un roman* : un essai.

Comme un roman est considéré par la critique comme appartenant au genre de l'essai, notamment parce qu'il s'agit d'une réflexion sur la lecture que développe Pennac. En effet, à travers ce livre, il dénonce la façon dont est considérée la lecture dans notre société contemporaine. Il expose alors une solution des plus simples : arrêter de considérer la lecture comme une obligation pour un retour au seul plaisir de lire, et donc, passer du devoir au droit. Pour ce faire, il construit son œuvre de manière logique :

La première partie « Naissance de l'alchimiste » rappelle avec simplicité le plaisir que chaque lecteur a éprouvé étant enfant, en découvrant la lecture. Il aurait alors fallu que ce plaisir perdure en grandissant, mais cela n'a pas été le cas, puisque lire s'est transformé en dogme, difficulté à laquelle s'attaque Pennac dans une seconde partie, intitulée « Il faut lire (Le dogme) ». Il se fait alors critique et dénonce, avec ironie, un fait de société :

« Mais tous, tous, [lisent] au nom de la nécessité de lire.
Le dogme. »¹

Après avoir cherché à comprendre la cause du problème, Pennac propose ensuite une solution dans le chapitre trois, « Donner à lire », dont le titre même résume sa pensée. Il faut toutefois préciser qu'il ne présente pas cette solution comme universelle et exemplaire, mais seulement comme la façon dont il a jugé bon de résoudre les difficultés engendrées par la lecture :

« D'ailleurs, il y a un malentendu, puisque que *Comme un roman* a été pris par beaucoup de professeurs comme une méthode alors que ce n'est pas une méthode, c'est la description d'un comportement, comportement qui peut m'aller à moi mais peut très bien ne pas aller à d'autres »².

Ainsi, après avoir défini la façon qui selon lui remettrait au goût du jour la lecture, il théorise dans une dernière partie « Le qu'en-lira-t-on (ou les droits imprescriptibles du

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 79.

2 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots... op. cit.*

lecteur) », à savoir, comme l'annonce le titre, les droits que possède chaque lecteur. Cette partie se présente pour ainsi dire comme un dogme anti-dogmes, d'autant plus incontestable qu'il se compose de dix droits fondamentaux. L'emploi du chiffre dix par Pennac n'est pas anodin puisqu'il s'agit d'un chiffre chargé d'une valeur symbolique : le dix symbolise la valeur ultime et nécessaire de la limite et de la forme, opposées à l'infini et au chaos. De plus, le chiffre dix renvoie aux dix commandements présents dans la Bible, ensemble écrit d'ordres et de contraintes. Pennac en reprend l'idée mais dans un but opposé :

« 10 [...], c'est le nombre sacré des fameux Commandements et [...] il est plaisant de le voir pour une fois servir à une liste d'autorisations. »¹

En effet, il n'énonce pas des devoirs mais des droits, voulant ainsi prouver que la lecture est un acte libre. La façon dont il présente ces derniers les officialise, comme s'il s'agissait de les reconnaître dans la loi même. En les explicitant sous cette forme, Pennac renforce l'idée qu'il ne veut pas considérer la lecture comme une obligation, ce à quoi on s'attendrait lorsqu'il énonce une liste de propositions à respecter, mais comme un ensemble de droits, laissant toute liberté au lecteur, jusqu'au point suprême : ne pas lire, pour alors devenir un non lecteur.

Pennac construit donc *Comme un roman* de manière logique et argumentée. Il illustre ce qu'il avance par des exemples, issus de sa propre expérience comme de son imagination – comme nous le verrons – mais aussi par des citations, ce qui est le propre de l'essai. Celles-ci peuvent être courtes ou longues, insérées dans une argumentation ou constituant l'ensemble d'un chapitre, mais elles ont toutes le même but : se servir des propos d'un écrivain ayant déjà réfléchi sur l'acte de lecture pour appuyer les dires de Pennac, d'autant plus que cela montre qu'avec les siècles, certaines conceptions sur la lecture restent immuables. Ainsi Pennac cite Rousseau, Valéry, Kafka, Klaus Mann ou encore Flannery O'Connor et approuve leurs propos, qui confirment ainsi les siens. Par exemple, Pennac cite Rousseau qui affirme :

« Un enfant n'est pas fort curieux de perfectionner l'instrument avec lequel on le tourmente ; mais faites que cet instrument serve à ses plaisirs et bientôt il s'y appliquera malgré vous »²,

ce qui lui permet de prouver la justesse de ses propres propos lorsqu'il évoque « l'obsession adulte du “savoir lire” » et « l'idiotie des trouvailles pédagogiques qui

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 163.

2 *Ibid.*, p. 59.

s'élaborent contre le désir d'apprendre. »¹, puisqu'en montrant qu'il n'est pas le seul à avoir cette opinion, il renforce la vérité de son propos. La citation est donc un moyen d'aller directement à l'essentiel dans l'essai, comme l'explique Marielle Macé en faisant de la vitesse une des caractéristiques de l'essai :

« Cette vitesse vient aussi évidemment du raccourci fourni par les citations, qui sont ce qui circule le mieux de l'écriture à la lecture d'un essai – citations de première, de deuxième, de troisième main... ; les citations sont des foyers de sens, des condensés de signification qui abrègent le parcours entre la pensée et les choses ou entre la pensée et les références. »².

Pennac se sert de la citation pour appuyer ses propos, propos qu'il énonce selon sa propre opinion, avec subjectivité, comme le montre sa présence au sein de l'œuvre.

En effet, l'essai pose canoniquement l'identité Auteur – Narrateur – Personnage, ce à quoi souscrit Pennac dans *Comme un roman*. Par l'intermédiaire du narrateur, il apporte des précisions sur ce qu'il pense personnellement de la lecture, mais se représente aussi en temps que personnage, quand il narre sa propre expérience. Ainsi, à deux reprises, il parle de lui enfant et de l'influence qu'a eu son frère dans son devenir de lecteur, histoire reconnaissable comme sa propre expérience notamment par l'usage de la première personne du singulier :

« Il ne m'en a pas fallu davantage pour passer la fin de cet été-là trempé jusqu'aux os par *La Mousson* de Monsieur Louis Bromfield, piqué à mon frangin qui ne l'a jamais fini. »
« J'ai lu *La Guerre et la Paix*, pour la première fois à douze ou treize ans (plutôt treize, j'étais en cinquième et guère en avance). »³

Pennac se met aussi en scène en temps que professeur :

« Pour le moment, je lis des romans à un auditoire *qui croit ne pas aimer lire*. Rien de sérieux ne pourra s'enseigner tant que je n'aurai pas dissipé cette illusion, fait mon travail d'entremetteur. »
« Dans les premiers jours de l'année scolaire, il m'arrive de demander à mes élèves de me décrire une bibliothèque. »⁴

Dans *Comme un roman*, l'auteur se représente donc en personne, par l'intermédiaire de ce « je » biographique, pour apporter un éclairage sur la lecture en tant que lecteur ou formateur de lecteurs. Il aborde aussi le problème qu'est la lecture de nos jours de manière subjective, puisqu'il ne peut s'empêcher d'ajouter son point de vue à l'explicitation des idées reçues sur la lecture, par des commentaires insérés au sein

1 *loc. cit.*

2 MACÉ, Marielle. « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 27 février 2008, consulté le 13 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/499>.
Paragraphe 17.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, pp. 145 et 171.

4 *Ibid.*, pp. 141 et 154.

même de son argumentation :

« La lecture, acte de communication ? Encore une jolie blague de commentateurs ! »¹

ou par des commentaires en incises, que ce soit par des parenthèses ou des tirets :

« - Il faut dire que nous lui avons interdit la télévision !

(Un autre cas de figure celui-là : l'interdiction absolue de la télé. Résoudre le problème en supprimant son énoncé, encore un fameux truc pédagogique!) »²

« Si nous faisons la part des grandes lectures que nous devons à l'École, à la Critique, à toutes formes de publicité, ou, au contraire, à l'ami, à l'amant, au camarade de classe, voire même à la famille – quand elle ne range pas les livres dans le placard de l'éducation – le résultat serait clair »³.

Pennac s'implique donc par ses propos, qui veulent remettre en cause toutes les idées reçues sur la lecture. L'usage des tirets lui permet seulement d'ajouter une indication supplémentaire tandis que celui des parenthèses se veut plus polémique, puisqu'il entraîne une rupture énonciative et permet de dissocier le point de vue de Pennac de celui qu'il expose comme étant le point de vue des parents ou de toute autre personne. L'auteur use aussi à plusieurs reprises de l'ironie, renforçant ainsi l'absurdité de ce qu'il dénonce, par exemple, la façon dont les parents considèrent la lecture de leur enfant :

« - Vous savez, mon fils... ma fille... les livres...

Le professeur de français a compris : l'élève en question "n'aime pas lire".

- D'autant plus surprenant qu'enfant, il lisait beaucoup... il dévorait, même, n'est-ce pas, chéri, on peut dire qu'il dévorait ?

Chéri opine : il dévorait. »⁴

La mise entre guillemets de « n'aime pas lire » permet à Pennac de mettre en évidence le fait que cette mère ne sait pas exactement ce qu'elle met sous ce terme et qu'elle reprend une idée préconçue, tandis que la reprise du diminutif « chéri » pour qualifier le mari comme s'il s'agissait d'un nom propre diminue sa considération, rabaissant ainsi ses propos. Pennac se moque donc ainsi de l'incompréhension de ces parents qui affirment ne pas comprendre, alors que, selon lui, ils sont responsables de la disparition du plaisir de lire chez leur enfant :

« Nous étions son conteur, nous sommes devenu son comptable »⁵,

affirme-t-il en parlant des parents. Pennac fait donc dans son essai une analyse de la façon dont la société actuelle considère la lecture et une critique permanente de cette dernière, de ses conceptions, de son système d'éducation. L'essai lui permet d'explicitier le problème qu'est la lecture pour mieux le résoudre, puisqu'elle ne devrait pas en être

1 *Ibid.*, p. 93.

2 *Ibid.*, p. 74.

3 *Ibid.*, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 74.

5 *Ibid.*, p. 58.

un.

Cependant, l'essai est restrictif pour ce à quoi s'emploie Pennac, puisqu'il ne permet d'ordinaire pas une fictionnalisation du thème étudié, ici, de l'acte de lecture. Il s'agit alors d'échapper à la faiblesse de l'essai, à la trop grande clarté de son énonciation, comme le pense Barthes qui considère l'essai comme « condamné à l'authenticité – à la forclusion des guillemets »¹, pour introduire le romanesque dans l'essai, qui se fonde alors sur un mode d'énonciation spécifique, ne parvenant pas à choisir entre caractère assertif et fictionnalité.

2-2 : Le romanesque à l'œuvre.

L'œuvre de Pennac est un essai qui se lit comme un roman – si l'on peut se permettre ce jeu de mots –, avec une facilité déconcertante. En effet, cet essai devient romanesque dans la mesure où toutes les anecdotes que nous narre l'auteur forment une histoire, l'histoire de ces lecteurs novices, l'histoire de l'apprentissage de la lecture. Pennac accorde une grande importance au romanesque dans son œuvre, d'autant plus qu'il la dédie à un « romanesque lecteur »², lecteur qui aime donc lire des romans, qui aime se plonger dans un monde imaginaire, ce qu'il pourra faire d'une certaine manière en commençant *Comme un roman*, dans lequel le romanesque – tel qu'on l'expliquera – est omniprésent.

La presse donne cet avis à propos de *Comme un roman*, dans *Le Monde* :

« Un des bonheurs de ce livre, joliment intitulé “Comme un roman”, est de n'apporter que des réponses de bon sens et qui viennent du cœur, d'oublier les statistiques, de suggérer en souriant. D'éviter l'attitude magistrale et autoritaire de celui qui sait. »³

Pennac ne veut en effet ni convaincre ni contraindre ses lecteurs mais seulement leur proposer une nouvelle façon de considérer la lecture, avec simplicité, en revenant sur ses caractéristiques les plus élémentaires, celles qu'on arrive cependant à oublier. Il ne se présente pas comme une personne savante étalant son savoir sur la lecture à ses lecteurs, puisqu'il utilise au contraire un langage peu pointu, il donne à son écriture des traits d'oralité et possède un style simple,

« ce style faussement oral est fort travaillé et recherché. Le style familier ne fait que

1 BARTHES, Roland. “Roland Barthes par lui-même”, *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Le Seuil, 1995, p. 163.

2 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 7.

3 *Le Monde*, citation trouvée sur <http://www.evene.fr/livres/livre/daniel-pennac-comme-un-roman-282.php?critiques>

simuler l'improvisation "tel sur le papier qu'en la bouche". »¹

Cette caractéristique qui définit à la base les *Essais* de Montaigne s'applique tout aussi bien à *Comme un roman*. Par exemple,

« Page 48. Il n'ose compter les heures passées à atteindre cette quarante-huitième page. Le bouquin en compte exactement quatre cent quarante-six. Autant dire cinq cents. 500 pages ! S'il y avait des dialogues, encore. Tu parles ! [...] Ouh là que ça manque d'air ! Putain de bordel de merde ! Il jure. Désolé, mais il jure. Putain de bordel de merde de bouquin à la con ! »²

Ce style oralisé et familier permet ici à l'auteur de représenter pleinement ce jeune lecteur, en reproduisant sa façon de parler, et lui permet aussi de montrer clairement ce qu'il pense de la lecture. Il donne ainsi vie au personnage, ce qui facilite le travail du lecteur réel, qui y reconnaît plus facilement un jeune lecteur contemporain. Cette mise en représentation de l'acte de lecture passe par le romanesque, présent dans l'ensemble de *Comme un roman*. Il s'agit cependant d'un romanesque de second degré, puisque l'essai se sert des moyens de la fiction sans pour autant devenir un roman :

« A l'instar du roman, à qui il emprunte "ses techniques de garantie de la validité du dire, c'est-à-dire de camouflage de la fiction"³, l'essai recourt aux procédés narratifs (mise en scène de la parole, présent du récit, propositions hypothétiques) et propose une vérité subjective, infléchie de connotations biographiques et historiques, autrement dit une vérité sous condition proche de la vérité exemplaire posée par la fiction. »⁴

Comme un roman emprunte déjà au roman la mise en scène de la parole, une de ses caractéristiques principales, comme on peut le constater par le grand nombre de dialogues – au discours direct – présents dans les quatre parties de l'œuvre. Cela permet à Pennac de placer directement le lecteur réel face à une situation donnée, sans que le narrateur ait à servir d'intermédiaire ; cela donne donc plus de véracité aux propos de l'auteur, puisque ce sont les personnages qui prennent la parole et non le narrateur qui prétend reprendre leurs propos à son propre compte.

Pennac présente ainsi le point de vue de plusieurs personnes sur la lecture et ses enjeux : les parents inquiets, les enfants lecteurs, les professeurs confrontés à la peur de la lecture des élèves. C'est donc de manière vivante et animée qu'il nous raconte l'histoire de la lecture, puisqu'il met en scène des personnages types – chacun représentant une conception de la lecture différente – dans des anecdotes :

1 *L'Essai : métamorphoses d'un genre* [Textes réunis et présentés par Pierre Glaudes]. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 116.

2 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, pp. 22 – 23.

3 *L'Essai : métamorphoses d'un genre... op. cit.*, p. 82.

4 PANAÏTÉ, Oana. "Fiction au conditionnel. L'essai romanesque de Jean Echenoz", *Études littéraires*, 2006, vol. 37, n° 2, pp. 171 – 182. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/013678ar> . Paragraphe 3.

« Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. »¹

On ne peut pas en effet parler d'« histoire » au sens traditionnel, dans *Comme un roman*, puisqu'il n'existe pas une trame narrative fixe, dans laquelle on puisse suivre les aventures d'un protagoniste, cependant, on peut parler d'« histoires », au pluriel, dans le sens où Pennac insère au sein de sa réflexion des petits récits, des anecdotes issues du quotidien. De cette manière, des personnages se forment au sein de l'essai car Pennac s'inspire de personnes pour en faire des exemples types, fictifs, représentatifs d'une partie des lecteurs réels : le lecteur apprenti, le parent préoccupé, l'élève désespéré, le professeur aimant. On identifie même certains personnages précis et récurrents dans l'œuvre, définissables par une ou plusieurs caractéristiques qui leur sont propres : ainsi Pennac nous narre, au premier chapitre, l'histoire de ce jeune garçon qui n'arrive pas à lire, personnage qu'on retrouve au chapitre six ou vingt-cinq :

« Et le voilà, adolescent reclus dans sa chambre, devant un livre qu'il ne lit pas. »²

L'auteur nous présente aussi des élèves en classe, qui s'individualisent par les surnoms que leur donne l'auteur à partir de leur apparence – de ce fait Pennac dénonce justement la trop grande importance donnée à l'apparence chez les élèves, qui remplace ici même leur nom :

« Non, ils ont la tête multiple de leur époque : banane et santiags pour le rocker de service, Burlington et Chevignon pour le rêveur de la fringue, perfecto pour le motard sans moto, cheveux longs ou brosse rèche selon les tendances familiales... Cette fille, là-bas, flotte dans la chemise de son père qui bat les genoux déchirés de son jean, cette autre s'est fait la silhouette noire d'une veuve sicilienne [...] ».³

Pennac les nomme ensuite ainsi : « Banane et Santiags », « la jeune Veuve sicilienne », « Burlington » et s'intéresse à leurs réactions de lecture, jusqu'à ce que leurs voix se mêlent dans un dialogue sans destinataire précis, dans lequel les commentaires fusent et se mélangent. Pennac ne crée donc pas des personnages traditionnels de roman : il ne s'attache pas à définir leur identité – ils n'ont pas de nom, tout juste des surnoms – mais les met cependant en scène, en usant de l'hypotypose qui fait apparaître ces enfants comme s'ils étaient réels, par une description s'arrêtant sur des détails parlants pour le lecteur réel ou en leur donnant droit au dialogue. Cette fictionnalisation est alors un moyen de plus pour l'auteur de faire comprendre à son lecteur réel ce qu'est la lecture :

1 BARTHES, Roland. « Vingt mots clés pour Roland Barthes », *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Le Seuil, 1995, p. 327.

2 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 117.

« toute proposition fictive [est] argumentative par une sorte de nécessité interne. Telle est la version postmoderne et négative d'un *topos* romantique et positif : rien n'est plus vrai que le discours de fiction, parce qu'il prétend à une vérité soit exemplaire, soit généralisable, soit métaphysique. »¹

En effet, Pennac se sert de la fiction pour représenter des personnages types – comme on l'a vu – mais s'intéresse seulement à ce qu'ils pensent. On accède ainsi à ce que conçoivent les personnages de deux manières : par les dialogues et par l'intermédiaire du narrateur omniscient qui nous livre les pensées des personnages.

Tout d'abord, dans l'essai comme dans le roman, le dialogisme tient une place importante, comme l'explique Proust :

« La conversation, si proche de l'esprit de l'essai, [...] est un principe dynamique qui donne de l'élan à l'écriture. »²

Le dialogue permet alors à Pennac de multiplier les points de vue sur l'acte de lecture et d'aller donc plus vite à ce qu'il veut démontrer, puisqu'il ne s'agit pas pour lui de savoir quel personnage a dit quoi et pour quelles raisons mais seulement d'énoncer une opinion sur la lecture, puis une autre et peu importe qui l'ait énoncé – d'où l'usage de pronoms indéfinis tels que « quelqu'un » ou d'une succession de tirets sans pouvoir déterminer qui est le destinataire. S'ensuit un panel d'avis différents ou complémentaires sur ce qu'est la lecture :

« - Lire, évidemment, lire c'est autre chose, lire est un acte !
- C'est très juste, ce que tu viens de dire, lire est un acte, l'acte de lire, c'est très vrai...
- tandis que la télé, et même le cinéma si on y réfléchit bien... »³

A travers ces dialogues qui parcourent l'œuvre de Pennac est retranscrit le point de vue de la *doxa*, des adultes faisant la louange de la lecture dans une époque où on ne lit plus. La réaction des enfants face à la lecture est aussi mise en dialogue :

« - Incroyable, ce début, monsieur. [...].
- Je la connais par cœur, la première phrase de *Cent ans de solitude* ! [...]
- Moi c'est le début d'*Adolphe*, sur la timidité, tu sais [...].
- Tout à fait mon père et moi ! »⁴

Ainsi, en créant un dialogue où s'expriment des voix indistinctes, dans une situation donnée, Pennac « suggère en souriant ». Il va d'autant plus loin qu'il s'identifie à chaque personnage type et se veut omniscient. Il n'a alors plus besoin du dialogue conventionnel pour introduire ces différents points de vue, puisque son œuvre entière se

1 *L'Essai : métamorphoses d'un genre... op. cit.*, p. 65.

2 PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 152.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 27.

4 *Ibid.*, pp. 130 – 131.

présente comme un dialogue avec le lecteur :

« On aurait pu dire bien des choses, en somme, pour mesurer cette distance, entre le livre et lui.
Nous les avons *toutes* dites.
Que la télévision, par exemple, n'est pas seule en cause.
Qu'entre la génération de nos enfants et notre propre jeunesse de lecteurs, les décennies ont eu
des profondeurs de siècles. [...] »¹

L'usage du discours indirect libre permet à Pennac de mêler sa voix à celles de ses personnages, de manière à ce qu'on ne distingue plus l'une des autres. Il se sert aussi des incises pour apporter au point de vue d'un personnage celui d'un autre personnage :

« - Installez-vous confortablement, détendez-vous...
(Il en a de bonnes, lui... détendez-vous...) »².

Au discours direct du professeur qui s'adresse à ses élèves fait suite un commentaire du narrateur, qui, omniscient, dévoile l'état d'esprit des enfants. Ces superpositions de voix tout au long de *Comme un roman* entraînent alors un phénomène de polyphonie, propre d'ordinaire au roman. Pennac peut ainsi représenter l'acte de lecture grâce aux conceptions des différents acteurs présents. Il présente même au sein d'une même phrase ces trois points de vue, de manière concise :

« Ainsi vont nos existences : lui dans le trafic des fiches de lecture, nous face au spectre de son redoublement, le professeur de français en sa matière bafouée... Et que vive le livre ! »³

La polyphonie permet donc à Pennac de porter un regard sur l'apprentissage de la lecture, qui s'approche de la vérité puisqu'il n'est pas univoque et subjectif mais apporté par différentes instances. La lecture est donc analysée par Pennac, certes, mais aussi par le lecteur même et par son entourage (parents et professeurs).

Le romanesque qu'introduit Pennac dans son essai, par le biais de personnages mis en situation, de dialogues ou de la polyphonie lui permet ainsi de théoriser la lecture en mêlant à sa propre réflexion une représentation de la lecture, cette dernière facilitant l'identification du lecteur réel avec le lecteur esquissé dans *Comme un roman*.

2-3: Une représentation de la lecture.

Le romanesque qu'on retrouve dans l'ensemble de *Comme un roman* permet à

1 *Ibid.*, p. 29.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 *Ibid.*, p. 77.

Pennac de représenter la lecture puisque :

« la construction d'un exemple-type permet de concilier deux rapports à la vérité : l'ambition de généralité et de représentativité et la conscience qu'un discours purement général trahirait un objet qui n'est constitué que par des situations particulières... [...] il y a essentiellement une attention portée à la fiction comme exhausteur d'expressivité. Assez paradoxalement, le raisonnement revient à revendiquer l'héritage de la stylistique de la narration fictionnelle parce qu'elle a su mettre au point des techniques de validation du propos dont se sert désormais le discours savant. La rhétorique de la fiction vient en fait garantir le contenu de la vérité : elle permet d'être plus convaincant. En même temps, l'essai se voit investi d'une autre fonction que l'analyse, d'une fonction traditionnellement dévolue au roman : la fonction de représentation. »¹.

C'est exactement ce à quoi s'attache Pennac dans son essai : les personnages types qu'il crée ont pour ambition de correspondre à la réalité. En s'attaquant à la représentation d'instances singulières – le lecteur en formation, l'élève rebuté par la lecture, le parent inquiet, le professeur enseignant la lecture –, il personnifie la lecture. Le lecteur réel se sent donc concerné en lisant *Comme un roman*, puisqu'il peut s'identifier au personnage à qui il ressemble le plus : l'écolier, le professeur, le parent – et a dans tous les cas la possibilité de se remémorer ses souvenirs d'enfance, alors qu'il découvrait les plaisirs de la lecture. Pennac décortique en fait point par point ce que chaque lecteur ou presque a vécu à un moment donné de sa vie, comme par exemple, la lecture obligatoire dans le cadre scolaire d'un énorme livre dit « classique », sur lequel on s'endort au bout de quelques pages. Le lecteur réel peut donc s'identifier à ces personnages, d'autant plus que l'auteur met en place des procédés textuels pour faciliter cette identification.

En effet, les pronoms ont une importance capitale dans *Comme un roman*, puisqu'ils permettent d'introduire le lecteur réel au sein de l'œuvre, que ce soit par des adresses directes au lecteur implicite ou par des pronoms polyphoniques qui introduisent une confusion quant à la personne désignée, laissant libre cours à toute identification. Tout d'abord, le narrateur interpelle à plusieurs reprises son lecteur, par l'intermédiaire du pronom « vous ». Il s'adresse donc au narrataire, au destinataire de son essai, puisque :

« L'essai est invention d'un discours personnel où l'essayiste engage une conversation avec ses lecteurs, en un entretien familier. »²

Cette apostrophe au lecteur est alors un moyen de l'introduire au sein de l'œuvre, de relancer son intérêt et même ainsi, de lui trouver des points communs avec le personnage fictif. Par exemple :

« Oui, nous lui avons tout appris du livre.

1 *L'Essai : métamorphoses d'un genre... op. cit.*, p. 71.

2 *Ibid.*, p. 115.

Formidablement ouvert son appétit de lecteur.
Au point, souvenez-vous, au point qu'il avait hâte d'apprendre à lire ! »¹

Pennac s'adresse ici à tout parent qui a vécu la même expérience que les parents qu'il décrit dans son essai, faisant la lecture à leur enfant. Cependant, il s'adresse aussi à eux de manière plus détournée, par un phénomène d'inclusion, avec l'usage de pronoms tels que « on », « nous » et même « je ». Intéressons-nous tout d'abord au pronom « nous », polyphonique : au début de *Comme un roman*, il désigne seulement les parents, par opposition à ce « il » qui renvoie à l'enfant lecteur. C'est un pronom déictique, puisque c'est le contexte seul qui fait comprendre au lecteur réel qu'il s'agit d'une confrontation entre les parents et l'enfant (au chapitre un), mais comme l'auteur ne détermine pas de manière précise qui sont ces parents, n'importe quel lecteur réel, avec les mêmes caractéristiques – être parent – peut s'identifier à eux. Pennac généralise ensuite le sens de ce pronom, qui désigne alors le lecteur en général :

« Si nous faisons la part des grandes lectures que nous devons à l'École, à la Critique, à toutes formes de publicité, ou, au contraire, à l'ami, à l'amant, au camarade de classe, voire même à la famille [...] le résultat serait clair : ce que nous avons lu de plus beau, c'est le plus souvent à un être cher que nous le devons. »²

Le pronom « nous » est inclusif, il concerne Pennac, les êtres fictifs à l'intérieur de l'œuvre et le lecteur réel, en bref, tout lecteur se jugeant concerné par les propos de l'auteur. Ce processus d'identification est significatif et sans ambiguïté dans la dernière partie de l'essai, qui s'adresse au lecteur, pour lui énoncer ses droits. Pennac écrit alors :

« En matière de lecture , nous autres “lecteurs”, nous nous accordons tous les droits, à commencer par ceux que nous refusons aux jeunes gens que nous prétendons initier à la lecture. »³

Il s'attache alors à mettre sous ce « nous » tout lecteur, y compris l'enfant ou l'adolescent, puisqu'il est censé avoir les mêmes droits en matière de lecture que ceux des adultes. Pennac s'adresse ainsi au lecteur, « tout “lecteur” que nous soyons »⁴. Il se sert aussi du pronom « on » pour inclure le lecteur réel dans son œuvre. « On » est un pronom indéfini qui provoque une indétermination sémantique. S'il renvoie dans un premier temps à la *vox populis*, qui énonce des on-dit, Pennac l'emploie aussi dans le même sens que le pronom « nous », imprécis, ce qui permet au lecteur réel de s'identifier à ce pronom et de se sentir concerné par les propos de Pennac :

« Le devoir d'éduquer, lui, consiste au fond, en apprenant à lire aux enfants [...]. Parce

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 96.

3 *Ibid.*, p. 162.

4 *Ibid.*, p. 169.

que, si l'on peut parfaitement admettre qu'un particulier rejette la lecture, il est intolérable qu'il soit – ou qu'il se croie – rejeté par elle. »¹

Le pronom « je » est aussi une instance particulière puisqu'il a un double sens :

« Le *je* peut renvoyer à un énonciateur fictif [...], ou bien revêtir une valeur générique, ou encore combiner les deux valeurs en exprimant une sorte de “fiction générique”. »²

Il désigne alors parfois le narrateur, étant le « je » de la diégèse – comme on l'a vu en 2-1 – mais devient aussi un « je » polyphonique, un « je » qui peut être remplacé par le pronom « nous », puisque tout lecteur peut s'identifier aux réactions du narrateur :

« Ou, tout à coup, cet autre éblouissement, à rendre aphone : comment se peut-il que ce qui vient de me bouleverser à ce point n'ait en rien modifié l'ordre du monde ? »³
« La question n'est pas de savoir si j'ai le temps de lire ou pas (temps que personne, d'ailleurs, ne me donnera), mais si je m'offre ou non le bonheur d'être lecteur. »⁴

Pennac fait un même usage des pronoms de première personne « je » et « nous » au point qu'on les retrouve à la suite, dans une même argumentation :

« Il en est d'autres [des livres] qui m'attendent encore, dont certains que je ne rattraperai probablement jamais. Ce n'est pas un drame, c'est comme ça. La notion de maturité est un chose étrange en matière de lecture. Jusqu'à un certain âge, nous n'avons pas l'âge de certaines lectures, soit. »⁵

Le narrateur présente donc à son lecteur son expérience personnelle en matière de lecture pour la partager avec lui. Il l'inclut au sein de l'œuvre, en lui permettant de s'identifier avec les lecteurs fictifs, par une représentation de la lecture dans laquelle chacun peut se sentir concerné.

L'essai permet donc à Pennac de dévoiler ce qu'il pense en matière de lecture, d'en montrer les difficultés actuelles et les moyens de les surpasser, mais c'est l'intrusion du romanesque qui permet à l'auteur de traiter le thème de la lecture avec tant de simplicité et de joie. Par ses anecdotes et ses personnages types, Pennac représente l'acte de lecture, ce qui permet au lecteur réel de se reconnaître dans les sentiments et difficultés qu'éprouve tout lecteur. *Comme un roman* a donc ainsi la même visée que les romans de la lecture, puisqu'il s'intéresse, de manière littéraire, au lecteur et à ses lectures, qui sont au centre de l'œuvre.

1 *Ibid.*, pp. 169 – 170.

2 *L'Essai : métamorphoses d'un genre... op. cit.*, p. 77.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 94.

4 *Ibid.*, p. 137.

5 *Ibid.*, p. 177.

3 : Le constat d'un problème culturel : la lecture à notre époque.

Le livre de Pennac est porteur d'intérêts, dans la mesure où l'auteur porte un regard lourd de sens sur l'appréhension de la lecture de nos jours. Il nous révèle ainsi les choses les plus simples, en battant en brèche les formules toutes faites autour de la lecture, en tournant en ridicule les on-dit, pour nous montrer que la lecture n'est pas valorisée comme elle devrait l'être. La gratuité de la lecture en train de disparaître, comme le montre Pennac, on peut alors se demander si le lecteur n'est pas mort.

3-1 : Les explications de la *doxa* mises à mal par Pennac.

En fait, ce n'est pas tant la lecture elle-même que Pennac désacralise mais la conception qu'en a la société actuelle. Pennac reprend tous ces stéréotypes dans la première partie de son essai et les infirme, avec l'ironie de celui qui n'y a jamais cru :

« On aurait pu dire bien des choses, en somme, pour mesurer cette distance, entre le livre et lui.
Nous les avons *toutes* dites.
Que la télévision, par exemple, n'est pas seule en cause.
Qu'entre la génération de nos enfants et notre propre jeunesse de lecteurs, les décennies ont eu
des profondeurs de siècles. [...] »¹

Dans cet extrait de *Comme un roman*, l'usage du pronom indéfini « on » désigne ici la *vox populi*, la masse indistincte d'une société qui se sert des on-dit pour éviter de donner son propre avis. Pennac se sert aussi du conditionnel – qui est censé désigner un événement qui ne s'est pas encore passé – et du groupe nominal « bien des choses », imprécis, et les fait suivre directement par un passé composé et l'adjectif « toutes » désignant une totalité, mot qui plus est renforcé par les italiques ; il se veut par là ironique, en insistant sur le fait que toute excuse justifiant un manque d'intérêt pour la lecture, insignifiante comme pertinente, a été bonne à prendre. Il continue ensuite à énumérer les excuses potentielles :

« Et si ce n'est le procès de la télévision ou de la consommation tous azimuts, ce sera celui de l'invasion électronique ; et si ce n'est pas la faute des petits jeux hypnotiques, ce sera celle de l'école : l'apprentissage aberrant de la lecture, l'anachronisme des programmes, l'incompétence des maîtres, la vétusté des locaux, le manque de bibliothèques.
Quoi donc encore ?
Ah ! oui, le budget du ministère de la Culture... une misère ! Et la part infinitésimale

1 *Ibid.*, p. 29.

réservée au “Livre” dans cette bourse microscopique. »¹

Pennac se passe ici du pronom « on », jugé superflu puisque, par un phénomène de polyphonie, les propos du narrateur ne servent qu'à reproduire ceux tenus par la *doxa*. Il met ainsi à distance l'opinion commune avec ironie, en montrant que les excuses stéréotypées sont utilisées sans même savoir ce qu'elles impliquent véritablement ; d'où l'usage des italiques :

« *-Affectivement plus proches si tu préfères.* »²

ou des guillemets :

« - C'est un “fait de société”. »³

« Était-il sourd ? Dyslexique, peut-être ? Allait-il nous faire un “refus scolaire” ? Accumuler un retard irrécupérable ? »⁴,

procédés qui montrent la distanciation de Pennac, qui va jusqu'à se moquer ouvertement des excuses trouvées, en en rajoutant d'autres, aberrantes :

« La faute à la télé ?

Le vingtième siècle trop “visuel” ? Le dix-neuvième siècle trop descriptif ? Et pourquoi pas le dix-huitième siècle trop rationnel, le dix-septième trop classique, le seizième trop renaissance, Pouchkine trop russe et Sophocle trop mort ? »⁵

Ainsi, après s'être joué de son lecteur, en présentant avec humour les différentes raisons de ne pas lire et en les dénigrant, Pennac décide d'aller au cœur du problème et d'exposer la véritable raison qui, selon lui, empêche un enfant de prendre plaisir à lire : le fait que la lecture soit devenue un devoir.

3-2 : La gratuité de la lecture en péril.

Pennac ne cherche pas les raisons pour lesquelles les enfants ne lisent plus dans notre société contemporaine :

« [il faut] énumérer quelques vérités sans rapport avec les effets de la modernité sur la jeunesse. Quelques vérités qui ne regardent que nous... Nous autres qui affirmons “aimer lire”, et qui prétendons faire partager cet amour »⁶,

il décide plutôt de faire une étude diachronique de la lecture. Il remonte alors aux origines du lecteur, à ses premières lectures, pour ensuite trouver le moment de rupture

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 29.

3 *Ibid.*, p. 30.

4 *Ibid.*, p. 55.

5 *Ibid.*, p. 39.

6 *Ibid.*, p. 48.

qui fait de la lecture une activité qui ne plaît plus. Il refuse ainsi toutes les excuses stéréotypées pour proposer une autre raison, plus dure à accepter, puisqu'elle concerne notamment les parents, ceux-là même qui cherchaient sur qui rejeter la faute :

« Nous étions son conteur, nous sommes devenu son comptable. »¹

En devenant le « comptable » de l'enfant, en contrôlant ses lectures, les parents se plient à une conception universelle qui fait de la lecture une vertu qu'il faut acquérir et donc un besoin, une obligation, ce que dénonce Pennac en parlant de :

« la nécessité de lire, en particulier, l'absolue nécessité de lire, qui fait l'unanimité. Le dogme. »²

Et tous sont conditionnés par cette nécessité de lire : les parents qui l'énoncent et l'inculquent aux enfants, l'enfant qui « pas une seconde, [...] ne remet le dogme en question »³ et le professeur qui approuve chaque commentaire d'un élève faisant les louanges de la lecture. Tout cela parce que, à notre époque, la lecture est considérée comme une vertu – comme le montre par exemple le discours des parents louant au chapitre sept l'intérêt de la lecture face à celui de la télévision. Or, c'est justement cette glorification qui entraîne sa perte, comme l'explique Edith Wharton :

« No vices are so hard to eradicate as those which are popularly regarded as virtues. Among these the vice of reading is foremost. [...] Reading deliberately undertaken – what may be called volitional reading – is no more reading than erudition is culture. Real reading is reflex action; the born reader reads as unconsciously as he breathes; and, to carry the analogy a degree farther, reading is no more a virtue than breathing. Just in proportion as it is considered meritorious does it become unprofitable. »⁴

Se forcer à lire, c'est donc perdre le plaisir désintéressé que provoque la lecture, c'est confondre le savoir et l'émotion, c'est faire de la lecture un dogme, d'où l'importance qu'elle prend dans l'éducation, pour autant mal considérée :

« comme si [...] le rôle de l'école se bornait partout et toujours à l'apprentissage de techniques, au devoir de commentaire, et coupait l'accès immédiat aux livres par la proscription du plaisir de lire. [...] Cela se défend, bien entendu. Les arguments ne manquent pas. »⁵

Pennac admet donc que l'école n'est pas le lieu idéal pour faire aimer la lecture aux enfants, mais reste nuancé sur cette position – avec la présence dans le texte du

1 *Ibid.*, p. 58.

2 *Ibid.*, p. 78.

3 *Ibid.*, p. 80.

4 WHARTON, Edith. "The Vice of Reading", *North American Review*, Oct. 1903, 177, pp. 513 – 521. [En ligne], mis en ligne en mai 1995, consulté le 15 avril 2012. URL : <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WhaRead.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=II>.

5 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 88.

modalisateur « comme si » –, puisqu'il nous montrera au contraire que cela est possible, sous certaines conditions. Il ne s'en prend donc pas à l'école même, mais plutôt à l'institution scolaire, faisant de ce fait une analyse sociologique de la lecture : il s'intéresse à cette dernière au sein de la société, de l'éducation et la considère ainsi, non comme un savoir préconçu, mais comme une activité qui s'apprend et évolue, se modifie selon la façon dont elle est considérée. Il s'attache ainsi à démontrer les difficultés que crée l'école pour l'enfant lecteur.

Selon Pennac, le lecteur est prisonnier de ses peurs, face aux exigences qu'on attend de lui en terme de lecture. Il est tout d'abord aux prises avec « la peur (très, très ancienne) de ne pas *comprendre*. »¹ La mise en italique de ce verbe montre l'importance que revêt la compréhension d'un texte dans l'éducation, comme s'il s'agissait du mot-clé lié à l'acte de lecture. Cela se constate dès les premières années du lecteur, par l'intermédiaire de l'école :

« Nous avons aidé l'apprenti à faire ses devoirs. Et, quand il manifesta les premiers signes d'essoufflement en matière de lecture, nous avons bravement insisté pour qu'il lût sa page quotidienne, à voix haute, et qu'il en comprît le sens. »²

Comprendre le sens à chaque lecture que l'on fait, c'est faire disparaître la gratuité de la lecture. Le lecteur est alors aveuglé par la peur de ne pas comprendre, peur qui entraîne une perte de confiance envers le livre, qui devient un objet, un ennemi qu'il doit affronter et vaincre. Pennac remet donc en cause cette manière de concevoir l'enseignement de la lecture, dans laquelle tout revient toujours à comprendre, alors que l'essence de la lecture n'est pas censé être dans sa compréhension mais dans son plaisir :

« Le programme sera traité, donc, les techniques de dissertation, d'analyse de texte (jolies *grilles* ô combien *méthodiques*), de commentaire composé, de résumé et de discussion, dûment transmises, et toute cette mécanique parfaitement rodée pour bien faire entendre aux instances compétentes, le jour des examens, que nous ne nous sommes pas contentés de lire pour nous distraire, mais que nous avons *compris*, aussi, que nous avons fourni le fameux *effort de comprendre*. »³

Pennac se sert ici de nouveau de l'ironie, en reprenant les termes jugés essentiels aux instances dirigeantes, par le biais des italiques, et en les dénuant de sens, en se servant d'hyperboles pour amplifier son propos qui devient critique – avec l'usage de l'interjection « ô » ou de l'adjectif « fameux ». Il démontre ainsi l'absurdité de cette méthode d'enseignement, qui au lieu d'encourager le lecteur, l'angoisse et l'oblige à fournir un but à sa lecture. S'ensuit l'inévitable conclusion :

1 *Ibid.*, p. 129.

2 *Ibid.*, p. 53.

3 *Ibid.*, pp. 149 – 150.

« Seulement, sans sa panique à ne pas fournir ce que nous attendons de lui [le mauvais élève], il se met bientôt à confondre scolarité et culture. Laisse pour compte de l'école, il se croit très vite un paria de la lecture. Il s'imagine que "lire" est en soi un acte élitare, et se prive de livres sa vie durant pour n'avoir pas su en parler quand on le lui demandait. »¹

Le lecteur en devenir se perd alors dans les méandres de l'explication de texte, qu'il ne peut accomplir parce qu'il n'en perçoit pas le sens. Or, si notre époque fait seulement de la lecture un acte nécessitant réflexion et compréhension, comme le dénonce Pennac, si elle perd sa raison d'être, on peut alors se demander si le lecteur n'est pas mort.

3-3 : La mort du lecteur ?

De nombreux auteurs considèrent le lecteur comme mort, du moins le lecteur traditionnel, tel qu'on l'entendait il y a encore quelques décennies, s'accordant alors sur ce point avec l'opinion de la *doxa* présentée par Pennac à travers le pronom « on » au début de *Comme un roman*. Prenons en exemple Jonathan Franzen qui s'intéresse au lecteur en exil :

« Oggi per ogni lettore che muore c'è uno spettatore che nasce, e a quanto pare stiamo assistendo, in questa ansiosa metà degli anni Novanta, al definitivo spostamento di un equilibrio. Per i critici inclini all'allarmismo, il passaggio da una cultura basata sulla parola stampata a una cultura basata sulle immagini virtuali – un passaggio che è cominciato con la televisione e si sta ultimando con il computer – è un fatto apocalittico. »²

Ou encore Tonia Fiorino qui évoque la transformation du lecteur contemporain :

« I giovani di oggi non sono abituati a leggere come avveniva in un passato anche abbastanza recente. »³

Ils s'accordent tous les deux à dire que la lecture n'est plus ce qu'elle était avant, disparaissant dans une époque où la technologie prime, où les livres meurent par une prolifération insensée. Le lecteur serait alors mort, tué par l'évolution même de la société.

Comme un roman manifeste cependant le refus de considérer le lecteur comme mort, contrairement à d'autres essais sur la lecture. Pennac admet l'influence préjudiciable de la société sur le lecteur, mais refuse de s'y arrêter. Il traite donc ce sujet avec ironie, comme on l'a vu, pour ensuite prouver avec simplicité que la lecture est

1 *Ibid.*, p. 151.

2 FRANZEN, Jonathan. *Come stare soli : lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, traduzione di Silvia Pareschi. Torino : Einaudi, 2003, p. 165.

3 FIORINO, Tonia. *Il testo tra autore e lettore*. Napoli : Liguori, 2003, p. 141.

toujours bien vivante, mais qu'il suffit de le vouloir. Il prône ainsi un retour à une lecture gratuite, un retour dans le temps pour ainsi dire, pour retrouver l'essence même de la lecture, celle que tout lecteur possède quand il est enfant :

« Or, [le plaisir de cette gratuité] est tout proche. Facile à retrouver. Il suffit de ne pas laisser passer les années. »¹

« Si pourtant le plaisir de lire s'est perdu (si comme on dit, mon fils, ma fille, la jeunesse, n'aiment pas lire), il ne s'est pas perdu bien loin.

A peine égaré.

Facile à retrouver. »²

Selon Pennac, c'est en s'intéressant au lecteur en devenir qu'est l'enfant que se trouve la solution : quel que soit l'âge du lecteur, il faut faire de la lecture un plaisir, et non lui accorder une trop grande importance, sinon cela la fait paradoxalement disparaître puisque le devoir prend alors le pas sur la gratuité.

4 : Un plaidoyer pour la (re)découverte du plaisir de lire.

Pennac est original en cela qu'il développe une théorie de la lecture sans même le vouloir. Il s'attache à représenter la lecture de manière simple et vraie, en remarquant qu'elle passe par un plaisir gratuit, en rappelant qu'il s'agit du même que celui que chaque lecteur éprouvait dans sa petite enfance. Ces remarques sur le plaisir de lire passent alors du simple constat à une ligne de conduite à adopter : lire avec désintéret, lire en s'autorisant des droits.

4-1 : Le plaisir de lire, ce plaisir enfantin de la lecture.

Pennac commence par remonter le temps, pour nous présenter, par un constat des plus simples, ces enfants qui sont friands de contes ou d'histoires racontés par leurs parents. Il évoque avec tendresse cette période dorée dans laquelle le lecteur construit son rapport au livre, à lui-même, aux parents :

« c'était un moment de communion entre nous, l'absolution du texte, un retour au seul paradis qui vaille : l'intimité. »³

L'intimité s'obtient selon Pennac par cette relation que construisent les parents avec l'enfant, par un moment de lecture partagée, mais aussi par le lien qui unit le lecteur au

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 48.

3 *Ibid.*, p. 36.

livre, l'enfant étant « plongé dans la solitude fabuleusement peuplée du lecteur »¹, dans des histoires emplies de personnages, ce qui rappelle les propos de Danièle Sallenave :

« Un enfant ne pense pas que les livres ont été écrits, encore moins par qui. Du reste, les livres n'étaient pas des livres, ils étaient le monde. »²

Les moments de lecture pour l'enfant sont donc source de bonheur, puisqu'ils sont vécus pleinement, simplement et avec émerveillement ; Pennac en explique la raison en quelques mots: « C'était gratuit. » Raison des plus simples, qui a toute son importance et qui est selon l'auteur la clef de la lecture. C'est pourquoi il insiste sur ce terme, en utilisant des synonymes, des métaphores :

« Gratuit. C'est bien ainsi qu'il l'entendait. Cadeau. Un moment hors des moments. En dépit de tout. L'histoire nocturne le détestait du poids du jour. On larguait ses amarres. Il allait avec le vent, immensément allégé, et le vent, c'était notre voix. Pour le prix de ce voyage, on n'exigeait rien de lui, pas un sou, on ne lui demandait pas la moindre contrepartie. [...]. Ici, tout se passait en pays de gratuité. »³

C'est cette gratuité qui engendre l'« appétit de lecteur » de l'enfant, celui-ci découvrant « le bonheur d'être lecteur »⁴, comme le dira ensuite Pennac. L'auteur démontre ainsi que paradoxalement le meilleur enseignement que la société peut fournir à l'enfant en matière de lecture, c'est de le laisser libre :

« Quels pédagogues nous étions, quand nous n'avions pas le souci de la pédagogie ! »⁵

Cette phrase oxymorique, qui compose le chapitre entier, nous apparaît comme une maxime par sa brièveté et sa moralité : la « pédagogie » s'opposerait à la « gratuité » dans une époque où la compréhension est reine. Pennac prône alors un retour à la gratuité de la lecture pour que cette dernière puisse être source d'enseignement. Si cette façon de considérer la lecture a fonctionné dans la petite enfance du lecteur, aucune raison qu'elle ne fonctionne pas ensuite, à l'école, seconde étape de la formation du lecteur.

4-2 : Un nouvel apprentissage de la lecture.

L'école et les parents jouent un rôle fondamental dans la formation de l'enfant, mais aussi dans la formation du lecteur, puisqu'ils doivent perpétuer le plaisir de lire acquis dans sa petite enfance et non le freiner. Pennac construit son argumentation en

1 *Ibid.*, p. 19.

2 SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts : sur la littérature*. Paris : Gallimard, 1991, p. 21.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 137.

5 *Ibid.*, p. 21.

deux temps dans *Comme un roman* : il présente la façon dont la société actuelle (les parents, l'école) considère la lecture – comme on l'a vu – mais s'en détache pour évoquer la façon dont lui ou d'autres la considéraient. Il oppose donc à la lecture comme devoir la lecture gratuite, qui ne forme pas du tout le même type de lecteur.

4-2-1 : L'école : une période formatrice dans la vie du lecteur.

Dans *Comme un roman*, Daniel Pennac ne fustige pas l'école. Loin de là, il insiste au contraire sur le rôle qu'elle joue dans la formation du lecteur, puisque c'est elle qui lui apprend à lire :

« L'école lui apprenait à lire, il y mettait de la passion, c'était un tournant dans sa vie, une autonomie nouvelle, une autre version du premier pas »¹.

Apprendre à lire est donc une étape importante dans la vie du lecteur, puisqu'il a alors le choix entre deux lectures : une qui passe par l'écoute et une autre qui nécessite la vue. Il comprend alors un phénomène qui lui était jusque là inconnu, quand il écoutait ses parents lire. Pennac le compare de ce fait à un « alchimiste », la découverte de la pierre philosophale étant la réussite de l'enfant à écrire et lire son premier mot, phénomène qualifié de « magique » :

« Que tous ces bâtons assemblés fissent des lettres, c'était beau ! Et ces lettres ensemble, des syllabes, et ces syllabes, bout à bout, des mots, il n'en revenait pas. »²

L'enfant est aussi un alchimiste, dans le sens où lui-même a vécu une transformation : il devient un lecteur autonome, sachant faire des mots une présence et des phrases un nouveau monde. L'école est donc une période importante pour lui, puisque c'est le moment où elle forme sa personnalité, où elle lui fait comprendre véritablement ce qu'est la lecture et où elle lui donne envie de lire :

« Il piacere di leggere non è una scoperta che si fa da adulti. Da adulti si sceglie, si seleziona, ci si orienta, ma solo se il libro ha già un posto, più o meno grande, nella gamma dei consumi individuali. Sembra, questa, essere una costante, in tutte le nostre interviste; il lettore di libri è tale perché ha maturato un buon rapporto con l'“oggetto” libro, perché ne ha compreso la forza comunicativa, ha elaborato la capacità di decodificare e di trasferire sul piano emozionale la parola scritta. E questa scoperta, che sembra essere l'elemento determinante dell'azione volontaristica del leggere, è sempre avvenuta tra l'infanzia e la tarda adolescenza. [...] Attraverso la scuola, il libro entra forzatamente nella vita di ognuno [...] In questa azione di socializzazione alla lettura la scuola gioca ovviamente un ruolo fondamentale, soprattutto per coloro che provengono da ambienti sociali dove il libro non è mai penetrato, dove è visto con rispetto ma dove

1 *Ibid.*, p. 51.

2 *Ibid.*, p. 44.

resta un elemento estraneo. »¹

Tous les critiques sont donc prêts à accorder à l'école une importance cruciale dans la formation du lecteur, d'autant plus que certains élèves n'ont pas pu bénéficier de ce plaisir de lire dans leur petite enfance ; ils doivent donc l'obtenir à l'école. Or, comme l'a montré Pennac, ce n'est pas toujours facile de lier les études et le plaisir ; c'est cependant ce qu'il s'attache à faire et à démontrer comme possible et réalisable, au sein de *Comme un roman*.

4-2-2 : Une lecture désintéressée.

« Il piacere del leggere è la chiave di volta della pratica di lettura »²,

nous dit Roberta Cardarello en analysant de quelle façon se forme le jeune lecteur, ce qu'affirme aussi Pennac en tentant de montrer de quelle manière le plaisir de lire est plus efficace à l'apprentissage que les méthodes et les compétences, puisqu'il intéresse davantage le lecteur. Pour ce faire, l'auteur prend tout d'abord un exemple issu de la vie réelle et donne voix à une élève de Georges Perros qui, quinze ans plus tard, se souvient de ce professeur passionné qui communiquait son amour pour la lecture à ses élèves. Elle dit à son propos :

« Il marchait en lisant, une main dans la poche, l'autre, celle qui tenait le livre, un peu tendue, comme si, en lisant, il nous l'offrait. Toutes ses lectures étaient des cadeaux. Il ne nous demandait rien en échange. »³

Et Pennac ajoute :

« Ce professeur-là n'inculquait pas un savoir, il offrait ce qu'il savait. »⁴

Cet exemple tiré de la vie réelle lui permet de montrer que dissocier la lecture du savoir est possible et est quand-même source d'enseignement. Pennac renforce ensuite son propos, cette fois par l'intermédiaire d'une anecdote fictionnalisée, dans laquelle il met en scène des élèves et un professeur qui leur fait la lecture. Il explique de ce fait la solution au problème que la société a fait de la lecture :

« Une seule condition à cette réconciliation avec la lecture : ne rien demander en échange. Absolument rien. N'élever aucun rapport de connaissances préliminaires

1 LIVOLSI, Marino. *Almeno un libro : gli italiani che (non) leggono*. Scandicci : La nuova Italia, 1986, p. 51.

2 CARDARELLO, Roberta. *Libri e bambini : la prima formazione del lettore*. Scandicci (Fi) : La Nuova Italia, 1995, p. 13.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 99.

4 *Ibid.*, p. 104.

autour du livre. Ne pas poser la moindre question. Ne pas donner le plus petit devoir. Ne pas ajouter un seul mot à ceux des pages lues. Pas de jugement de valeur, pas d'explication de vocabulaire, pas d'analyse de texte, pas d'indication biographique... S'interdire absolument de "parler autour". »¹

Il s'agit de refuser dans un premier temps tout ce que l'éducation demande aux professeurs d'accomplir, pour rendre la lecture désintéressée, seul moyen de raviver le plaisir perdu chez l'enfant.

Dans *Comme un roman*, Pennac présente son propre point de vue en matière de lecture. Derrière ce professeur fictif, c'est lui-même qu'il représente, en introduisant la première personne du singulier :

« Pour le moment, je lis des romans à un auditoire qui croit ne pas aimer lire. Rien de sérieux ne pourra s'enseigner tant que je n'aurai pas dissipé cette illusion, fait mon travail d'entremetteur. »²

Il a donc repris la même manière d'enseigner que Perros, mais refuse de la prescrire comme un dogme, comme une démarche à suivre, comme il l'explique :

« D'ailleurs, il y a un malentendu, puisque que *Comme un roman* a été pris par beaucoup de professeurs comme une méthode alors que ce n'est pas une méthode, c'est la description d'un comportement, comportement qui peut m'aller à moi mais peut très bien ne pas aller à d'autres, et donc un de mes premiers soucis était de leur raconter les romans que j'avais en tête, ce que je lisais à leur âge... et de réserver réellement une heure de cours pleine à cet *enseignement gratuit*. Quand je dis "gratuit", c'est "qui n'ouvre pas sur une interrogation, ou effectivement c'est du donné. C'est donné, cadeau, gratuit". En espérant, ce qui ne manque jamais de se réaliser, que ces récits, cette connaissance gratuite qui leur est offerte, va éveiller des curiosités, va amener des questions. Le but, au fond, c'est d'arriver à faire en sorte que, petit à petit, les premières questions, ce ne soit pas moi qui les pose mais eux. Et dès qu'un élève vous interroge, un verrou a sauté. »³

Pennac refuse donc de faire seulement du livre un objet d'étude et tient à rappeler sa prétention à être lu, et même le besoin qu'il a d'être lu sans but précis, pour qu'il conserve sa caractéristique principale : procurer du plaisir. C'est d'ailleurs la crainte de la tendance à attaquer une œuvre comme s'il s'agissait d'un problème qui pousse l'auteur à écrire à propos de *Comme un roman* cet avertissement, juste après la dédicace :

« on est prié (je vous en supplie) de ne pas utiliser ces pages comme instrument de torture pédagogique.
D.P. »⁴

Pennac veut ainsi que le lecteur lise son œuvre de la même manière qu'il le présente dans ses propos, comme un roman, de manière désintéressée, pour en tirer des

1 *Ibid.*, p. 140.

2 *Ibid.*, p. 141.

3 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots* [Film numérique]... *op. cit.*

4 PENNAC, Daniel. *Comme un roman*... *op. cit.*, p. 9.

enseignements par lui-même, sans devoir s'assujettir à une méthode éducative qui lui prescrit une interprétation de l'œuvre sur laquelle il doit réfléchir. La lecture désintéressée que prône Pennac est plutôt une lecture qui pousse le lecteur à devenir curieux, à choisir, libre, le moment auquel il veut en savoir plus que ce que le texte lui apporte.

Si Pennac nous présente l'importance de rendre la lecture désintéressée à l'école, il en va de même dans le cadre familial, dans lequel la lecture des parents à l'enfant doit continuer à être gratuite, sans questions posées, comme le recommande l'auteur au chapitre vingt-trois. Les progrès de l'enfant suivent ensuite d'eux-même, jusqu'à ce que ce dernier devienne un lecteur actif, qui décide de prendre la parole à la place de l'adulte pour savourer lui-même le plaisir de lire, jusqu'à ce qu'il devienne « le héros de ses lectures »¹, jusqu'à ce qu'il ne soit plus celui qui doit répondre aux questions, mais celui qui les pose.

Ainsi, Pennac représente ce qu'est la lecture désintéressée par l'intermédiaire de personnages, qui prennent plaisir à lire une fois seulement que la lecture ne leur est plus imposée. C'est ensuite que leur curiosité s'éveille et que l'enseignement peut commencer, que ce soit celle de l'enfant qui lit avec ses parents ou celle de l'adolescent en classe, comme l'explique Pennac :

« On ne force pas une curiosité, on l'éveille. Lire, lire, et faire confiance aux yeux qui s'ouvrent, aux bouilles qui se réjouissent, à la question qui va naître, et qui entraînera une autre question. [...] Dès que ces adolescents seront réconciliés avec les livres, ils parcourront volontiers le chemin qui va du roman à son auteur, et de l'auteur à son époque, et de l'histoire lue à ses multiples sens. »²

La lecture est donc la solution à la lecture, comme l'affirme encore Pennac dans *Chagrin d'école* :

« Pas d'appétit pour la littérature ? Lisons. »³

Ainsi, c'est en revenant au plaisir enfantin de la lecture que Pennac rappelle à ses lecteurs ce qu'est la lecture par essence, ce qu'elle est censée être si on ne la dépossède pas de ses droits pour l'assimiler à une connaissance, ce qu'elle peut continuer à être, comme il l'a prouvé au sein de *Comme un roman*.

Pennac rappelle donc avec simplicité une des bases de l'éducation : ne pas forcer un enfant à lire, mais le laisser faire son propre chemin, jusqu'à ce qu'il soit prêt à apprendre de lui-même. En décrivant tout au long de son œuvre ce qu'est la lecture

1 *Ibid.*, p. 67.

2 *Ibid.*, pp. 140 – 141.

3 PENNAC, Daniel. *Chagrin d'école... op. cit.* p. 125.

désintéressée et ce qu'elle apporte au lecteur, il fait de ce fait un éloge de la lecture. Et si cette dernière n'est plus un devoir, elle doit alors devenir un droit. Le lecteur peut ainsi la concevoir de diverses façons, parfois même opposées, ce qu'expose Pennac en prônant la libre-lecture.

5 : Les multiples façons de vivre la lecture.

Le lecteur n'est pas une personne qu'on peut assujettir, comme le démontre clairement Pennac dans *Comme un roman*, en critiquant la méthode pédagogique employée en matière de lecture. Il est au contraire libre et peut envisager l'acte de lecture comme il l'entend. En prônant la libre-lecture, Pennac s'attache alors à montrer que chaque lecteur est différent, qu'il doit être envisagé dans son individualité, puisqu'il considère la lecture d'une manière qui lui est propre.

5-1 : La lecture, un acte librement consenti.

Pour Pennac, la lecture doit être un acte librement consenti et non un pensum imposé, ce qu'il affirme dès l'incipit en personnifiant le verbe « lire » :

« Le verbe lire ne supporte pas l'impératif. Aversion qu'il partage avec quelques autres : le verbe "aimer"... le verbe "rêver"... »¹

Le lecteur ne peut être forcé à lire, il est donc par définition quelqu'un qui lit par un choix de sa propre volonté, et donc, qui suit ses propres envies de lecture. Ces dernières étant subjectives, elles sont différentes pour chacun. Pennac montre ainsi dans *Comme un roman* que chaque lecteur est unique, que chaque personne – enfant compris – n'a pas la même façon de considérer la lecture. En s'intéressant aux élèves, il les sépare en trois catégories : « Ceux [...] qui ont découvert le livre par d'autres canaux continueront tout bonnement à lire », « ceux qui ne lisent pas », mais apprennent « à parler autour » et « ceux qui ne lisent pas et que terrorisent très tôt les radiations du *sens*. »² Il faut donc tenir compte de ces divergences premières entre les élèves pour réussir à leur enseigner la littérature, et non les considérer déjà tous comme des bons élèves, à qui les explications du professeur permettent d'enrichir les lectures déjà faites avec plaisir. Et si les élèves ont tous une conception différente de la lecture – considérée avec envie ou

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 13.

2 *Ibid.*, pp. 106 – 107.

peur –, il en va de même pour l'ensemble des lecteurs, comme l'écrit Pennac :

« Il y a ceux qui n'ont jamais lu et qui s'en font une honte, ceux qui n'ont plus le temps de lire et qui en cultivent le regret, il y a ceux qui ne lisent pas de romans, mais des livres utiles, mais des essais, mais des ouvrages techniques, mais des biographies, mais des livres d'histoire, il y a ceux qui lisent tout et n'importe quoi, ceux qui “dévorent” et dont les yeux brillent, il y a ceux qui ne lisent que les classiques, monsieur, “car il n'est meilleur critique que le tamis du temps”, ceux qui passent leur maturité à “relire”, et ceux qui ont lu le dernier untel et le dernier tel autre, car il faut bien, monsieur, se tenir au courant... »¹

L'auteur fait ici une typologie des différents lecteurs – dont certains sont des non-lecteurs – qui n'ont pas les mêmes centres d'intérêts, les mêmes goûts. Cependant, il leur fait un reproche : « Mais tous, tous, au nom de la nécessité de lire. » Il s'agit alors, non pas de supprimer cette diversité de lecteurs, mais seulement d'en modifier la cause : changer cette nécessité en véritable envie. Pennac prône de ce fait la libre lecture pour en arriver aux mêmes conclusions, plus justifiées encore, puisqu'il affirme que tout lecteur possède des droits, qu'il énumère dans la dernière partie de *Comme un roman*.

« Le qu'en-lira-t-on » est un titre parfait pour montrer que seul l'individu est apte à choisir ce qu'il lit, peu importe l'opinion que pourront avoir d'autres personnes. Pennac crée une liste d'autorisations pour le lecteur, composée de dix droits :

- « 1) Le droit de ne pas lire.
- 2) Le droit de sauter des pages.
- 3) Le droit de ne pas finir un livre.
- 4) Le droit de relire.
- 5) Le droit de lire n'importe quoi.
- 6) Le droit au bovarysme.
- 7) Le droit de lire n'importe où.
- 8) Le droit de grappiller.
- 9) Le droit de lire à voix haute.
- 10) Le droit de nous taire. »²

L'originalité de cette liste consiste en ce que Pennac interdit d'interdire, puisqu'il refuse d'édicter un seul devoir en matière de lecture pour n'énoncer que les droits du lecteur. Il autorise même son lecteur à ne pas lire sa propre œuvre, que ce soit par le droit de ne pas lire, le droit de sauter des pages ou de ne pas finir. Le lecteur serait alors paradoxalement libre de s'arrêter sans même lire cette autorisation de l'auteur à interrompre sa lecture si le cœur lui en dit. Il est aussi étrange pour un lecteur d'avoir pour premier droit celui d'être non-lecteur ; Pennac se justifie cependant :

« Comme toute énumération de droits qui se respecte, celle des droits à la lecture devrait s'ouvrir par le droit de n'en pas user – en l'occurrence le droit de ne pas lire –

1 *Ibid.*, pp. 78 – 79.

2 *Ibid.*, p. 162.

faute de quoi il ne s'agirait pas d'une liste de droits mais d'un vicieux traquenard. »¹

L'auteur rappelle ainsi encore une fois que la lecture ne doit en aucun cas être une contrainte, puisque rien n'oblige un homme à devenir lecteur, mais qu'elle doit être une envie. Après avoir établi cette première condition qu'il y ait des lecteurs et des non-lecteurs, il se consacre entièrement aux premiers, puisque ces droits s'adressent directement à eux. Chaque droit qu'il énonce multiplie ainsi le nombre de lecteurs possibles, puisque ces derniers ont le choix de lire comme ils l'entendent, ce qui leur plaît le plus, où et comme ils le veulent. La liberté du lecteur crée ainsi quelques paradoxes dans la définition même de la lecture, qui n'en sont cependant plus si l'on rappelle que la lecture est un acte subjectif, et donc que, selon le lecteur en question, elle pourra être définie d'une manière puis d'une autre, sans qu'une des deux ne soit fausse.

5-2 : les paradoxes de la lecture, dus à une multitude de lecteurs possibles.

La lecture est une activité paradoxale en cela qu'elle peut s'accomplir de différentes manières, parfois opposées. Dans *Comme un roman*, elle nous apparaît changeante, aux multiples définitions, mais est ainsi plus vraie, puisque chaque lecteur peut reconnaître à un moment donné ce qu'il ressent lors de sa propre lecture. Il faut tout d'abord constater que la lecture est à elle seule paradoxale :

« Ainsi découvrit-il la vertu paradoxale de la lecture qui est de nous abstraire du monde pour lui trouver un sens »²,

puisque le lecteur plonge dans un nouveau monde quand il lit, reflet de celui qu'il vient de quitter :

« Nous l'avons ouvert à l'infinie diversité des choses imaginaires, nous l'avons initié aux joies du voyage vertical, nous l'avons doté de l'ubiquité, délivré de Chronos, plongé dans la solitude fabuleusement peuplée du lecteur... »³

Ensuite, selon le lecteur concerné, la lecture ne se définira pas de la même manière : certains font la lecture à haute voix, dans laquelle « les mots prononcés se [mettent] à exister hors de [soi] », quand d'autres ne jurent que par la lecture silencieuse dans

1 *Ibid.*, p. 167.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *loc. cit.*

laquelle se trouvent seulement « le texte et soi »¹. La lecture est aussi une activité qui impose le silence, parce qu'elle « est une compagnie qui ne prend la place d'aucune autre »², nous dit Pennac qui rappelle le droit de se taire que possède tout lecteur. S'ensuit un autre paradoxe qu'a constaté l'auteur :

« Difficile d'enseigner les Belles-Lettres , quand la lecture commande à ce point le retrait et le silence ! »³

Il le résout en affirmant qu'il faut laisser du temps au lecteur avant qu'il ne parle de ses lectures, car la lecture est « un partage longuement différé, et farouchement sélectif. »⁴ La lecture est donc par essence une activité paradoxale.

De plus, les différences de conception de la lecture s'accroissent, selon le lecteur même, selon qu'il aime lire ou non. Certaines définitions de ce qu'est la lecture s'opposent donc au sein de *Comme un roman*, d'autant plus que l'auteur met en scène à la fois ces adolescents qui n'aiment pas lire et ceux qui ont réussi à retrouver le plaisir que le livre apporte. Ainsi, le livre est présenté comme une prison :

« La fenêtre, tout à coup, lui a paru immensément ouverte sur quelque chose d'enviable. C'est par là qu'il s'est envolé. Pour échapper au livre. »⁵

Cette conception de la lecture comme une obligation s'oppose à celle de la lecture comme un refuge, comme une résistance face au monde qui entoure le lecteur :

« Nous avons lu (et nous lisons) comme on se retranche, comme on refuse, ou comme on s'oppose. »⁶

Ainsi, alors que la lecture tuait à petit feu l'enfant dans sa chambre, elle peut aussi être salvatrice :

« Une lecture bien menée sauve de tout, y compris de soi-même. »⁷

Pennac ajoute à ce propos, en vantant les bienfaits de la lecture :

« Je suis persuadé que quantité de bouquins continuent à sauver quantité d'enfants et d'adolescents. Ce n'est pas une question de consommation littéraire, ce n'est même pas une question d'accumulation de savoir, ce n'est pas non plus une question d'analyse de niveau de sens, c'est une question vitale. Moi je constate que la lecture m'a sauvé et ensuite en tant que professeur, je l'ai vu en sauver... sauver beaucoup d'enfants et d'adolescents. »⁸

De même la lecture n'est pas définie de la même façon par le lecteur enfant et

1 *Ibid.*, p. 194 et 195.

2 *Ibid.*, p. 197.

3 *Ibid.*, p. 93.

4 *Ibid.*, p. 96.

5 *Ibid.*, p. 13.

6 *Ibid.*, p. 90.

7 *Ibid.*, p. 91.

8 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots... op. cit.*

adolescent, puisqu'elle est appréhendée de manière différente :

« Nous l'avions initié au voyage vertical, il est écrasé par la stupeur de l'effort. Nous l'avions doté de l'ubiquité ; le voilà pris dans sa chambre, dans sa classe, dans son livre, dans une ligne, dans un mot. »¹

La lecture est pour l'un source de plaisir et pour l'autre synonyme d'effort et possède donc des caractéristiques divergentes entre elles. Cependant, par une association de contraires, effort et plaisir peuvent se mêler, si le lecteur voit disparaître sa peur de devoir obligatoirement comprendre :

« [...] une fois réconciliés avec la lecture, le texte ayant perdu son statut d'*énigme* paralysante, notre effort d'en saisir le sens devient un plaisir, qu'une fois vaincue la peur de ne pas comprendre les notions d'effort et de plaisir œuvrent puissamment l'une en faveur de l'autre, mon effort, ici, garantissant l'accroissement de mon plaisir, et le plaisir de comprendre me plongeant jusqu'à l'ivresse dans l'ardente solitude de l'effort. »²

La lecture est donc encore une fois présentée comme paradoxale, puisqu'elle arrive à rassembler les contraires, que ce soit dans son acte même – elle est à la fois source d'effort et de plaisir, d'évasion et de retrouvailles ou encore de solitude et de compagnie – ou par le fait qu'elle soit toujours définie d'une manière différente au sein de *Comme un roman*, ce qui prouve que le lecteur est libre de choisir la façon dont il la considère, et donc, qu'il existe une multitude de lecteurs différents, qui ont tous la prétention de répondre à ce qu'est la lecture.

Comme un roman a beau être un court essai, il nous enrichit d'une immense réflexion. Pennac démystifie le livre – ce n'est pas un objet sacré et insurmontable – pour rassurer le lecteur, pour lui montrer que toute lecture lui est accessible, du moment qu'il y prenne du plaisir. Son œuvre s'adresse ainsi directement au lecteur, que ce soit pour lui rappeler ce qu'il éprouvait étant enfant quand ses parents lui racontaient une histoire ou pour lui faire prendre conscience de ce qu'est véritablement la lecture : non un amalgame de stéréotypes mais un acte simple et facile à (re)trouver ; non une obligation mais un ensemble de droits. Pennac fait donc une critique pertinente du système d'éducation et cherche dans le même temps à améliorer ce dernier, en reconnaissant simplement l'individualité de chaque lecteur, sa personnalité et ses capacités et en acceptant l'immense éventail de goût en matière de lecture.

Le lecteur, pris pour thème, se retrouve ainsi au sein même de l'œuvre, que ce soit par une fictionnalisation qui fait de lui l'exemple-type qui permet de mettre en avant

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, pp. 56 – 57.

2 *Ibid.*, p. 150.

telle lecture puis telle autre (la lecture de l'enfant, celle de l'élève apeuré ou encore la lecture de celui qui aime lire) ou par une inclusion du lecteur réel dans les propos de l'auteur, par un phénomène de mise en abyme. *Comme un roman* est donc bien une œuvre littéraire qui s'intéresse à la lecture, au lecteur et à sa façon de lire – d'apprendre à lire surtout –, les théorisant par le biais narratif et fictif.

IV : Lire la lecture.

Se una notte d'inverno un viaggiatore de Calvino et *Comme un roman* de Pennac sont tous deux des romans de la lecture, dans le sens où ils expliquent, au sein même de leur œuvre littéraire, ce qu'est la lecture. Le lecteur réel se retrouve alors, par un phénomène de méta-narration, à lire la lecture, à obtenir une définition de l'acte de lecture à travers sa propre lecture, par des phénomènes de mise en abyme et d'intertextualité, sur lesquels il faudra s'appesantir. Cependant, il faudra aussi constater que ces deux auteurs n'ont pas exactement la même façon de théoriser la lecture mais que cela ne les empêche pas de faire tous deux l'éloge de cette dernière, en montrant – certes de manière légèrement différente – les plaisirs qu'elle provoque, les difficultés qu'elle endure, la multiplicité de lecteurs qui la prend en considération, en faisant en fait de la lecture l'aventure d'une vie.

1 : La lecture : l'aventure d'une vie.

La lecture apparaît véritablement comme l'aventure d'une vie à travers les œuvres de Calvino et de Pennac étudiées précédemment : ces auteurs évoquent les plaisirs enfantins de la lecture, la découverte des obstacles que doit affronter le lecteur pour continuer à lire, et plus encore, à prendre plaisir à lire. Ils s'intéressent aussi à l'importance que détient le livre – justifiée ou non – et aux plaisirs qu'il procure, ils montrent que la lecture est un acte subjectif et donc qu'il existe une multitude de lecteurs, dont chacun a ses propres caractéristiques. Ces deux auteurs tiennent ainsi les mêmes propos sur la lecture, même s'ils les illustrent de manière légèrement différente.

1-1 : La mythification du livre.

Le livre est un objet idéalisé, glorifié en société, notamment parce qu'il symbolise la connaissance absolue. Il est ainsi considéré comme sacré, comme le montrent Calvino et Pennac par l'intermédiaire de personnages. Dans *Se una notte...*, Ludmilla considère toujours une œuvre de manière absolue, œuvre à laquelle il ne faut plus apporter de modifications :

« il poter considerare ciò che è scritto come qualcosa di finito e di definito, a cui non c'è

nulla da aggiungere o da togliere »¹.

Elle idéalise aussi l'auteur, ne voulant pas de ce fait rencontrer la personne réelle car elle ne correspondrait pas à ce qu'elle s'est imaginé. Elle place donc le livre sur un piédestal, en lui donnant toutes les qualités possibles. Pennac fait de même, pour démontrer cependant qu'à trop mythifier le livre, il devient intouchable et fait peur, notamment aux jeunes lecteurs :

« du point de vue de sa solitude présente, un livre est un livre. Et chaque livre pèse son poids d'encyclopédie »²

« Sans transition, il [le professeur dans la classe] ouvre son cartable et en sort un bouquin gros comme ça, un truc cubique, vraiment énorme, à couverture glacée. Ce qu'on peut imaginer de plus impressionnant en matière de livre. »³

Le livre a donc toute son importance dans la société – et même trop d'importance au final –, parce qu'on lui accorde un certain nombre de qualités. L'une notamment est importante à signaler : le livre est intemporel, il se place entre passé et futur et est donc le témoignage des générations passées comme il le deviendra dans le futur ; Pennac en explique la cause :

« L'homme construit des maisons parce qu'il est vivant, mais il écrit des livres parce qu'il se sait mortel. »⁴

Le livre permet donc au lecteur de découvrir le monde, son organisation, son histoire, d'avoir accès au passé, temps pourtant révolu, comme l'explique Danièle Sallenave :

« Lire, c'est obéir à l'injonction des morts. [...] Les morts se taisent. Ils se taisent, mais au cœur de leur silence quelque chose est caché, qu'il faudrait appeler le sentiment mélancolique de l'immortalité. [...] Le bénéfice des Lettres, de la littérature est donc de nous faire ainsi accéder à une autre conception du temps. Le passé n'est plus le royaume de la mort, il est celui des choses invisibles devenues visibles aux yeux de l'esprit. »⁵

Le passé prend ainsi vie par l'intermédiaire du livre et du lecteur, ce qu'explique Calvino par le biais d'Uzzi-Tuzii :

« Leggere – egli dice – è sempre questo : c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti... »⁶

Or, le livre ne tend pas seulement vers le passé, mais aussi vers l'avenir, comme réplique Ludmilla :

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 113.

2 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 120.

4 *Ibid.*, p. 197.

5 SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts : sur la littérature... op. cit.*, pp. 181 – 182.

6 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 70.

« ... O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile – dice Ludmilla – leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà... »¹

Le livre détient donc ce pouvoir d'être une présence faite d'absence et peut se projeter dans le passé comme dans le futur, devenant ainsi un patrimoine culturel important pour la société, patrimoine qu'il faut entretenir par la lecture – une des pressions que subit le jeune lecteur selon Pennac, qui sait tout ce que représente le livre à son époque. Cependant, une fois que le lecteur n'est plus préoccupé par tout ce que le livre requiert et qu'il accepte de le considérer avec simplicité, il peut alors savourer le plaisir de lire, caractéristique de la lecture omniprésente dans les romans de la lecture.

1-2 : Le plaisir de lire.

Le plaisir de lire vient notamment du fait que la lecture est désintéressée, et cette dernière s'associe souvent à la lecture infantile, à laquelle font référence Pennac et Calvino, d'une manière légèrement différente : Pennac consacre pratiquement toute son œuvre à l'enfant lecteur et accorde une grande importance au plaisir enfantin de la lecture, notamment puisqu'il s'agit de la prémisse qui amène à la conclusion que ce même plaisir peut se retrouver plus tard, voire même ne pas disparaître. Calvino, quant à lui, évoque ce plaisir enfantin (« questo piacere giovanile »²) de manière occasionnelle, comme celui que possède encore tout lecteur au fond de lui, celui qu'il aimerait retrouver à chaque lecture : le personnage de Cadevagna en est l'exemple-type, il est celui qui repense avec nostalgie au temps où il se cachait enfant dans le poulailler pour jouir de sa lecture en toute tranquillité. Il y a aussi une grande ressemblance entre l'enfant lecteur de Pennac « buté contre un livre-falaise »³ et le personnage du Lecteur chez Calvino, quand il se retrouve avec Ludmilla à l'université en train d'écouter le séminaire présidé par Lotaria :

« lasciandoti alle spalle le pagine lacerate dalle analisi intellettuali, sogni di ritrovare una condizione di lettura naturale, innocente, primitiva... »⁴

Face à une lecture intellectuelle ou forcée à laquelle peut faire face le lecteur à tout âge, il ne peut donc plus que rêver la lecture telle qu'il l'a vécue dans son enfance, plutôt que de la vivre. Cependant, quand il arrive à lire de manière désintéressée, il est alors

1 *loc. cit.*

2 *Ibid.*, p. 5.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 39.

4 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 90.

emporté par la curiosité et la joie d'en savoir toujours plus.

En effet, le fait de ne pas obliger le lecteur à lire provoque un intérêt plus grand encore pour le livre, libre d'être choisi. Dans *Se una notte...*, ce sont le Lecteur et la Lectrice qui représentent la lecture désintéressée et ils sont toujours curieux d'en savoir davantage sur les livres qu'ils lisent, avant même la lecture commencée, comme c'est le cas pour le lecteur qui s'apprête à commencer *Se una notte d'inverno un viaggiatore* :

« è il libro in sé che t'incuriosisce, anzi a pensarci bene preferisci che sia così, trovarti di fronte a qualcosa che ancora non sai bene cos'è. »¹

Et une fois la lecture entamée, il en va de même, puisque les deux personnages – notamment le Lecteur – sont curieux d'en savoir plus sur le mystère des livres interrompus, se rendant à l'université pour découvrir ce qu'est la littérature cimmérienne, dans une maison d'édition pour savoir pourquoi certaines œuvres ont des erreurs d'impression et même chez l'auteur d'un livre, simplement parce que le Lecteur a trouvé deux copies du même livre, identiques d'apparence mais contenant deux romans différents et qu'il souhaite résoudre le mystère. La curiosité du Lecteur devient ainsi une de ses caractéristiques principales :

« Il desiderio della fine, della chiusura delle vicende narrate, è caratteristico soprattutto per il Lettore. »²

Pennac donne aussi à certains de ses lecteurs cette soif de lecture et ce besoin d'en savoir davantage à son propos, en s'intéressant à l'évolution de l'intérêt d'une classe pour le livre lu par leur professeur, jusqu'à ce que :

« Pas un seul, parmi ces trente-cinq réfractaires à la lecture, n'a attendu que le prof aille au bout d'un de vos livres [différents auteurs] pour le finir avant lui. [...] - Qui c'est, ce Süskind ? - Il est vivant ? - Qu'est-ce qu'il a écrit d'autre ? - C'est écrit en français, *Le Parfum* ? [...] - Raskolnikov, on peut dire que c'est un personnage "romantique" ? Vous voyez... ça vient. »³

Et si le lecteur a la curiosité d'en apprendre toujours plus, c'est en premier lieu grâce au plaisir qu'il prend à lire.

Calvino comme Pennac font tous deux du plaisir la condition *sine qua non* de la lecture. L'auteur de *Comme un roman* écrit :

« A toute lecture préside, si inhibé soit-il, le plaisir de lire »⁴,

1 *Ibid.*, p. 9

2 MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete... op. cit.*, p. 145.

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, pp. 127 – 128.

4 *Ibid.*, p. 48.

tandis que dans *Se una notte...* :

« La messa in scena delle strategie di lettura esprime, sia nel livello tematico che in quello testuale, un vero e proprio “erotismo” della lettura, i cui aspetti portanti sono il desiderio e il piacere. »¹

Déjà dans le premier chapitre, le nouveau livre donne au lecteur une sorte de « plaisir particulier »² et nous est présenté comme un objet qui provoque des plaisirs, avec des connotations nettement érotiques :

« Certo, anche questo girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro »³.

Ensuite, le plaisir de la lecture est représenté en la personne de Ludmilla autant qu'en son double : la Sultane-lectrice, passionnée de lecture. Ainsi, aussi bien dans *Se una notte...* que dans *Comme un roman*, les auteurs représentent la lecture comme une source de joie et de satisfaction.

Cependant, il faut constater que la lecture est un plaisir changeant, comme l'explique Roland Barthes :

« Tout le monde peut témoigner que le plaisir du texte n'est pas sûr : rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire (obtenu par une prière silencieuse adressée à l'Envie de se sentir bien, et que cette Envie peut révoquer) »⁴

Le lecteur voit donc ses lectures évoluer au fur et à mesure que ses envies se modifient, idée que reprennent Calvino et Pennac. Ce dernier, en exposant le droit de lire n'importe quoi, affirme qu'il est normal pour tout lecteur de commencer avec les « mauvais » romans pour découvrir ensuite les « bons » romans et lire pendant un temps les deux, puis comprendre à un moment que « l'anecdote seule ne [lui] suffit plus. Le moment est venu où [il demande] au roman autre chose que la satisfaction immédiate et exclusive de [ses] sensations »⁵; il ne lit alors que les « bons » romans, cela même parce que ses désirs ne sont plus les mêmes. C'est une idée à laquelle Pennac tient beaucoup et qu'il explique souvent à ses élèves. Par exemple, interviewé par une classe de lycéens, un élève lui dit avoir du mal à voir l'intérêt de lire des grands classiques comme *La Princesse de Clèves*, ce à quoi Pennac lui répond :

1 MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete... op. cit.*, p. 145

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur... op.cit.*, p. 12 (“speciale piacere”).

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 9.

4 ROLAND Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), Paris : Seuil, “Points”, 1982. pp. 83 – 84.

5 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 183.

« Attends un peu. Attends, ne te presse pas. Tu prends le livre de Madame de la Fayette, tu le ranges dans ta bibliothèque et tu attends. Lui ne va pas changer, toi si. »¹

La lecture d'un livre doit donc se faire seulement si le lecteur en ressent le besoin et si tel n'est pas le cas le lecteur peut attendre un mois, un an, plusieurs années avant de se plonger avec envie et intérêt dans le livre qui ne l'intéressait pas auparavant. C'est la même idée qui transparait dans *Se una notte...* avec Ludmilla, qui a sans cesse envie de lire un livre différent, par son genre, son style, les sensations qu'il engendre sur le lecteur. La modification du type de lecture qu'elle attend – et qu'elle requiert de l'auteur – n'est autre que le résultat d'une évolution de ses désirs en matière de lecture. Grâce à ces changements, chaque lecteur prend ainsi toujours plaisir à lire. Cependant, aimer lire n'est pas toujours très simple, quand l'environnement qui entoure le lecteur lui est hostile et défavorable.

1-3 : Les obstacles à la lecture.

Si Pennac et Calvino font de la lecture le sujet central de leurs œuvres, ils n'en créent pas pour autant une vision idyllique et montrent tous deux que le lecteur doit souvent se battre pour réussir à lire comme il le voudrait.

« La vie est une entrave perpétuelle à la lecture »²,

nous dit Pennac, en admettant le fait que personne n'a jamais le temps de lire, mais qu'il ne s'agit pas pour autant d'une bonne raison de ne pas lire car :

« Dès que se pose la question du temps de lire, c'est que l'envie n'y est pas. [...] Le temps de lire est toujours du temps volé. »³

Le lecteur doit cependant affronter d'autres obstacles que le temps, obstacles qu'il doit surmonter pour pouvoir lire comme il l'entend. Tout d'abord, le texte même peut être un adversaire, comme s'attache à le montrer Calvino en mettant le Lecteur aux prises avec des livres falsifiés, des romans-pièges, qui l'empêchent de mener à terme ses lectures. Dans *Comme un roman*, le texte est un adversaire lorsqu'il est dur à lire, lorsque le lecteur n'arrive pas à avancer dans sa lecture, au point que chaque page est un supplice :

« C'est épais, c'est compact, c'est dense, c'est un objet contondant, un livre. »⁴
« Les mots du "livre" dansent entre les oreillettes de son walkman. Sans joie. Les mots ont des pieds de plomb. Ils tombent les uns après les autres, comme ces chevaux qu'on

1 CASTELLA, Charles. *Daniel Pennac : la métamorphose du crabe* [Film numérique]... *op. cit.*

2 *Ibid.*, p. 136.

3 *Ibid.*, pp. 136 – 137.

4 *Ibid.*, p. 23.

achève. [...] Il poursuit sa lecture sans se retourner sur le cadavre des mots. Les mots ont rendu leur sens, paix à leurs lettres. »¹

Dans ces cas-là, le lecteur doit persévérer et avoir d'autant plus de courage pour vaincre le texte que c'est ce dernier même qui l'empêche de lire avec facilité.

Calvino et Pennac présentent aussi tous deux les technologies comme un obstacle à la lecture, cependant avec une certaine distanciation, en reprenant des clichés. Dans *Comme un roman*, l'auteur met en scène toutes les excuses stéréotypées qu'avance l'opinion générale pour justifier le fait que les enfants ne lisent plus, entre autres la « télévision corruptrice » qui incite à la facilité et à la passivité :

« Ce qui me frappe, moi, c'est le nombre d'heures passées en moyenne par un gosse devant la télé par comparaison aux heures de français à l'école. J'ai lu des statistiques, là-dessus.

- Ça doit être phénoménal !
- Une pour six ou sept. [...]
- Évidemment, l'école ne fait pas le poids. »²

La télévision serait donc la cause des difficultés de l'enfant à lire, du moins selon ces voix indistinctes qui apparaissent et disparaissent aussi vite dans *Comme un roman*, sans pour autant que cela soit l'avis du narrateur. Chez Calvino, la faute est plutôt rejetée sur les ordinateurs et les technologies, dont on peut constater les nombreuses références au sein de *Se una notte...* . Le journal d'Ermes Marana fait référence à « l'Organizzazione per la Produzione Elettronica d'Opere Letterarie Omogeneizzate » qui pratique des tests sur des lecteurs en se servant d'ordinateurs, pour savoir si un livre attire assez l'attention du lecteur cobaye pour être mis en vente sur le marché :

« a New York, nella sala dei controlli, c'è la lettrice saldata alla poltrona per i polsi, coi manometri di pressione e la cintura stetoscopica, le tempie strette nella corona chiomata dai fili serpentinati degli encefalogrammi che segnano l'intensità della sua concentrazione e la frequenza degli stimoli. “Tutto il nostro lavoro dipende dalla sensibilità del soggetto di cui disponiamo per le prove di controllo: e dev'essere per di più una persona resistente di vista e di nervi, per poterla sottoporre alla lettura ininterrotta di romanzi e varianti di romanzi così come vengono sfornati dall'elaboratore. Se l'attenzione di lettura raggiunge certi valori con una certa continuità, il prodotto è valido e può essere lanciato sul mercato; se l'attenzione invece s'allenta e svia, la combinazione viene scartata e i suoi elementi vengono decomposti e riutilizzati in altri contesti. [...]” »³

L'acte de lecture est donc analysé, décrypté par des machines qui prêtent attention à la moindre baisse d'attention de la part du lecteur, qui n'est plus libre de lire comme il le veut. L'ordinateur dépossède aussi le lecteur de ses caractéristiques, en devenant lecteur à son tour. C'est ce qu'explique Lotaria quand elle se rend chez Silas Flannery, qui lui

1 *Ibid.*, pp. 71 – 72.

2 *Ibid.*, pp. 28 – 29.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 126.

demande si elle a lu ses œuvres :

« M'ha detto di no, perché qui non ha a disposizione un elaboratore elettronico. M'ha spiegato che un elaboratore debitamente programmato può leggere un romanzo in pochi minuti e registrare la lista di tutti i vocaboli contenuti nel testo, in ordine di frequenza. - Posso così disporre subito d'una lettura già portata a termine, - dice Lotaria, - con un'economia di tempo inestimabile. »¹

La lecture électronique fait alors concurrence à la lecture humaine ; de ce fait, la lecture est dépossédée de sa caractéristique principale de procurer du plaisir, puisque seul le sens compte, ce qui entraînerait la mort du lecteur traditionnel. Il existe aussi des programmes électroniques qui permettent de « terminer à l'aide d'un ordinateur [les] romans inachevés »², mais, puisque ce sont des machines, ils peuvent mal fonctionner, faisant alors du livre une liste de mots sans aucune possibilité d'être lue, comme c'est le cas quand le Lecteur se retrouve dans les prisons d'Ataguitania :

« Già te n'eri accorto: è in una giornata un po' nervosa, oggi, Gertrude-Alfonsina; a un certo punto deve aver premuto un tasto sbagliato. L'ordine delle parole nei testo di Calixto Bandera, custodito nella memoria elettronica per essere riportato alla luce in qualsiasi momento, è stato cancellato in un'istantanea smagnetizzazione dei circuiti. I fili multicolori ora macinano il pulviscolo delle parole sciolte: il il il il, di di di di, da da da da, che che che che, incolonnate secondo le frequenze rispettive. Il libro è sbriciolato, dissolto, non più ricomponibile »³.

Les ordinateurs sont donc des antagonistes à la bonne lecture du lecteur, que ce soit parce qu'ils font disparaître le plaisir au sein de l'acte ou parce qu'ils détruisent l'œuvre même. À propos de *Se una notte...*, Jonathan Usher écrit :

« As props in the narration, these repeated references to computers fall between the grotesquely humorous and the threatening, lending an air of the science-fictional absurd to the already hyper-unrealistic plot of the frame narration. White coats, human guinea-pigs, multicoloured wires, and endless printout (along with the “pride and fall” narrative model of excessive scientific ambition and extravagant failure) are deliberated clichés from the myth of the “awesome thinking machine”. »⁴

Calvino reprend donc les stéréotypes de l'ère du temps, de la même manière que Pennac le fera, pour faire des technologies des obstacles à la lecture, en s'en moquant cependant quelque peu, puisqu'elles ne sont pas les vraies difficultés de la lecture.

Une énième entrave à l'activité du lecteur sur laquelle on peut se pencher est celle selon laquelle le livre se pose comme un problème, puisqu'il devient un objet d'étude, ce que s'attachent à démontrer Calvino aussi bien que Pennac. Dans *Comme un roman*, l'auteur nous explique que faire de la lecture un devoir est contre-productif,

1 *Ibid.*, pp. 185 – 186.

2 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur... op.cit.*, p. 203.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 220.

4 USHER, Jonathan. *Calvino and the computer as writer/reader, The Modern Language Review*, 901, 1, January 1995, p. 44.

puisqu'il n'a pas choisi lui-même, de commenter judicieusement ou de résumer intelligemment, se retrouve privé du plaisir désintéressé de lire, et donc, de l'essence même de la lecture. Il en va de même à l'université, comme le montre Pennac en citant Flannery O'Connor, qui a écrit dans *l'Habitude d'être* :

« Si les professeurs ont aujourd'hui pour principe d'attaquer une œuvre comme s'il s'agissait d'un problème de recherche pour lequel toute réponse fait l'affaire, à condition de n'être pas évidente, j'ai peur que les étudiants ne découvrent jamais le plaisir de lire un roman... »¹

Le lecteur doit donc surmonter la difficulté de considérer sans cesse le livre comme un objet d'étude pour retrouver ce plaisir de lire, par lui-même ou par l'aide d'autres lecteurs qui lui « donnent à lire », sans demander une quelconque redevance en échange. Calvino en arrive au même constat, en dressant le portrait de lecteurs intéressés, qui ne voient dans le livre qu'un objet d'étude, que ce soient les professeurs d'université Uzzi-Tuzii et Galligani qui sont asservis aux seuls intérêts de leur discipline ou l'écrivain Silas Flannery qui admet :

« Da quando sono diventato un forzato dello scrivere, il piacere della lettura è finito per me. »²

En évoquant ces difficultés, Calvino et Pennac rappellent ainsi que la lecture idéale n'est pas toujours aisée à obtenir, même si elle devrait l'être. Ils n'idéalisent donc pas la lecture dans leurs œuvres mais la représentent à la fois comme source de bonheur et de difficultés, selon les moments de la vie, selon les lecteurs.

Difficile donc de continuer à être lecteur quand tant d'obstacles se dressent au travers de son chemin. Il suffit cependant de les surpasser, ou même, de les éviter, pour de nouveau apprécier la lecture. Cette dernière, malgré les difficultés qu'elle peut encourir, est donc toujours d'actualité, d'autant plus riche que chacun la vit d'une manière différente. Ce n'est donc pas un lecteur unique que Calvino et Pennac s'attachent à représenter, mais bien une multitude de lecteurs.

1-4 : Mille et une façons de lire.

Ce qui transparait à la lumière de ces deux romans, c'est que chaque lecteur est différent, d'où l'impossible création d'une norme unique de lecture. Chaque lecteur a le

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 161.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 168.

droit de concevoir sa propre manière de lire, ce que veulent faire comprendre Calvino et Pennac en esquissant au sein de leur œuvre, chacun à leur manière, un grand nombre de lecteurs différents. Dans *Comme un roman*, cette multiplicité de façons de lire est surtout mise en évidence par les droits du lecteur qu'énonce Pennac dans sa dernière partie. Il s'agira alors de montrer qu'ils sont fondamentaux, puisque Calvino les avait déjà presque tous mis en évidence au sein de *Se una notte...* .

Le premier des droits énoncés par Pennac est « le droit de ne pas lire ». Constat des plus simples, il permet cependant de rappeler que la lecture doit être voulue par le lecteur, et non imposée. Calvino transmet cette même idée en créant le personnage d'Irnerio, non-lecteur, qui a appris à désapprendre à lire dans un monde où, quand on sait lire, « on reste esclave de tous ces trucs écrits qui vous tombent sous les yeux. »¹ Ainsi, la lecture n'étant pas obligatoire, elle est alors source de plaisirs, et comme chaque lecteur prend du plaisir d'une façon différente, la lecture qui en découle ne sera pas la même. Tout d'abord, le lecteur peut prendre plaisir à lire ce qu'il veut, par le simple fait que la littérature est vaste et qu'elle propose un choix considérable de lectures. Calvino rend compte de cette étendue de livres dans le premier chapitre, en énumérant tous les types de livres qu'un lecteur peut trouver dans une librairie. En voici un extrait seulement, car la liste est très détaillée par l'auteur :

« [...] E così superi la prima cinta dei baluardi e ti piomba addosso la fanteria dei Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Che Hai Da Vivere Sono Quelli Che Sono. Con rapida mossa li scavalchi e ti porti in mezzo alle falangi dei Libri Che Hai Intenzione Di Leggere Ma Prima Ne Dovresti Leggere Degli Altri, dei Libri Troppo Cari Che Potresti Aspettare A Comprarli Quando Saranno Rivenduti A Metà Prezzo, dei Libri Idem Come Sopra Quando Verranno Ristampati Nei Tascabili, dei Libri Che Potresti Domandare A Qualcuno Se Te Li Presta, dei Libri Che Tutti Hanno Letto Dunque È Quasi Come Se Li Avessi Letti Anche Tu. [...] »²

L'auteur fait aussi de *Se una notte...* un hyper-roman, dans lequel il écrit dix débuts de roman, qui seront autant de propositions de lecture, comme il l'explique dans une lettre à Guido Neri alors qu'il est en pleine rédaction de l'œuvre :

« il libro contiene N inizi di romanzo (forse 12 o 10) che rappresentano altrettanti tipi di scrittura romanzesca o meglio di modi di farsi leggere. »³

La Lectrice, le Lecteur comme le lecteur réel peuvent donc lire toutes sortes de romans au sein de ce catalogue de possibles romanesques : roman politique, roman érotique,

1 CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur... op.cit.*, p. 56.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 5.

3 Lettre d'Italo Calvino à Guido Neri, écrite le 31.01.1978 à Paris. CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985... op. cit.*, pp. 1359 – 1360.

roman policier ou encore roman fantastique. Le lecteur a donc le droit de lire ce qu'il veut, ses choix de lecture ne pouvant le déposséder de sa prétention à être lecteur, ce qu'explique Pennac en prônant « le droit de lire n'importe quoi ». « Toute lecture étant autorisée », lire des « mauvais romans » fait toujours du lecteur un lecteur.

Il en va de même avec l'endroit et la façon dont un homme lit, puisque ces derniers ne sont pas des caractéristiques intrinsèques au lecteur. Pas besoin d'être assis bien droit dans une bibliothèque pour être un lecteur modèle, ce que sous-entend Calvino tout autant que Pennac, en évoquant les lieux possibles où le lecteur peut s'adonner à sa lecture. Dans *Se una notte...*, l'auteur commence par apostropher son lecteur en lui demandant de choisir la position qui lui convient le mieux :

« Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga, Col libro capovolto, si capisce. »¹

Le lecteur peut aussi lire à cheval s'il le désire ou caché dans un poulailler comme Cadevagna étant enfant, à la maison, en bibliothèque, au bar en attendant quelqu'un, dans l'avion, où bon lui semble en fait, comme le montre la variété des lieux évoqués par Calvino. Pennac se veut plus concis et nous raconte une seule anecdote démontrant que le lecteur a « le droit de lire n'importe où » : celle d'un soldat ayant lu les œuvres complètes de Gogol aux toilettes, lieu qu'on peut croire inconfortable mais qui est au final propre à la tranquillité que requiert la lecture. La façon de s'installer avant de commencer la lecture fait aussi partie intégrante de l'acte de lecture, comme l'affirme Pennac qui accorde beaucoup d'importance à la façon dont se tient le lecteur :

« Je crois beaucoup à la physiologie du lecteur, c'est-à-dire que je pense que l'acte de lire consiste d'abord à s'installer dans la forme du corps qui lit. [...] Instinctivement on croise les jambes.. et on est, avant même que de lire, dans un bonheur physique. Et j'ai associé ce bonheur au bonheur de lire. »²

Chaque lecteur éprouve donc ce bonheur de lire, justement parce qu'il satisfait ses attentes personnelles. En plus du choix du livre, de l'endroit et de la posture à adopter, la manière dont le livre est lu importe beaucoup pour comprendre qu'il existe un grand nombre de lecteurs possibles.

En effet, dans les deux romans de la lecture étudiés, Calvino et Pennac évoquent les différentes manières de considérer le livre et la lecture, démontrant une fois de plus que le lecteur est un être libre de lire comme il l'entend. La lecture est pour certains un

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* op. cit., p. 3.

2 CASTELLA, Charles. *Daniel Pennac : la métamorphose du crabe* [Film numérique]... op. cit.

acte individuel, intime, comme le pense Silas Flannery dans *Se una notte...*, en écrivant dans son journal :

« la lettura è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere »¹,

ou comme le remarque Pennac en s'interrogeant sur « le droit de nous taire » :

« il [L'homme] lit parce qu'il se sait seul. Cette lecture lui est une compagnie qui ne prend la place d'aucune autre, mais qu'aucune autre compagnie ne saurait remplacer. [...] Et nul n'est mandaté pour nous réclamer de comptes sur cette intimité-là. »²

La lecture solitaire est donc le moyen de retrouver cette intimité particulière qu'offre le livre. Cependant, certains lecteurs ne le considèrent pas de cette manière et trouvent au contraire que la lecture doit être partagée, en lisant à voix haute. Cette lecture est d'autant plus intéressante que, selon Pennac :

« dès que la voix s'en mêle, le livre en dit long sur son lecteur.. le livre dit tout. »³

Elle ne doit donc pas être dénigrée, car une fois passées les difficultés que constate Calvino :

« Ascoltare qualcuno che legge ad alta voce è molto diverso da leggere in silenzio. Quando leggi, puoi fermarti o sorvolare sulle frasi: il tempo sei tu che lo decidi. Quando è un altro che legge è difficile far coincidere la tua attenzione col tempo della sua lettura: la voce va o troppo svelta o troppo piano »⁴,

la lecture à haute voix permet au lecteur de partager ses émotions, par les gestes, le regard, l'intonation, au point que les auditeurs se retrouvent eux aussi passionnés par le roman. Certains lecteurs adoptent aussi une position intermédiaire, qui est d'apprécier l'intimité qu'offre la lecture pour ensuite la faire partager aux autres. Pennac l'explique en écrivant :

« Pourtant, si la lecture n'est pas un acte de communication *immédiate*, elle est, *finalment*, objet de partage. Mais un partage longuement différé, et farouchement sélectif. »⁵

Calvino le dévoile plus discrètement en réunissant le Lecteur et la Lectrice, qui lisent chacun leur propre livre, tout en partageant ce moment de lecture en étant côte à côte :

« Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre lettura parallele »⁶.

Il existe donc différents moyens d'accéder au texte et différentes façons de lire, comme on le constate dans ces deux œuvres : la lecture silencieuse, la lecture à haute voix, une

1 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 175.

2 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 197.

3 *Ibid.*, p. 196.

4 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 66.

5 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 96.

6 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 260.

lecture partagée après coup – comme on vient de l'expliciter en détail –, mais aussi, écouter une personne qui traduit un texte au fur et à mesure de sa lecture, lire en se servant d'un coupe-papier, en cornant les coins des pages, lire sans s'interrompre, lire toujours le même livre ou en le comparant à ses autres lectures, relire, grappiller, en n'ouvrant un livre que pour en lire un extrait, s'arrêter avant la fin, se laisser prendre par ses émotions... Toutes ces lectures se valent, tant qu'elles plaisent au lecteur, morale qui transparait autant à la lecture de *Se una notte...* que de *Comme un roman*.

Ces dernières sont donc des œuvres dans lesquelles l'acte de lecture est analysé complètement. Si les exemples ou la façon de procéder diffèrent entre Calvino et Pennac, ils s'attachent cependant tous deux à faire l'éloge de la lecture, en montrant que bien qu'elle soit différente pour chacun, tout lecteur est digne d'être lecteur, quoiqu'il fasse, à partir du moment où il apprécie son acte comme tel et y prend du plaisir. Le lecteur est donc représenté de toutes les manières possibles dans ces deux romans de la lecture : enfant ou adulte, apprenti ou expérimenté, heureux ou dépité, aimant lire ou ayant peur du livre. La lecture devient alors l'aventure d'une vie, puisque l'homme est en contact avec le livre dans toutes les périodes de sa vie, et ce dernier peut être son adjuvant comme son opposant. Dans ce dernier cas, c'est alors au lecteur de passer outre les difficultés qu'il endure pour retrouver ce plaisir enfantin de la lecture. Calvino et Pennac représentent donc la lecture avec objectivisme, en ne dressant pas seulement un portrait du lecteur idéal, mais en rappelant tout de même à travers leurs œuvres que la lecture est un acte dont l'éloge mérite d'être fait. En théorisant la lecture par l'intermédiaire de la fiction, bien qu'ils ne s'y prennent pas exactement de la même façon, ils représentent ainsi l'acte de lecture, celui-là même qu'expérimente tout lecteur réel.

2 : Romans de la lecture : l'acte de lecture représenté.

Se una notte... et *Comme un roman* diffèrent dans leur façon d'aborder le lecteur et la lecture, ce qu'il faudra constater, pourtant leur but est le même : théoriser la lecture au sein de leur œuvre, par une approche littéraire, et la représenter, pour le lecteur réel. Ils emploient pour ce faire les mêmes procédés, puisque créer un personnage qui lit, c'est à la fois de l'intertexte et une mise en abyme de la lecture.

2-1 : Deux approches littéraires différentes de la lecture de la littérature.

Pennac et Calvino n'ont pas exactement la même façon d'aborder la lecture dans leurs oeuvres, notamment parce qu'ils ne font pas le même usage des lecteurs fictifs qu'ils créent. Dans *Se une notte...* la lecture devient le thème de l'œuvre par l'intermédiaire seul des personnages, qui la représentent, certes, mais aussi qui la théorisent – on peut penser notamment aux déclarations de poétique de Ludmilla, aux réflexions d'Uzzi-Tuzii sur la lecture comme un lien avec le passé ou à l'analyse de Lotaria sur la lecture électronique. Les personnages lecteurs prennent vie et s'indépendent du narrateur, réfléchissant eux-mêmes sur l'acte de lecture. Dans *Comme un roman*, cela diffère puisque les personnages lecteurs sont là en exemple, pour argumenter les réflexions du narrateur sur la lecture, mais ce ne sont en aucun cas eux qui théorisent l'acte de lecture, ils ont juste une fonction de représentation et sont utilisés par un narrateur omniscient qui leur fait dire ce qu'il veut, commentant ensuite leurs propos ou les remettant en cause avec ironie. De plus, les personnages de Calvino ont des caractéristiques fixes – Lecteur anonyme qui aime lire et finir les œuvres qu'il commence, Lectrice qui fait de la lecture un plaisir désintéressé, Arkadian Porphyrit qui lit deux fois chaque livre, pour son travail puis pour son plaisir – et conservent les mêmes tout au long de l'œuvre : le Lecteur restera lecteur, Inerio un non-lecteur et Silas Flannery sera toujours en proie avec ses difficultés de retrouver le plaisir de lire. La conception de la lecture qu'a un personnage devient donc pour lui une caractéristique intrinsèque, puisqu'il ne peut s'en défaire et changer d'opinion. Pennac au contraire représente son lecteur en perpétuelle évolution, en considérant la lecture, non comme un acte accompli, mais comme une activité qui se modifie toujours et doit s'entretenir, s'intéressant de ce fait à l'apprentissage de la lecture. Par une analyse diachronique, il montre ainsi que tout non-lecteur ou lecteur à difficultés peut devenir un lecteur épanoui. Dans les deux cas cependant, les auteurs créent un grand nombre de lecteurs différents, avec pour même objectif de théoriser la lecture, que ce soit par le jeu romanesque de Calvino ou les réflexions qu'engendre l'essai chez Pennac.

En effet, si le genre de leur œuvre diffère, *Se una notte...* étant un roman doté d'une trame narrative et *Comme un roman* étant constitué par les réflexions de l'auteur même, ils théorisent cependant tous deux la lecture par une approche littéraire, dans

laquelle romanesque et réflexion se mêlent. Le début de *Se una notte...* s'apparente beaucoup à *Comme un roman*, puisque Calvino prend vraiment en considération son lecteur – comme le fait Pennac en se souciant du bien-être de tout lecteur –, il lui demande d'être à son aise, se soucie de lui et de tout ce qui pourrait interrompre sa lecture à venir. L'évolution du roman rompt avec cette caractéristique, puisque l'auteur laisse le protagoniste lecteur se perdre toujours plus loin à la recherche de romans-pièges. Calvino théorise aussi particulièrement l'acte de lecture au début de son roman, en s'intéressant à lui seul, aux différentes façons de pouvoir lire, aux impressions que le lecteur peut ressentir avant de commencer son livre, mais le romanesque prend ensuite le pas sur le théorique, puisque le roman se dote d'une trame narrative fictionnelle, dans laquelle les événements deviennent peu à peu invraisemblables pour qu'il s'agisse d'une seule théorisation de l'acte de lecture. *Se una notte...* se dissocie de ce fait de *Comme un roman*, puisque le lecteur devient, plus qu'un seul personnage, le protagoniste de l'histoire. A l'inverse, l'œuvre de Pennac s'apparente à l'essai, puisque l'auteur apparaît comme critique et polémique en remettant en cause une conception de la lecture en montrant les défauts. Pourtant, Pennac ne veut pas se restreindre au genre de l'essai, puisqu'il préfère suggérer sans imposer en se servant du romanesque – dont on a examiné les caractéristiques dans la partie III. La fiction prend alors une importance capitale au sein de l'œuvre, au point même que Pennac caractérise *Comme un roman* de « roman »¹. L'auteur ne veut donc que faire la « description d'un comportement »² et non établir une « méthode », comme il le revendique en suppliant dans sa préface :

« de ne pas utiliser ces pages comme instrument de torture pédagogique. »³

C'est alors que ce livre apparaît comme un grand mais sublime paradoxe puisque Pennac a beau revendiquer dans ses propos sur la lecture qu'il s'agit seulement de son opinion personnelle et que la lecture est un acte libre, il compose pourtant une œuvre qui pourrait constituer la seule lecture à imposer, en cela qu'elle est source de vérité et d'efficacité. Pennac est donc original car il établit une théorie de la lecture sans même le vouloir. Malgré le fait qu'il refuse de faire de *Comme un roman* une méthode, sa façon d'aborder la lecture, gratuite et désintéressée, est source d'enseignement pour les responsables de l'éducation des enfants (les parents, les professeurs).

Se una notte... et *Comme un roman* diffèrent donc surtout par leur façon de

1 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots* [Film numérique]... *op. cit.*

2 GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots* [Film numérique]... *op. cit.*

3 PENNAC, Daniel. *Comme un roman...* *op. cit.*, p. 9.

fictionnaliser l'acte de lecture, Calvino le fictionnalisant intégralement en usant de tous les artifices que requiert le roman quand Pennac utilise seulement le romanesque comme un mode de discours, ce pourquoi ses propos ont pu être généralisés facilement, contrairement à ceux de Calvino, pertinents mais trop encrés dans la trame narrative. Quoi qu'il en soit, ces deux œuvres donnent à voir ce qu'est la lecture, et ne l'imposent jamais ; disons plutôt qu'elles suggèrent, qu'elles ouvrent des portes à la réflexion, notamment par le biais d'une écriture labyrinthique, que ce soit dans le roman de Calvino ou dans l'essai de Pennac.

« La lecture se présente comme un jeu de piste »¹,

nous dit Daniel S. Larrangé, ce qui est vrai dans *Se una notte...* avec l'alternance de chapitres entre le récit-cadre et les romans insérés comme avec les aventures du Lecteur à la recherche perpétuelle des livres qu'il veut lire, ou avec les chapitre disparates de *Comme un roman*, l'un court, l'autre long, l'un composé d'une citation, l'autre d'une anecdote fictive. Le lecteur réel doit donc être un lecteur actif, d'autant plus que les œuvres de Calvino comme de Pennac sont parcourues par des phénomènes d'intertextualité et de mise en abyme, propres au roman de la lecture.

2-2 : Un phénomène d'intertextualité.

Mettre en scène, dans une œuvre littéraire, des personnages qui s'adonnent à la lecture, c'est créer un phénomène d'intertextualité, que Gérard Genette définit comme :

« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »²

C'est ce qu'on retrouve à la fois dans *Se una notte...* et *Comme un roman* puisque, quand des personnages lisent, ils introduisent une œuvre au sein même de l'œuvre de l'auteur ou du moins, l'évoquent. Pennac se sert pour ce faire de la citation, introduisant des extraits de livres de Patrick Süskind, de Gabriel García Márquez ou encore de Benjamin Constant, qui sont lus par le professeur ou les élèves de *Comme un roman* :

« “Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi de son enfance où son père l'emmena faire connaissance avec la glace. Macondo était alors un village d'une vingtaine de maisons

1 LARANGÉ, Daniel S. *Le plaisir de la lecture, une définition de l'esprit de lecture*. Paris, Communio Viatorum, XLIX/1, 2007. Consultable en ligne sur : <http://web.etf.cuni.cz/CV-18-version1-cv0107tisk.pdf>, pp. 4 – 18. p. 5.

2 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

en glaise et en roseaux, construites au bord d'une rivière dont les eaux diaphanes roulaient des pierres rondes comme des œufs préhistoriques.»

- Je la connais par cœur, la première phrase de *Cent ans de solitude* ! Avec ces pierres, rondes comme des œufs préhistoriques... »¹

Pennac fait aussi référence à plusieurs autres auteurs qu'ont lus les personnages fictifs, sans pour autant insérer leurs œuvres au sein de son essai :

« Et merci à vous aussi, messieurs Márquez, Calvino, Stevenson, Dostoïevski, Saki, Amado, Gary, Fante, Dahl, Roché, vivants ou morts que vous soyez ! Pas un seul, parmi ces trente-cinq réfractaires à la lecture, n'a attendu que le prof aille au bout d'un de vos livres pour le finir avant lui. »²

Il veut juste montrer la pluralité des lectures à laquelle s'adonnent les lecteurs de *Comme un roman* et n'a pas besoin d'explicitier le contenu de ces œuvres pour comprendre les réactions des lecteurs personnages, puisque seul importe le fait qu'ils ont retrouvé le goût pour la lecture.

Dans *Se una notte...* l'usage des œuvres insérées et lues par le Lecteur protagoniste diffère, tout d'abord parce qu'elles sont écrites, tout comme le récit-cadre, par Calvino et que l'auteur fictif importe peu. Ce dernier n'existe même pas comme personnage et sa seule présence est liée à l'incipit que lit le Lecteur, ce qu'explique Calvino au sein même de *Se una notte...*, en donnant voix à Silas Flannery qui parle d'Erme Marana :

« Ha continuato a espormi le sue teorie, secondo le quali l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni. »³

Calvino crée en fait des intertextes en écrivant des romans-pastiches ; cependant, ce ne sont pas les sources et les allusions de l'auteur qui importent, mais plutôt la multiplicité de genres qu'il évoque en écrivant les romans néo-avant-gardiste, réaliste et politique, métaphysique, érotique oriental ou encore latino-américain. Calvino veut en fait présenter un panorama littéraire dans lequel tous les styles, tous les genres et tous les procédés formels sont également et simultanément disponibles dans un seul et même roman, compris comme une totalité stylistique, un hyper-roman. L'intertextualité de Calvino est ainsi liée à l'idée de multiplicité, concept cher à l'auteur qui l'inclut dans ses *Lezioni americane*, en considérant le roman contemporain comme une encyclopédie ouverte. Les romans insérés au sein de *Se una notte...* par l'intermédiaire des lectures du Lecteur protagoniste sont donc un prétexte à la fois pour s'interroger sur ce qui peut être écrit et réécrit, sur les types romanesques toujours d'actualité, mais aussi, pour décrire le

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 131.

2 *Ibid.*, p. 127.

3 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 179.

lecteur demeurant lecteur, peu importe ce qu'il lit.

Il existe ainsi une différence majeure entre la représentation des lecteurs chez Calvino et chez Pennac si on considère leurs lectures, puisque les textes qu'ils lisent ne sont pas les mêmes. *Comme un roman* tout d'abord décrit des lecteurs lisant des textes réels et extérieurs à l'œuvre fictionnelle, des œuvres connues en littérature : l'enfant aux prises avec *Madame Bovary* de Flaubert, l'élève dissertant sur *Les Pensées* de Pascal, le professeur faisant la lecture à haute voix de *Le Parfum* de Süskind dans une classe, des élèves s'interrogeant après la lecture de *Le Vicomte pourfendu*, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, *Le Portrait de Dorian Gray* ou encore des jeunes lecteurs ayant appris par cœur et récitant à haute voix des incipit d'œuvres telles que *Cent ans de solitude* de Márquez ou *Adolphe* de Benjamin Constant. Pennac utilise des œuvres connues par la quasi totalité des lecteurs pour en faire les lectures choisies par ses personnages.

« Ces lectures [celles des personnages fictifs] ont donc, lors de l'élaboration de la lecture, une fonction référentielle, puisqu'elles renvoient à des livres dont le sens est déjà déterminé par une culture. »¹

Pennac se sert de cette fonction référentielle pour rendre le lecteur réel plus proche encore du lecteur personnage puisqu'il peut lire les mêmes œuvres que lui. Cela permet à l'auteur de faire, en même temps qu'une description de l'acte de lecture, le constat d'une réalité, puisque les personnages de *Comme un roman* ne sont que le reflet de ces enfants qui perdent le goût de lire quand ils grandissent, de ces élèves qui font de nouveau confiance au livre si un adulte leur donne à lire gratuitement. Dans *Se una notte...*, au contraire, les figures de lecteurs sont mises en rapport avec des textes, non plus réels et extérieurs à l'œuvre, mais fictifs et partie prenante de la construction narrative. Le lecteur personnage n'est donc plus défini par un champ de référence littéraire universel immédiatement perçu par le lecteur réel, mais il est construit simplement comme le lecteur potentiel d'une œuvre nouvelle. Le Lecteur protagoniste de *Se una notte...* devient aussi, plus qu'un simple reflet du lecteur réel, un relais vers un roman auquel ce dernier n'a pas accès, puisque c'est la lecture du personnage qui entraîne celle du lecteur réel. Ce dernier s'identifie ainsi à sa manière de lire, d'autant plus qu'il rencontre les mêmes frustrations que lui face aux romans interrompus au moment où ils devenaient intéressants.

Les personnages lecteurs permettent donc de s'intéresser à la pratique de la lecture, que ce soit en se consacrant à elle quoi que lise le lecteur fictif ou en reprenant

¹ HOTTE, Lucie. *Romans de la lecture, lecture du roman ; l'inscription de la lecture*. Québec : Collection Littérature(s), 2001, p. 59.

des œuvres connues de tous, élément de repère pour le lecteur réel. Certains auteurs, comme Calvino, s'intéressent ainsi au lecteur comme à ses lectures, en insérant au sein de l'œuvre les romans que le personnage lit, quand d'autres, tel que Pennac, ne s'attardent pas sur ce que le lecteur fictif est en train de lire pour se concentrer sur l'acte de lecture seul. Quoi qu'il en soit, représenter le lecteur en littérature permet d'insérer un texte au sein même de l'œuvre et engendre de ce fait un phénomène de mise en abyme, d'autant plus que tout est mis en place par les auteurs pour faciliter l'identification du lecteur réel au lecteur fictif.

2-3 : La mise en abyme de l'énonciation : une mise en abyme de la lecture romanesque.

Au sein de ces deux romans de la lecture, Calvino et Pennac réfléchissent sur ce qu'est la lecture en mettant en scène des lecteurs et créent du même coup une sorte de modèle réduit de l'acte de lecture, puisque le lecteur est ordinairement une instance extradiégétique. Ce processus de mise en abyme tend à entraîner une certaine symétrie entre le lecteur personnage et le lecteur empirique, ou du moins implicite, puisque l'auteur met tout en œuvre pour faciliter cette identification.

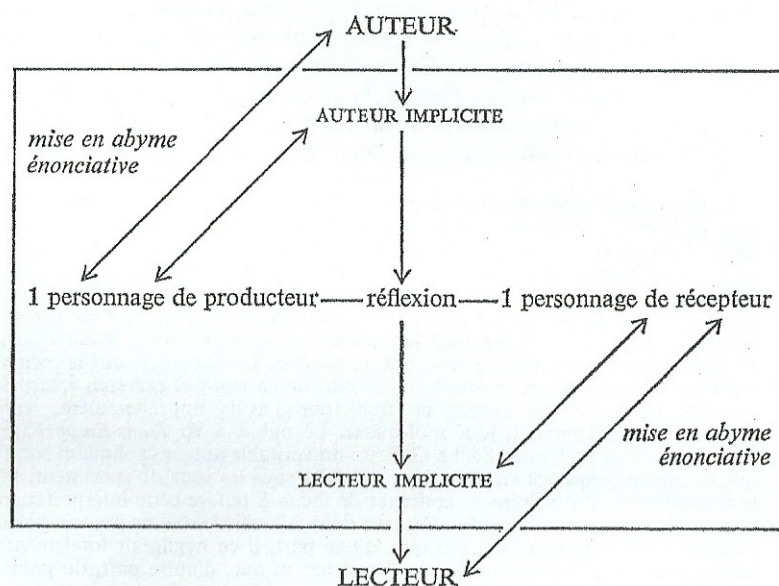
Intéressons-nous de plus près au processus de mise en abyme. Lucien Dällenbach différencie la mise en abyme de l'énonciation de la mise en abyme de l'énoncé, cette dernière correspondant à un modèle réduit de la diégèse, en condensant ou en citant la matière d'un récit. C'est plutôt une mise en abyme de l'énonciation que font Calvino et Pennac au sein de leur œuvre, en explicitant la manière dont est lue une œuvre littéraire, en s'intéressant à sa réception.

« L'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes à rendre l'invisible visible. »¹

L'auteur comme le lecteur ne sauraient être représentés au sein de l'œuvre, puisque, en tant que fonctions, ils n'ont pas de visage mais le récit peut donner l'illusion de leur présence, notamment en construisant des figures autoriales ou réceptrices et en les faisant endosser à des personnages. Dans le cas qui nous intéresse, la figure du lecteur

1 DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris : éditions du Seuil, 1977, p. 100.

apparaît bien dans *Se una notte...* avec le Lecteur et la Lectrice comme dans *Comme un roman* avec les lecteurs fictifs qui parcourent l'œuvre. Grâce à ces personnages lecteurs, le récit peut alors s'adresser au lecteur implicite, et derrière lui au lecteur empirique, comme le montre ce schéma¹, dont importe surtout la partie concernant le lecteur :



Les trois instances de lecteurs sont donc concernées dans les romans de la lecture, puisque l'auteur propose à la fois une pratique de la lecture au lecteur empirique, la théorisation de cette pratique, par le biais du lecteur implicite et sa représentation au sein de la diégèse par des personnages lecteurs. Dans *Se una notte...* cette double, voire triple identification est très bien menée, notamment par une forte personnalisation de l'acte de lecture. Le premier chapitre est un bon exemple du processus de mise en abyme instauré par Calvino, puisqu'il s'adresse à un lecteur, désigné par le pronom « tu », en train de commencer un livre du même nom que celui du lecteur réel, et qu'il lui fournit des conseils de lecture :

« Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo addresso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. »²

Il est alors impossible, au premier chapitre, de savoir s'il s'agit du lecteur personnage, implicite ou empirique que désigne Calvino à travers ce pronom « tu ». De plus, comme l'a souligné Dällenbach, la mise en abyme est étroitement liée à la notion de réflexivité, comprise comme un perpétuel retour du récit sur la façon dont il se constitue. C'est ce que fait Calvino en réfléchissant au sein de son roman sur la façon dont celui-ci se constitue – avec le journal de l'auteur fictif, Silas Flannery – où dont il peut être lu, que

1 *Ibid.*, p. 105.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* op. cit., p. 4.

ce soit au premier chapitre ou dans la suite du récit-cadre, avec les réflexions de Ludmilla notamment. Dans *Comme un roman*, la mise en abyme de l'énonciation y est utilisée mais est moins évidente à déceler que dans *Se una notte...*, puisque Pennac ne multiplie pas les références à sa propre œuvre, mais se contente de « présentifier » le récepteur du récit à l'intérieur même de son œuvre. Pour cela, il personnifie l'acte de lecture, en représentant le lecteur tel que tout lecteur l'a été une fois dans sa vie – comme par exemple l'adolescent peinant à finir le livre demandé par le professeur dans le cadre de ses études – ou en intégrant le lecteur dans ses propos, en analysant la lecture selon le point de vue même des lecteurs :

« Relire ce qui m'avait une première fois rejeté, relire sans sauter de passage, relire sous un autre angle, relire pour vérification, oui... nous nous accordons tous ces droits. Mais nous relisons surtout gratuitement, pour le plaisir de la répétition, la joie des retrouvailles, la mise à l'épreuve de l'intimité. "Encore, encore", disait l'enfant que nous étions... »¹

Chaque lecteur peut donc se reconnaître dans le tableau que dresse Pennac, notamment parce qu'il met en évidence des vérités assez simples, parce qu'il analyse les différentes manières de lire de telle façon que le lecteur réel s'identifie à un moment ou un autre au lecteur décrit, puisqu'il réagirait de la même façon face au texte. Le processus de mise en abyme fonctionne alors pleinement seulement si des lecteurs réels se sentent concernés par les propos de l'auteur. Quoi qu'il en soit, le lecteur implicite est tout le temps désigné à travers le personnage lecteur, puisque l'auteur facilite cette identification – demandée par le processus de mise en abyme – par le biais de procédés énonciatifs.

En effet, l'illusion s'opère puisque Pennac comme Calvino mettent tout en œuvre pour faciliter la mise en abyme. Les pronoms jouent de ce fait un rôle important – comme on l'a déjà vu dans les parties précédentes – puisqu'ils ont plusieurs significations et peuvent à la fois désigner le lecteur personnage, le lecteur implicite, voire même le lecteur empirique. Calvino se sert du pronom « tu » pour apostropher et désigner son lecteur quand Pennac use du « je » d'inclusion ou du « on » généralisable. Tous deux se servent aussi du pronom « nous » pour inclure le lecteur dans leurs propos, Pennac notamment :

« La tua casa, essendo il luogo in cui tu leggi, può dirci qual è il posto che i libri hanno nella tua vita [...]. »²
« Je grapille, nous grapillons, laissons-les grapiller.
C'est l'autorisation que nous nous accordons de saisir n'importe quel volume de notre bibliothèque, de l'ouvrir n'importe où et de nous y plonger un moment parce que nous

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 179.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 141.

ne disposons justement que de ce moment-là. »¹

En ne se servant pas – pas tout le temps du moins – de la troisième personne du singulier pour désigner le lecteur, Calvino comme Pennac ont pour but de rendre leurs personnages abstraits, pour que n'importe quel lecteur implicite s'identifie à eux. Mais qu'en est-il du lecteur empirique ? Celui-ci est aussi concerné par le processus de mise en abyme, puisque la figure du lecteur fictif que le lecteur réel a devant lui apparaît comme la préfiguration allégorique de ce que la coopération interprétative lui impose d'emblée. La mise en abyme permet alors à Calvino de préciser le type de lecture qu'il attend du lecteur réel. Par exemple, en s'adressant au lecteur implicite en lui dictant ses réactions, il influence du même coup celles du lecteur réel :

« tu t'aspetti che questo fantasma femminile prenda forma nel modo in cui prendono forma i fantasmi femminili sulla pagina scritta, ed è la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei. »²

C'est au contraire Calvino qui pousse inconsciemment le lecteur réel à s'interroger davantage sur cette figure féminine, en préfigurant son activité lectorale au sein de la fiction. Dans *Comme un roman*, c'est ce même phénomène qui transforme les suggestions de Pennac en matière de lecture en une véritable méthode. En effet, la mise en abyme permet de déceler derrière le lecteur personnage un lecteur implicite, celui qu'inclut constamment Pennac dans ses propos, en suggérant ce qu'est l'acte de lecture. Or, le lecteur implicite devra être lu par un lecteur empirique, qui s'identifiera alors à ce premier. De ce fait, si ce phénomène d'identification fonctionne bien, le lecteur réel adhérera alors aux propos de Pennac et fera de ses propositions en matière de lecture la lecture – et peut-être même la seule – à suivre.

Ainsi, dès qu'une mise en abyme de la lecture est rendue possible, se pose la question du lecteur réel, puisque la coopération interprétative suppose une identification du lecteur empirique aux personnages lecteurs, identification qui correspond à ce que Jauss nomme dans *Pour une esthétique de la réception* « l'identification ironique », dont l'une de ses qualités est la réflexion critique :

« En refusant [...] au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome. »³

Le lecteur de *Comme un roman* ne doit donc pas s'identifier au personnage qui lui

1 PENNAC, Daniel. *Comme un roman... op. cit.*, p. 190.

2 CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore... op. cit.*, p. 20.

3 JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard ; Préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, 1978, p. 153.

correspondrait le mieux (l'enfant, le parent, le professeur), en se basant sur ses seules émotions, sinon il s'agirait d'une identification cathartique, qui appartient à la catégorie la moins élevée de l'identification selon Jauss. Il doit plutôt être coparticipant et prendre en considération tous les personnages pour réussir à comprendre le point de vue de chacun. Il peut alors choisir le type de lecture qui lui convient le mieux – et pas nécessairement la lecture gratuite que prône Pennac, bien qu'il affirme que ce soit sa seule opinion – en acceptant les droits du lecteur qu'énonce l'auteur même. Dans *Se una notte...*, le lecteur doit aussi se distancier du Lecteur fictif, pour ne pas tomber dans le piège que lui tend l'auteur. Il doit être d'autant plus attentif que Calvino veut réussir :

« a motivare il suo lettore reale, a dimenticare per un momento il mondo del romanzo e a prendere seriamente in considerazione come tali gli argomenti enunciati in esso da personaggi fittizi »¹.

L'auteur ne veut donc pas seulement faire de *Se una notte...* une fiction, mais aussi une œuvre source d'enseignements, justement par le biais de la mise en abyme qui permet de représenter des personnages lecteurs qui s'interrogent sur leur propre lecture.

L'acte de lecture est donc théorisé dans *Se una notte...* comme dans *Comme un roman* par le biais de la mise en abyme de l'énonciation qui crée des personnages lecteurs, qui met en scène la façon dont se lit une œuvre.

L'œuvre de Calvino comme celle de Pennac, malgré leurs différences de genre notamment, leur façon d'aborder le thème de la lecture ou de considérer le lecteur réel, permettent toutes deux de représenter l'acte de lecture par le biais d'une approche littéraire, en donnant à lire la lecture, en la représentant comme source de plaisirs, mais aussi comme en proie à des difficultés que le lecteur doit surpasser. Ces deux œuvres ont donc de nombreuses caractéristiques communes, notamment parce que les auteurs font du lecteur le centre de leurs préoccupations. Ils le représentent de manière fictionnelle, en se servant de procédés romanesques et de ce fait, font de leurs œuvres des romans de la lecture, où l'intertextualité et la mise en abyme jouent un grand rôle.

1 HABERMAS, Jürgen. *Pensiero post-metafisico... op. cit.*, p. 252.

Conclusion.

Les romans de la lecture mêlent donc réflexion critique et fiction, que ce soit le romanesque qui se propage dans l'essai, comme c'est le cas avec *Comme un roman*, ou le théorique qui infiltre le roman, comme il advient dans *Se una notte...* . Ainsi, l'un des plus grands apports de la théorisation de la lecture dans l'œuvre littéraire même est sans nul doute la création de personnages lecteurs, qui permettent notamment de multiplier les types de lecture et donc, de ne pas attribuer nécessairement toutes les conceptions sur la lecture édictées à l'auteur, les rendant de ce fait plus objectives, puisque les conceptions critiques sur la lecture passent par la voix des personnages.

Les lecteurs inscrits dans le roman ont aussi une fonction représentative en cela qu'ils apparaissent comme des exemples des différentes lectures possibles : de la lecture gratuite à la lecture intéressée, d'une lecture forcée à celle provoquant du plaisir. La multiplication des situations dans lesquelles on peut lire permet ainsi aux auteurs de toucher une partie de leur propre lectorat, par un phénomène d'identification. Mais plus encore, Calvino et Pennac se servent de différents procédés pour accentuer ce processus d'identification, notamment de la mise en abyme qui permet, par un jeu de miroirs, d'inclure le lecteur empirique au sein de l'œuvre ; d'où l'importance du lecteur implicite – celui qu'apostrophe Calvino ou celui que Pennac intègre à ses propos par l'usage de pronoms inclusifs –, instance qui sert de relais entre le lecteur personnage et le lecteur réel et qui oblige ce dernier à se sentir toujours concerné – au point même qu'il puisse tomber dans le piège que met en place l'auteur pour son lecteur, comme c'est le cas dans *Se una notte...* . La majeure différence entre les deux œuvres que nous avons étudiées réside donc dans la façon dont l'auteur considère son lecteur : Calvino privilégie la fiction et le jeu pour faire du lecteur le héros de ses propres aventures, en l'introduisant dans la trame narrative, quand Pennac considère son lecteur comme un public qu'il faut avertir et préfère donc représenter au mieux la réalité, en laissant ensuite libre choix au lecteur de déterminer la lecture qu'il préfère – bien que celui-ci se voit convaincu par les propos de Pennac à choisir paradoxalement la libre lecture.

Les romans de la lecture permettent donc d'exploiter au mieux tous les avantages que constitue l'insertion du lecteur au sein même de la littérature puisque, en plus de représenter l'acte de lecture, ils le théorisent, rendant de ce fait la lecture vivante, encline au changement, plutôt que de la figer dans une approche théorique seule.

Bibliographie.

1 : Les textes littéraires.

1-1 : Le corpus principal.

CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano : Oscar Mondadori, 1994. – 305 p.

CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Éditions du seuil, 1981. – 276 p.

PENNAC, Daniel. *Comme un roman*. Paris : Gallimard (Folio 2724), 1992. – 198 p.

1-2 : Les autres textes littéraires utilisés.

L'atto del leggere : il mondo dei libri e l'esperienza della lettura nelle parole dei Padri della Chiesa. Introduzione, traduzione e note a cura di Lucio Coco. Magnano : Qiqajon, Comunità di Bose, 2004. – 165 p.

Au bonheur de lire : les plaisirs de la lecture, par Daniel Pennac, Marcel Proust, Nathalie Sarraute... [et al.]. Paris, Gallimard, Collection Folio – n° 4040, 2004. 107 p.

CURIOL, Céline. *Permission*. Arles : Actes Sud, 2007. – 252 p.

DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*, pp.493 – 780, dans : *Oeuvres romanesques*. Texte établi avec présentation et notes, par Henri Bénac. Paris : Éditions Garnier, 1959. – XVII, 906 p.

FURETIÈRE, Antoine. *Le Roman bourgeois* (1666). Paris : Gallimard, 1981. – 320 p.

GONCOURT, Edmond de. *La fille Elisa*. Dix hors-texte de Cura. Paris : Athéna, 1946. – 265 p.

MANGUEL, Alberto. *Journal d'un lecteur*. Arles : Actes Sud, [Québec] Leméac, 2004. – 246 p.

MANGUEL, Alberto. *Une histoire de la lecture*. Essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud, 1998. – 428 p.

MONTAIGNE, Michel de. *Des livres*, dans *Essais*, II, chapitre X. Paris : Gallimard, Collection Folio – n° 290, 1962/1965. – 501 p.

PENNAC, Daniel. *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard, 2007. – 304 p.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de

Essais et articles, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. – 1022 p.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. 1. Paris : NRF, 1929. – 303 p.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Arles : Actes-Sud, 1988, – 61 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse : Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. [Introduction, notes et choix de variantes par René Pomeau]. Paris : Garnier Frères, 1960. – LVII, 829 p.

SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. Paris : Gallimard, 1983. – 256 p.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris : Garnier Flammarion, 1964. – 505 p.

2 : Les textes théoriques et critiques.

2-1 : Études critiques sur Italo Calvino et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna : il mulino, 2009. – 153 p.

BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna : Il mulino, 2007. – 281 p.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino : G. Einaudi, 1996. – XII, 286 p.

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma ; Bari : Laterza, 1989. – 187 p.

CALVINO, Italo. “Se una notte d'inverno un narratore”, in « Alfabeta », 8 décembre 1979, cité dans : CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano : Oscar Mondadori, 1994. pp. V – XIV.

CALVINO, Italo. “Comment j'ai écrit un de mes livres”, *Bibliothèque Oulipienne*, fascicule n°20 [1970], repris dans *Bibliothèque Oulipienne*, Vol.2. Paris : Ramsay, 1987. pp. 25 – 44.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli ; introduzione di Claudio Milanini. Milano : A. Mondadori, 2000. – LXXXVI, 1624 p.

CASTELLUCCI, Paola. *Un modo di stare al mondo, Italo Calvino e l'America*. Bari : Adriatica, 1999. – 239 p.

FERRETTI, Gian Carlo. *Le avventure del lettore : Calvino, Ludmilla e gli altri*. Lecce : Manni, 1997. – 59 p.

GONZÁLEZ, Covadonga Fouces. *Il gioco del labirinto : figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*. Lanciano : Carabba, 2009. – 306 p.

HABERMAS, Jürgen. *Pensiero post-metafisico*, a cura di Marina Calloni. Roma ; Bari : Laterza, 1991. – 303 p.

LAVAGETTO, Mario. *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, in *Paragone : mensile di arte figurativa e letteratura* – diretto da Roberto Longhi. N°366. Firenze : Sansoni, 1980. pp. 71 – 81.

MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano : Garzanti, 1990. – 196 p.

MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete : percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma : Bulzoni, 1996. – 226 p.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Roma : GLF editori Laterza, 2001. – 235 p.

SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo*. Torino : Einaudi, 1984, pp.135-173.

USHER, Jonathan. “Calvino and the computer as writer/reader”, *The Modern Language Review*, January 1995, 901, 1, pp. 41 – 54.

2-2 : Études critiques sur Daniel Pennac et *Comme un roman*.

CASTELLA, Charles. *Daniel Pennac : la métamorphose du crabe* [Film numérique]. Empreintes, DOCSIDE Production, avec la participation de France 5, 2010. Durée du film :52 min. env.

GAVRAS, Julie. *Daniel Pennac, voici des mots* [Film numérique]. Issy-les-Moulineaux : Arte France [prod.]. Paris : Les Films à Lou [prod] : Doc & Co [distrib.], 2002. Durée du film : 72 min.

2-3 : Ouvrages théoriques sur le lecteur et la lecture.

ARAGON, Sandrine. « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 13 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/6> ; DOI : 10.4000/narratologie.6

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte* (1973), Paris : Éditions du Seuil, “Points”, 1982. – 105 p.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. – 278 p.

BARTHES, Roland. “Roland Barthes par lui-même”, *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

BARTHES, Roland. “Vingt mots clés pour Roland Barthes”, *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Éditions du Seuil, 1995, pp. 315 – 334.

BAUDRY, Marie. “Abymes de la lecture complice et déni de la lecteur femelle. *Marelle* de Julio Cortázar : du personnage lecteur à une théorie de la lecture”, *Cahier du CERACC*, Juin 2006, n° 3 : *le lecteur, enjeu de fiction*. [en ligne] mise en ligne le 6 juin 2006, consulté le 14 avril 2012. URL : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers3.html

BONOMI Andrea. *Lo spirito della narrazione*. Milano : Bompiani, 1994. – 205 p.

CARDARELLO, Roberta. *Libri e bambini : la prima formazione del lettore*. Scandicci (Fi) : La Nuova Italia, 1995. 245 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris : éditions du Seuil, 1977. – 247p.

DERUELLE, Aude. « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 17 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/11> ; DOI : 10.4000/narratologie.11.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*. Traduction de Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1989. – 320 p.

FIORINO, Tonia. *Il testo tra autore e lettore*. Napoli : Liguori, 2003. – VIII, 147 p.

FRANZEN, Jonathan. *Come stare soli : lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, traduzione di Silvia Pareschi. Torino : Einaudi, 2003. – 279 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982. – 467 p.

L'Essai : métamorphoses d'un genre [Textes réunis et présentés par Pierre Glaudes]. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002. – XXVI, 472 p.

HOTTE, Lucie. *Romans de la lecture, lecture du roman ; l'inscription de la lecture*. Québec : Collection Littérature(s), 2001. – 183 p.

ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, 1985. – 405 p.

ISER, Wolfgang. *The implied reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, London : The John Hopkins University Press, 1978. – XIV, 303 p.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* traduit de l'allemand par Claude Maillard ; préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, 1978. – 305p.

LARANGÉ, Daniel S. *Le plaisir de la lecture, une définition de l'esprit de lecture*. Paris, Communio Viatorum, XLIX/1, 2007. Consultable en ligne sur : <http://web.etf>.

cuni.cz/CV-18-version1-cv0107tisk.pdf, pp. 4 – 18.

LIVOLSI, Marino. *Almeno un libro : gli italiani che (non) leggono*. Scandicci : La nuova Italia, 1986. – IX, 149 p.

MACÉ, Marielle. “L’essai littéraire, devant le temps”, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 27 février 2008, consulté le 13 avril 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/499>

PANAÏTÉ, Oana. “Fiction au conditionnel. L’essai romanesque de Jean Echenoz”, *Études littéraires*, 2006, vol. 37, n° 2, pp. 171 – 182. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/013678ar>

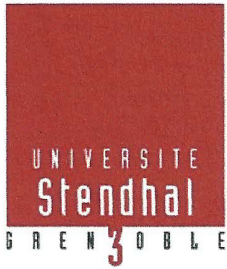
SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts : sur la littérature*. Paris : Gallimard, 1991. – 189 p.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Critica della lettura*. Roma : Editori Riuniti, 1992. – 171 p.

TROUVÉ, Alain. *Le roman de la lecture, critique de la raison littéraire*. Sprimont (Belgique) : Mardaga , 2004. 216 p.

WHARTON, Edith. "The Vice of Reading", *North American Review*, Oct. 1903, 177, pp. 513 – 521. [En ligne], mis en ligne en mai 1995, consulté le 15 avril 2012. URL : <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WhaRead.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all>

Illustration de la page de couverture issue de la première de couverture de *La petite marchande de prose* de Daniel Pennac, faite par Tardi.

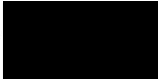


Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : VINANT PRENOM : MANON

DATE : 25/06/12 SIGNATURE : 

Résumé :

Le lecteur, instance traditionnellement extradiégétique, est parfois mis par les auteurs au cœur de la narration ; il peut alors être un personnage de l'histoire tout comme le destinataire des propos du narrateur et même, par un phénomène d'identification, le lecteur réel. Ces trois instances sont complexes à identifier dans les romans de la lecture, ces œuvres littéraires qui recourent à des procédés romanesques pour construire une réflexion sur la lecture. Les auteurs mêlent des analyses critiques et des récits fictionnels pour placer le lecteur au sein de l'œuvre et donc, pour théoriser l'acte de lecture. Dans ce mémoire, après avoir examiné l'évolution de la prise en compte du lecteur en littérature, nous nous intéressons plus particulièrement à *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino et à *Comme un roman* de Daniel Pennac, qui sont chacun à leur manière des romans de la lecture dans lesquels le lecteur est représenté par le biais littéraire, est le moyen de parler de l'acte de lecture de manière vivante et ludique.

Mots-clefs :

Lecteur, lecture, personnage, fiction, roman, théorie, représentation, mise en abyme, intertextualité.