



## Corrigé du DS 2 sur la littérature comme objet d'interrogation

« L'œuvre d'art, et singulièrement l'œuvre littéraire, ne s'impose pas seulement comme un objet de jouissance ou de connaissance ; elle s'offre à l'esprit comme objet d'interrogation, d'enquête, de perplexité. »

Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, 1953.

En vous appuyant sur des exemples précis et variés, vous direz comment cette caractérisation éclaire votre propre vision de l'œuvre littéraire.

### ★ Analyse du sujet (au brouillon, puis synthétisé dans la copie) :

Voici ce qu'en dit le rapport de jury :

- **Contexte** : Gaëtan Picon est un critique d'art et essayiste : il s'intéresse à l'importance des modes de lecture dans son ouvrage *L'Écrivain et son ombre* (1953). « L'œuvre - et singulièrement l'œuvre littéraire - dès qu'elle rencontre un regard, appelle irrésistiblement la conscience critique : celle-ci l'accompagne comme une ombre suit chacun de nos pas. » L'essai d'où est extrait sa citation a été publié en 1953, à une époque de transition, avant la nouvelle critique structuraliste des années 60 qui reprend le travail des linguistes, comme celui des formalistes russes des années 1915-30. Gaëtan Picon se rend compte que la littérature n'est plus le lieu des évidences : elle est aussi potentiellement le lieu de la complexité et de la perplexité. Il est donc déjà aligné, si l'on peut dire, avec les "maîtres du soupçon" qui compteront pour la Nouvelle Critique en train de naître, et qui conditionnent encore notre approche du fait littéraire.
- **Thème** : La question qui se pose dans cette citation, précisément, c'est ce qu'est et ce que fait un objet littéraire et son rapport avec le lecteur.
- **Citation** : elle prend l'aspect d'un constat qu'il est difficile de contredire. Cependant, elle se présente comme « divisée » en deux parties, avec deux propositions juxtaposées par un point-virgule. On peut y voir une sorte de hiérarchie entre deux niveaux d'œuvre sur littéraires ou plutôt deux niveaux d'accès à l'œuvre littéraire. La hiérarchie peut être conçue comme une préséance temporelle ou comme une hiérarchie de niveau.
  - « pas seulement » : témoigne de la hiérarchie, car on retrouve le balancement classique de la rhétorique : « non seulement, mais encore ». Il ne s'agit pas d'une opposition mais d'un approfondissement dans la deuxième proposition.

- « s'impose » / « s'offre » : les deux verbes témoignent d'une différence de relation entre l'œuvre et le lecteur. « S'impose » donne l'impression d'un contenu théorique clair, positif, constitué par l'auteur et directement accessible au lecteur. « S'offre » se limite à permettre cette possibilité. Si l'œuvre se rend disponible comme objet complexe et questionneur, rien ne dit que cette « offrande » soit saisie et appréciée. On devine ici le rôle majeur que tient le lecteur dans cette lecture qui doit être dynamique, engageante pour saisir le potentiel de réflexion proposé par l'œuvre.
- « objet de jouissance ou de connaissance » : on retrouve les fonctions classiques de la littérature : la fonction esthétique et affective (le *placere* des auteurs classiques, associés aux émotions, aux sentiments) et la fonction didactique (le *docere* des auteurs classiques).
- « objet d'interrogation, d'enquête, de perplexité » : on oppose souvent la complexité ou le scepticisme propres à la littérature moderne à l'évidence de la littérature classique où « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément. » (Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1674). Ces trois termes font donc référence à la réaction du lecteur devant une œuvre moderne, mais aussi à la réaction d'un lecteur exigeant, expert, devant toute œuvre forcément complexe, si elle est majeure.
- « objet de » : cette expression exprime « ce qui donne matière à une réaction affective, ce qui est cause ou motif d'un sentiment, d'une réaction affective, d'un état d'âme et sa manifestation » (CNRTL). On peut penser aussi à l'étymologie d'« objet » qui vient d'*objicio* en latin et désigne ce qui est jeté devant. L'œuvre littéraire est donc une chose jetée devant le lecteur et qui va susciter chez lui des réactions : la joie, la perplexité... Mais le terme d'« objet » est ambigu chez G. Picon, puisque l'œuvre ne suscite pas que des réactions affectives mais aussi de la connaissance, de la réflexion, une enquête. L'œuvre est alors vue, dans ce cas, plutôt comme un « vecteur », une voie d'accès à... Les deux sens sont ici employés dans une syllepse qu'il faudra exploiter : l'œuvre littéraire est un objet énigmatique en lui-même, source de différentes émotions et sentiments (joie / perplexité) et il donne aussi un accès à soi-même et au monde.
- « singulièrement » : cet adverbe fait de l'œuvre littéraire le lieu de la vérification du constat, « tout particulièrement ». On n'attend pas que la composition soit noyée dans un rapprochement entre l'art en général et la littérature, mais c'est possible, voire judicieux, parfois, de faire référence à d'autres œuvres que des œuvres littéraires.

### ★ Les enjeux et des problématiques (sur la copie)

Gaëtan Picon s'interroge sur le rapport entre le lecteur et l'œuvre littéraire jetée devant lui comme *ob-jet*. Les affects plaisants et la connaissance résultant d'un discours sur le monde ne peuvent être que le premier niveau de ce que peut générer l'œuvre littéraire (en témoigne la structure de la phrase composée de deux propositions juxtaposées avec le balancement rhétorique inachevé « pas seulement »). Une véritable œuvre littéraire dépassera les dimensions immédiatement disponibles (susitant « jouissance » et « connaissance ») pour donner accès aux richesses du questionnement et de la mise à l'épreuve (ouvrant sur un

« questionnement », une « enquête », une « perplexité ») à la fois sur l'œuvre elle-même et sur le monde.

On peut pourtant lui objecter que les œuvres hermétiques telles que celles d'Arthur Rimbaud dans *Les Illuminations* (1886) permettent d'accéder à un plaisir après le dépassement de la perplexité. De la même manière, les œuvres « classiques » et didactiques peuvent aussi susciter la réflexion, l'enquête et la perplexité, si l'on pense à la morale ambiguë de « La Cigale et la Fourmi » de Jean de La Fontaine (*Fables*, 1668). Les niveaux ne semblent pas si distincts car ils peuvent se confondre selon le degré d'expertise des lecteurs.

**Il convient alors de se demander si la valeur première d'une œuvre se situe dans les effets immédiatement accessibles (*placere* ou *docere*) ou dans une plus-value herméneutique qu'elle rend disponible au lecteur expert.**

## ★ Le plan

### 1. L'œuvre littéraire comme objet résistant au lecteur : objet de réflexion, d'enquête, de perplexité (thèse de Gaëtan Picon)

Il s'agit ici de développer ce que Gaëtan Picon entend par « œuvre littéraire » : une œuvre qui résiste à son lecteur, qui demande un décentrement pour appréhender sa langue, sa vision du monde ; une œuvre qui est fondamentalement une énigme.

#### 1.1. L'une perplexité première et langagière

L'abord d'un texte littéraire se distingue par un regain de difficulté étant donné qu'il se distingue du mode de communication courant : le matériau langagier cesse d'être le véhicule transparent d'un contenu de sens équivoque. Il est au contraire travaillé et rendu plus « poétique » par l'usage de procédés (métriques, rythmiques...). La perplexité qui en résulte est l'une des premières réactions qui signalent la présence de quelque chose que l'on peut appeler « littérature ».

- Références théoriques : Tzvetan Todorov dans *La Théorie littéraire*, en 1942, en citant René Welleck et Austin Warren, affirme que la littérature fait un usage particulier du langage. L'emploi littéraire se distingue de l'emploi courant ou scientifique. La littérature, ainsi, est connotative.

Roman Jakobson mettait en valeur, dans les années 1960, la fonction poétique du langage littéraire *Essai de linguistique générale* (1963).

Paul Valéry disait dans son *Enseignement de la poésie au Collège de France* (1957) : « La littérature est et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage. »

- Référence littéraire : les poèmes sont de bons exemples, comme "Aube" de Rimbaud qui fait cohabiter un nom allemand désignant une chute d'eau (« *wasserfall* ») avec un adjectif qualificatif le personnifiant (« blond »). On retrouve aussi des termes pris au sens littéraire (« embrasser » dans le sens de prendre dans les bras) et symboliques (« l'aube » comme le nouveau commencement ou désignant la déesse Aurore). A cela, on peut ajouter deux octosyllabes blancs, au début et à la fin du poème, qui miment le geste d'embrassement.

### **1.2. L'écart et l'enquête sur la vision du monde**

La littérature, au-delà de la langue, entretient un rapport particulier avec le monde : la lecture littéraire est donc effort, cheminement difficile et enquête, recherche active d'une nouvelle vision du monde.

- Référence théorique : Hans Robert Jauss *Pour une esthétique de la réception* (1975) met en évidence le « pas de côté » nécessaire pour comprendre la vision du monde proposée par l'œuvre : il « détermine le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptive n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement. »
- Références littéraires : Dans *Le Côté de Guermantes* (1920), Marcel Proust rend compte de cette expérience à travers son narrateur Marcel qui découvre un auteur dont l'esthétique s'éloigne de celle de son auteur favori, Bergotte : « je sentais que ce n'était pas la phrase qui était mal faite, mais moi pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout. Je reprenais mon élan, m'aidais des pieds et des mains pour arriver à l'endroit d'où je verrai les rapports nouveaux entre les choses. » Nombreux sont les auteurs qui ont ressenti la même chose devant les phrases longues de Proust ! Les genres anciens, tels que les romans de chevalerie, qui comportent des valeurs médiévales chrétiennes et des stéréotypes qui sont peu familiers au lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle peuvent leur donner du fil à retordre. Dans *Lancelot ou Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes (XII<sup>e</sup> siècle), Lancelot monte dans une charrette de condamnés pour sauver la reine Guenièvre : il perd ainsi son honneur et devient un paria selon le code de chevalerie. Cette vision des choses est étonnante pour le lecteur d'aujourd'hui et nécessite une enquête sur le code d'honneur des chevaliers pour comprendre les enjeux de l'épisode.

(On peut envisager, à la place de ce paragraphe, un paragraphe sur l'intertextualité : une œuvre littéraire prend souvent son sens dans un réseau d'œuvres. Il est essentiel de connaître les sources pour comprendre une œuvre. On peut citer comme référence théorique *La Stratégie de la forme* de Laurent Jenny (1976) et comme œuvre littéraire *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt (1992), qui est une réécriture du mythe de Dom Juan, où le séducteur est interrogé par ses anciennes conquêtes. Le sens subversif de cette pièce contemporaine n'est compréhensible qu'au regard des œuvres précédentes, comme la comédie de Molière (1665).

### **1.3. De la littérature comme énigme fondamentale**

Ce qui fait la valeur d'une œuvre littéraire, c'est la possibilité de poser des questions et de réserver ses réponses. Cela vient, entre autres, du statut de l'œuvre d'art qui reste le domaine de la fiction, des masques, des voiles.

- Références théoriques : Roland Barthes, dans ses *Essais critiques*, publiés en 1964, évoque les interrogations qui sont l'essence de la littérature. « Admirablement servi par ce système signifiant déceptif qui, à mon sens, constitue la littérature, l'écrivain peut alors engager profondément son œuvre dans le monde, dans les questions du monde, mais suspendre cet engagement précisément là où les doctrines, les partis, les groupes et les cultures lui soufflent une réponse. L'interrogation de la littérature est

alors, d'un seul et même mouvement, infime (par rapport aux besoins du monde) et essentielle (puisque c'est cette interrogation qui la constitue). » Cette capacité à susciter la réflexion vient de la théorie de la « Mort de l'auteur » : on ne sait pas qui parle, l'origine de l'œuvre est inconnue ; c'est un signe essentiel de la littérarité. Toute œuvre littéraire, comme celle de Racine, peut alors être réinterprétée *ad libitum* (Roland Barthes, *Sur Racine*, 1960).

- **Références littéraires** : la nouvelle « Le Dessous d'une partie de Whist » de Barbey d'Aurevilly dans *Les Diaboliques* (1874) comporte de nombreuses zones d'ombre. Le narrateur ne sait que peu de choses sur l'histoire qu'il raconte et sur les protagonistes, férus de jeu de cartes. Il est question de l'éclat d'un bijou, d'une quinte de toux, de résédas qui contiennent un secret. Ce texte comporte une grande incomplétude que le lecteur dit combler de ses propres réflexions.

Les romans du Nouveau Roman, qui souhaitent laisser une partie de la réflexion au lecteur, sont aussi de bons exemples : dans *Moderato cantabile* (1958), Marguerite Duras nous raconte un crime passionnel et la fascination qu'il exerce sur deux personnages, Anne Desbaresdes et Chauvin. Les silences et les non-dits prennent plus de place que les actions et les paroles. Le lecteur doit imaginer les motivations des personnages et interpréter les paroles énigmatiques. En cela, le court roman correspond à ce que le Nouveau Roman souhaitait réaliser : rompre avec le roman balzacien qui rivalisait avec l'état civil et donner matière à réfléchir au lecteur, afin qu'il fasse une partie du chemin pour comprendre le sens.

- ⇒ **Étrangeté linguistique, écart esthétique ou herméneutique, fonctionnement sémiotique déceptif et profondément énigmatique : voilà une gradation qui invite toujours le lecteur à voir l'œuvre littéraire comme imposant d'abord une perplexité, suscitant un effort et toujours partiellement déçu.**  
**Pourtant, l'œuvre littéraire, dans son apparition courante, a pour mission de plaire et d'instruire.**

## 2. L'œuvre littéraire dans sa mission courante : *placere et docere*.

Il s'agit d'apporter une nuance à la thèse de Gaëtan Picon : l'œuvre, et notamment l'œuvre classique, procure du plaisir (au sens d'une jouissance pleine, positive, hédoniste) et de la connaissance (car il produit des effets de connaissance sur le monde). Mais en parallèle, elle se découvre vraiment comme œuvre littéraire lorsqu'elle permet des interrogations qui viennent approfondir la lecture.

### 2.1. *Les ressources du plaire et le texte plaisir*

Le texte littéraire recherche bien le plaisir, celui du lecteur. La première mission de l'œuvre littéraire est le *delectare*, le *placere*.

- **Références théoriques** : dès la rhétorique antique, la *captatio benevolentiae* avait pour but de créer les conditions favorables de la réception, de susciter la curiosité. On retrouve cette même fonction dans l'*incipit* d'un roman ou la scène d'exposition d'une œuvre dramatique.

« Le Pouvoir des fables » de Jean de La Fontaine, (*Fables*, VIII, 4, 1678) a une portée théorique : cette fable témoigne du goût pour la fiction, pour les contes, qui attirent

les auditeurs mieux qu'un bon orateur. Le fabuliste lui-même avoue sa faiblesse pour les œuvres fictives (« Si Peau d'Âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême. »).

- Références littéraires : Les fables comme « Le Savetier et le Financier » (Fables, VIII, 2, 1678), par ses personnages stylisés, par ses dialogues vivants, présentent une petite comédie qui plaît au lecteur et fait passer, sans même avoir besoin de l'expliciter, la morale sur un emploi raisonnable de l'argent.

Une contre-*captatio*, comme celle de l'« Avis au lecteur » des *Essais* de Montaigne (1580) plaît au lecteur par sa désinvolture et son jeu sur les codes de la *captatio*. Le « De quoi te mêles-tu ? » qu'entend le lecteur le pousse à lire ce livre qui paraît interdit, et qui attise donc son désir.

## **2.2. De la « connaissance de l'écrivain » (J. Bouveresse) à celle du lecteur : le docere.**

La littérature se targue, depuis Aristote, d'être une représentation du monde et de proposer un savoir au lecteur.

- Références théoriques : Horace : « *utile dulci miscere* » (mêler l'utile à l'agréable). En 1984, Tzvetan Todorov affirmait dans *La Critique de la critique* : « Depuis deux cents ans, les romantiques et leurs innombrables héritiers nous ont répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin en lui-même. Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier : la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et vers la morale. »
- Références littéraires : Les œuvres tragiques de l'Antiquité revisitées par Racine servent un message à la fois religieux et plus largement moral. Il s'agit, comme dans *Phèdre* (1677), de rendre compte de la dangerosité des passions et d'illustrer le caractère inéluctable du destin. Cette tragédie est influencée par le jansénisme, un courant religieux du XVIIe siècle.

## **2.3. Du savoir à la réflexion**

Une œuvre littéraire prise dans le sens classique n'est jamais complètement close : elle ouvre sur le monde et sollicite la réflexion du lecteur.

- Références théoriques : Wolfgang Iser, de l'école de Constance, cite ce passage de Tristram Shandy de Sterne dans *L'Acte de lecture* (1976) : « aucun auteur, averti des limites que la décence et le bon goût lui imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser de lecteur imaginer quelque chose après vous ».
- Dans « Sur la lecture » de Marcel Proust, l'auteur définit l'œuvre littéraire comme le « terminus ad quem » de l'auteur, mais aussi comme le « terminus a quo » du lecteur. Le lecteur poursuit sa réflexion après l'œuvre.
- Référence littéraire : si l'intertextualité existe, c'est bien parce que les auteurs ont été aiguillonnés par des lectures. On peut penser à Éric-Emmanuel Schmitt qui a poursuivi le mythe de Dom Juan dans *La Nuit de Valognes* (1992), proposant une explication étonnante au libertinage du séducteur.

⇒ **N'est-il pas possible de réunir les deux niveaux et d'émettre l'hypothèse que dans cette totalité complexe qu'est l'œuvre littéraire, l'enquête et la perplexité peuvent finalement être les plus grandes sources de plaisir et d'enseignement ? Il s'agirait**

alors d'une jouissance particulière, plus proche d'un enseignement en action (si on oppose « connaissance » (le savoir) et « cognition » (savoir comme verbe à l'infinitif), loin des maximes ou des moralités simplistes.

Cette idée nous force à prendre au sérieux l'idée d'un lecteur véritablement actif dans sa perplexité, et retirant de l'enquête et de l'interrogation une jouissance et un bénéfice cognitif qui en sont inséparables. Les deux usages de l'œuvre littéraire que G. Picon hiérarchise se trouveraient alors unis à un niveau supérieur et plus riche. L'œuvre littéraire déploierait ainsi tout son potentiel entre les mains d'un lecteur expert.

### **3. La formation du lecteur pour appréhender les séductions et les enseignements des œuvres.**

Il s'agit de montrer comment la lecture active, l'engagement du lecteur, permet de transmuter l'expérience de la perplexité face à l'énigme du texte littéraire en joie et en connaissance.

#### **3.1. La jouissance d'un sujet perplexe, le lecteur**

L'œuvre littéraire est entre les mains du lecteur : c'est à lui de décider ce qu'il veut en faire et comment il va la lire.

- Référence théorique : dans *Le Plaisir du texte* (1973), Roland Barthes imagine le plaisir du lecteur comme une « Babel heureuse » : en effet, parce qu'une signification unique et fixe n'existe plus, toutes les interprétations peuvent coexister, ce qui donne une expérimentation inouïe de significations possibles. La lecture d'une œuvre littéraire, l'épreuve de ses complexités, l'affrontement des pluralités qu'elle nous soumet, peuvent alors se penser comme essai et création de soi, comme subjectivation.
- Références littéraires : Dans *Les Mots* de Jean-Paul Sartre (1963), le jeune « Poulou » expérimente la lecture solitaire, alors qu'il joue à être un grand lecteur : « En tout cas mon regard travaillait les mots : il fallait les essayer, décider de leur sens ; la Comédie de la culture, à la longue, me cultivait. »

Le poème « Au lecteur » de Charles Baudelaire, au seuil de son recueil *Les Fleurs du mal* (1857) s'adresse à l'« Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » : on peut y voir une adresse au lecteur supposé de Baudelaire, qui reconnaît chez lui et chez le lecteur les mêmes caractéristiques humaines, ou voir une tentative baudelairienne de faire du lecteur un semblable à l'issue de la lecture du recueil.

La subjectivation du lecteur est mise en abyme dans la nouvelle « La Continuité des parcs » de Julio Cortázar (1956-64). Le héros est un lecteur qui lit un roman, confortablement installé dans son fauteuil vert. L'histoire du roman met en scène un homme qui traverse le parc d'une grande maison de maître, un poignard à la main : il pénètre dans la demeure et voit le dossier élevé d'un fauteuil en velours vert avec une tête d'homme en train de lire un roman qui dépasse. La mise métalepse (puisqu'il y'a brouillage entre les niveaux de narration) est à la fois amusante et angoissante quand on sait qu'on est soi-même en train de lire la nouvelle de Cortázar.

#### **3.2. Une perplexité formatrice**

La littérature cherche moins à enseigner qu'à faire penser. Les œuvres les plus didactiques portent parfois en elles des ambiguïtés qui nous poussent à réfléchir. Formateurs, les textes qui résistent renforcent nos capacités cognitives et notre capacité à jouer avec les signes. Les

œuvres littéraires deviennent objet de plaisir et de perplexité, œuvres de plaisir parce que de perplexité.

- Référence théorique : Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* (1976) : « La lecture devient un plaisir que si la création entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. »
- Références littéraires : « La Cigale et la Fourmi » de Jean de La Fontaine (*Fables*, I, 1, 1668) ne comporte pas de morale explicite. Cependant, la fable se termine sur les mots de la fourmi « - Vous chantiez, j'en suis fort aise. / Eh bien ! Dansez maintenant. » On peut en déduire que la fable est juste le constat de l'avarice de la fourmi (« La Fourmi n'est pas prêteuse ; / C'est là son moindre défaut. »), ou bien une leçon de prudence pour la Cigale étourdie. Pourtant, le fabuliste s'identifie davantage à la Cigale chanteuse qu'à la fourmi prévoyante : il n'est pas évident que la prudence soit vantée dans cette fable. Finalement, comme toutes les fables qui ouvrent les livres du premier recueil, peut-être est-elle seulement un art poétique mis en abyme et une invitation légère du lecteur à la lecture (« Eh bien dansez maintenant. »)

Bien habile celui qui pourra tirer un savoir positif de *l'Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil* (1657-62) de Cyrano de Bergerac. Il n'y a pas de théorie claire et unifiée de la nature de l'univers mais le lecteur aura reconnu là une leçon de relativisme en acte dans le réquisitoire de Guillemette la Perdrix contre l'homme.

La leçon de *Candide* de Voltaire (1759) « Il faut cultiver son jardin » est ambiguë : si c'est une leçon de prudence conseillant au lecteur de se retirer du monde, de ne s'occuper que de ses affaires, Voltaire a bien négligé de suivre sa propre leçon puisqu'il s'est engagé dans l'affaire Calas (1761) et bien d'autres combats.

### **3.3. L'œuvre comme expérience existentielle**

Si l'on pousse jusqu'au bout le dépassement des deux niveaux proposés par G. Picon, un livre n'est pas un contenu, c'est une expérience existentielle et cognitive, mais aussi affective. Grâce à la fiction, le lecteur se trouve pris dans un réseau d'affects qui nous permettent d'échapper à l'étroitesse de l'expérience vécue.

- Références théoriques : le seul savoir que la littérature peut apporter c'est le savoir fragmenté de l'expérience existentielle, l'auteur passe du vivre (personnel) au connaître (universel) par un autre cogito que celui des savants (Michel Serres *Le Tiers-instruit* 1991) : la littérature exprime un universel d'un autre type, fondé sur l'expérience personnelle qui prend tout son sens au moment où celui qui la formule prend conscience de sa dimension anthropologique, commune, dans la dimension culturelle partagée. Ce savoir ne prend pas la forme d'un savoir définitif. L'œuvre littéraire produit un savoir à partir de ce que Michel Serres appelle le pathétique. Thomas Pavel, dans *Comment écouter la littérature ?* (2006) nous invite à nous rendre compte que les œuvres littéraires nous font expérimenter des affects subtils, complexes, et à affiner nos réactions émotionnelles face à ces expériences fictionnelles comme réelles.
- Référence littéraire : Thomas Pavel, dans son ouvrage, prend l'exemple de Britannicus de Racine (1669) : malgré l'exotisme du monde représenté (mélange d'Antiquité romaine et de Grand Siècle), le lecteur constate la soif de pouvoir de Néron et sa passion pour Junie ; il voit en quoi ces deux désirs convergent dans le projet de sacrifier Britannicus. Il s'identifie sans doute à un personnage qui porte ses valeurs (Junie ?), mais il s'intéresse à tous.



Dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857), la multiplicité des points de vue rend compte à la fois des pensées d'Emma et de celles d'autres personnages (Charles notamment, dans *l'explicit*) et du point de vue ironique du narrateur omniscient. Le lecteur a accès à des sentiments différents, contradictoires qui étendent sa connaissance du monde. Comme le disait Yves Bonnefoy pour l'expérience poétique, le lecteur peut « lever les yeux de son livre » et laisser aller cette complexité affective issue d'une fréquentation littéraire à la rencontre du monde.

⇒ **C'est donc parce que l'œuvre s'impose au lecteur dans une certaine forme de complexité qu'elle peut être source de plaisir et d'enseignement, mais un enseignement en acte, une connaissance de soi et de ses réflexes mentaux et affectifs, d'un enrichissement existentiel du lecteur et de son rapport au monde.**

### ★ Conclusion :

#### ○ Bilan des axes :

Ainsi, l'œuvre littéraire apparaît-elle comme dépositaire de bien des pouvoirs et de bien des espoirs. Si l'œuvre littéraire réserve d'abord au lecteur une véritable épreuve de réflexion, d'enquête pour aboutir souvent à de la perplexité, elle peut, dans un projet didactique, être source de jouissance et de connaissance. Cependant, plutôt que de distinguer deux types d'œuvres (celles qui résistent et se dérobent, et celles qui présente immédiatement un bénéfice), il est préférable de distinguer deux types de lecture : une lecture passive qui ne cueille que les fruits à portée de main, et celle, active, qui bataille et fait fructifier les germes contenus dans l'œuvre par sa réflexion et son enquête. Seul le deuxième type de lecture permet de transmuter la perplexité en plaisir et en cognition.

#### ○ Réponse à la problématique :

Il apparaît alors que la valeur première d'une œuvre se situe dans la perplexité qu'elle suscite chez le lecteur expert.

#### ○ Ouverture :

Ce devoir a mis en exergue l'importance du rôle du lecteur, qui devient un élément clef de l'exploitation de l'œuvre littéraire. Il ne tient qu'à lui que le poète ne soit pas « comme un arbre qui bruisse dans le vent, mais qui n'a le pouvoir de conduire personne » (Boris Pasternak).bh



Fanny Broc, *Lectrice dans la bibliothèque bleue*, 2020.