Dissertation littéraire programme B/L

Conception ESSEC BS

Session 2026

Sujet : « L'auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n'écrit pas : c'est ce public qui écrit et pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur ; la lecture n'est que d'apparence, en réalité elle est nulle. De là, l'insignifiance des œuvres faites pour être lues, personne ne les lit. »

Que pensez-vous de ce propos de Maurice Blanchot* (« La littérature et le droit à la mort ». 1947. Repris dans *De Kafka à Kafka*. Idées/ Gallimard. 1981. P. 18) *?

QUELQUES MOTS SUR CE SUJET

La citation est extraite d'un article que Blanchot a publié dans la *Nouvelle Revue Française* en 1947. « La littérature et le droit à la mort » porte la trace des lectures qu'il a faites de Hegel et de Mallarmé et l'on peut considérer que les thèmes majeurs de sa réflexion à venir y sont déjà exposés. Son style (sa rhétorique, disent certains) s'y déploie selon des figures et un rythme qui séduiront ou exaspéreront ses lecteurs. On a souvent souligné le pouvoir de fascination de cette écriture, soit pour en dénoncer les effets hypnotiques, soit pour indiquer les liens qu'elle entretient avec l'essence *imaginaire* de la littérature (Thème que Blanchot développe magistralement, mais aussi abruptement, dans son essai *L'espace littéraire*). La citation ne compte pas parmi les propos les plus énigmatiques de l'auteur ; elle développe une idée *logique* que les candidates et candidats ont dans l'ensemble plutôt bien saisie. Si un auteur prétend écrire pour un public déterminé, il produit quelque chose de conforme aux attentes de ce public, en conséquence, il ne lui offre rien à « lire », c'est-à-dire à découvrir. Ce qui présuppose, il est vrai, que lire soit une activité de découverte et non de confirmation, une exploration et non une répétition. Si on écrit pour un public, dit Blanchot, c'est lui, au fond, qui écrit, il ne peut donc pas vraiment lire, mais, doit-on ajouter, celui qui écrit ainsi, n'écrit pas vraiment, puisqu'*écrire* ne saurait se faire par délégation. On comprend que le propos de Blanchot implique une idée de l'*expérience littéraire* propre à la modernité et qu'il s'agit là d'une conception très ambitieuse, aux accents « mystiques » selon Sartre. Une conception incontestablement marquée par le Romantisme allemand (que Blanchot connaît bien) et par Mallarmé qu'il joint à Hegel pour penser la littérature. Cette réflexion qui mobilise souvent un tour philosophique le conduit à lier la littérature à l'imaginaire, à la mort, au Néant. Elle est tranchante, comme on le voit avec la dernière phrase de la citation, qui tire sèchement les conclusions *logiques* de l'argument qui précède : les œuvres « faites pour être lues » ne peuvent être qu'« insignifiantes » (sans intérêt --- « personne ne les lit » --- ou sans

consistance, sans *être* --- elles ne sont pas de la « littérature »), parce qu'elles ne mettent en jeu ni l'*expérience d'écrire* ni l'*expérience de lire*.

Il faut comprendre que cette double expérience conditionne à la fois l'*être* de l'œuvre et la *communication littéraire*. C'est en effet une erreur de déduire du propos de Blanchot qu'il exclut toute possibilité de « communication » entre écriture et lecture dès lors qu'il affirme l'autonomie de l'une et de l'autre. Le caractère paradoxal de cette « communication littéraire » telle que la pense Blanchot se formule comme rapport d'un « non-rapport ».

REMARQUES SUR LES COPIES

Nous avons corrigé 330 copies. La moyenne est de 11,21, avec un écart-type de 3,18. Les notes vont de 01 à 19/20**.** Les meilleures d'entre elles partent d'une analyse sérieuse de la citation qui permet de poser correctement le problème et de construire une problématique rigoureuse.

Les plus décevantes sont celles qui réduisent hâtivement la position de Blanchot à un dogmatisme que nulle argumentation censée ne saurait soutenir. Au fond, elles laissent entendre qu'il n'y a guère lieu de prêter attention à quelqu'un qui prétend que l'auteur se doit d'ignorer le lecteur. L'affaire paraît entendue : on écrit toujours pour un public, en tenant compte de son « horizon d'attente », des habitudes de pensée de l'époque, des normes morales, en fonction du marché de l'art …

Il est tout à fait surprenant que l'on ait rarement songé à invoquer l'ouvrage tellement stimulant de Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), auquel répond l'essai de Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), qui développe ce que « La littérature et le droit à la mort » lançait hardiment en 1947. Rappelons les titres des trois premiers chapitres du livre de Sartre pour suggérer l'intérêt de sa lecture : « Qu'est-ce qu'écrire ? », « Pourquoi écrire ? », « Pour qui écrit-on ? »

Il nous paraît juste de reconnaître l'effort qui a été fait dans la construction de la réflexion et dans l'analyse d'exemples souvent très pertinents. En particulier lorsque fut prise en compte la littérature classique et par là même la dimension historique de la question.

ATTENTES DU JURY

Plutôt que de donner des consignes qu'il suffirait de suivre mécaniquement pour faire une copie censée plaire au jury, on dira simplement ce que les correcteurs et correctrices sont heureux de trouver à la lecture d'une dissertation de concours :

- La finesse de l'analyse de la citation et la perception juste des enjeux du sujet.
- La clarté de la problématique adoptée.
- La qualité de l'argumentation et l'élégance de l'expression.
- Le dynamisme d'une réflexion en acte.
- Le plaisir de parler de la littérature comme de quelque chose qu'on aime.

Qu'on ne nous dise pas que ce sont là des attentes irréalistes, puisque nous avons eu à lire des copies qui les ont amplement satisfaites !

SUGGESTIONS POUR LE TRAITEMENT DU SUJET

L'auteur et le lecteur entretiennent une *communication* à travers le livre que le premier écrit et que le second lit. C'est aujourd'hui un lieu commun tellement partagé qu'il semble fort incongru de le soumettre à examen. D'autant plus que nous vivons dans une époque où précisément la communication se voit promue au rang de valeur fondamentale. Qui ne communique pas est réputé « ennemi du genre humain », « loup-garou », comme Rousseau ainsi baptisé par ses détracteurs. L'écrivain, dès lors qu'il écrit, comment pourrait-il bien ne pas tenir compte de ce public qu'il souhaite désireux de découvrir son livre lorsqu'il vient d'être publié ? On convient généralement que l'auteur se fait une idée de ce public virtuel, qu'il aurait mauvaise grâce à chercher à le heurter de front en produisant son œuvre, qu'il s'agit de jouer finement de ses attentes en respectant certaines règles (génériques, par exemple), certaines convictions (morales, entre autres), des normes de goût, quitte à les transgresser dans les limites que ce public est censé accepter.

Voilà qu'un critique, dont l'œuvre, il est vrai, n'est guère populaire, vient nous dire que « L'auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n'écrit pas » ! Rien d'étonnant à ce qu'il soit peu lu ! Pas étonnant qu'il soit par ailleurs un lecteur admiratif de Mallarmé : l'hermétisme aristocratique ne témoigne-t-il pas d'un souverain mépris à l'égard de tout lecteur ?

Laissons un moment en suspens le « cas » Blanchot et observons la citation du sujet.

I) Une position peu orthodoxe

Sous la forme d'une proposition *logique*

Ce point n'a pas manqué d'être souligné dans un certain nombre de copies. Si l'auteur écrit spécifiquement pour un public déterminé, il cherche à plaire à ce public et lui tend un miroir de lui-même. Ce qui permet à Blanchot de dire qu'au fond, ce que cet auteur écrit décalque les attentes du public et donc que « c'est ce public qui écrit ». Lui, il n'écrit pas vraiment. La conséquence s'impose : si c'est ce public qui écrit, il ne saurait être le lecteur de ce qu'il écrit. En réalité, il ne *lit* pas plus que l'auteur n'*écrit*. Simulacre d'écriture et simulacre de lecture, voilà ce qui se produit. Du coup, cette double falsification ne peut donner naissance qu'à un simulacre d'œuvre. Les présupposés sont assez clairs : l'écriture est une expérience *en soi* ; la lecture est une expérience *orientée vers un objet autre.* Si celui qui écrit se donne pour fin de répondre aux attentes d'un public déterminé, il fait de son écriture le porte-parole de ce public, du coup, *ce n'est pas sa parole propre qu'il fait entendre*, il n'écrit donc pas vraiment. Mais, de fait, ce public ne lit pas davantage, puisque lire, c'est *découvrir la parole d'un autre*.

Blanchot ne joue pas sur les mots. Il développe ce point de vue dans « La solitude essentielle », premier chapitre de *L'espace littéraire*. Il faut bien reconnaître que sa réflexion n'est pas d'un accès facile. Non qu'il complique les choses vainement, mais parce que sa pensée s'aventure dans les zones obscures de la création littéraire et qu'il s'agit pour lui de dessiner, comme en tâtonnant, une ontologie de la littérature, projet ambitieux à l'extrême.

Avant de nous lancer à sa suite, essayons de prendre son propos de la façon la plus simple qui soit.

Une affirmation relevant de la *Poétique* : l'écriture est *inconditionnelle* / la lecture est sous la condition de *l'Autre*.

On n'écrit pas pour un public précis, sinon on n'écrit pas vraiment. On parle bien sûr ici de l'écriture littéraire, de la littérature, qui est d'un autre ordre (au sens pascalien du mot) que celui de la parole commune. Celle-ci porte avec elle une *adresse*, quand celle-là semble bien

en suspendre la possibilité. C'est que l'adresse signifie que la parole instaure une communication avec un destinataire auprès duquel on veut se faire entendre. Le message qu'on lui envoie doit autant que faire se peut être entendu de lui : il lui est adapté. Alceste, malgré toutes les mises en garde de Philinte, s'obstine à oublier cette règle conversationnelle. Bien sûr, cela ne veut pas dire qu'on soit condamné à ne dire à autrui que ce qu'il veut entendre, mais, au moins, doit-on mesurer ce qui lui est irrecevable. Quand on évoque les « attentes » de l'autre, c'est cela qu'on veut dire. On « modélise », d'une certaine manière, ces attentes.

La parole littéraire exige plus d'autonomie. L'écrivain ne saurait conditionner son œuvre à quelque cahier des charges qu'elle devrait absolument remplir. Cela reviendrait en effet à mobiliser une *technique* propre à produire quelque chose de préétabli. L'écriture (ce mot chez nos Modernes désigne l'art littéraire) est exercée comme une *aventure*, selon la fameuse formule de Jean Ricardou. Si le génie est censé créer, c'est-à-dire inventer, innover, et surtout pas reproduire quelque modèle que ce soit, cela vaut aussi bien pour n'importe quel écrivain digne de ce nom. Nul ne saurait brider sa liberté créatrice en écrivant pour un public déterminé qui *conditionnerait* sa tâche.

Marguerite Duras a très fortement souligné cela dans *Ecrire* : « C'est l'inconnu qu'on porte en soi écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien ». « L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. En toute lucidité ». « Ecrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait ».

Qui écrit poursuit un seul et unique objectif : l'*œuvre*. C'est l'obsession de Frenhofer dans *le chef-d'œuvre inconnu*, « ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre », comme le dit Porbus. Le vieillard ne parle que de cette œuvre qu'il a en tête et à laquelle il dédie toutes ses forces. Son travail acharné a tous les caractères d'une lutte avec la nature qu'il ne s'agit pas de copier, mais d'exprimer. Il refuse longtemps, comme un amant jaloux, de montrer l'objet de sa folle passion, et, lorsque ses deux visiteurs, Porbus et Poussin, affichent leur perplexité devant le résultat final, il les congédie brutalement, retournant à sa solitude extrême qui va le conduire à la mort. Avant d'être un « auteur », celui qui écrit est « retranché » du monde, solitaire, reclus comme Proust dans sa chambre.

Proust dans sa chambre où il vit en reclus.

Du côté de la lecture, qui lirait ce qu'il est ou ce qu'il sait déjà ne lirait pas, puisque lire, c'est s'engager dans l'aventure d'une découverte de l'inconnu. Quand on ne découvre rien dans la lecture, on éprouve un ennui tel qu'on ne songe qu'à fermer le livre. Si même on relit, c'est qu'on pense trouver autre chose que ce que l'on a déjà trouvé lors de la précédente lecture. Blanchot l'affirme : « |…] lire, voir et entendre l'œuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir ». Il faut avec entrain s'ouvrir à l'originalité de l'œuvre, l'aborder avec une sorte de naïveté, d'humilité, une curiosité, un désir. Dans l'attente de ce qu'elle va nous donner.

II) L'expérience de la littérature.

Ces points vont être approfondis par Blanchot qui leur donne un sens philosophique extraordinaire. D'abord, il est question de la *solitude*.

La solitude essentielle

Cet auteur qui n'écrit pas « pour un public », qui ne se soucie pas même d'un quelconque public, n'a au fond qu'une idée en tête, « l'œuvre ». Il entre dans la « solitude de l'œuvre », qui ne se confond pas avec la « solitude du monde », forme d ' isolement, ni avec la

« solitude de l'artiste », forme de recueillement, mais qui est de nature ontologique : l'œuvre *est,* c'est tout ce qu'on peut dire d'elle. « L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude. » (*L ' espace littéraire*. P. 15)

Blanchot précise la nature de l'œuvre par comparaison avec le livre : « L ' écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l ' œuvre, l'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être, événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit. » (Ibidem. P.15) « L ' écrivain appartient à l ' œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de signes stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. » (Ibidem. P.16) En somme, l'écrivain ne connaît jamais (son) œuvre : il n'en a jamais fini avec elle qui, dès qu'elle *est*, lui donne congé.

L'écrivain court toujours à sa perte.

Blanchot décline une série de thèmes qu'on rappellera brièvement :

+ Il ne lui est jamais donné de lire [son] œuvre.

« La solitude de l'écrivain, cette condition qui est son risque, viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre. » (Ibidem. P. 18)

L'écrivain n'est jamais « maître de sa plume ». Peut-il décider de cesser d'écrire ? Cela paraît prodigieux, lorsqu'il y parvient (Rimbaud). Il semble bien qu'il soit engagé dans une tâche interminable où la parole cesse d'être rapport à soi, aux autres et au monde.

+ Il tombe au pouvoir de la fascination.

C'est d'abord la fascination de « l'absence de temps. » (P. 25) et la conversion à l'impersonnalité (passage du JE au IL. P. 21). Il n'est pas question du contenu de l'écriture, Blanchot semblant négliger toute intention de dire quelque chose chez celui qui écrit. Et pas davantage question de signification, puisqu'il s'agit de coller à *l'être du langage*, d'y adhérer au point où se dévoile en lui la pure absence, le néant de l'imaginaire, lorsque se déchire l'illusion de la réalité. « C'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde. » (P. 31)

L'hospitalité du lecteur

+ C'est un médium.

La lecture « fait que l'œuvre devient œuvre » (P. 255) Le lecteur fait que le livre, « amas muet de signes stériles », autrement dit « quelque chose qui n'est pas encore écrit », devient œuvre. Le lecteur n'écrit pas à nouveau le livre, il donne au livre de s'écrire ou d'être écrit, « sans personne qui l'écrive ». Le lecteur, dit Blanchot, ne produit rien, il n'ajoute rien, il « accueille, consent, dit oui » et, ainsi, donne à l'œuvre d'*être*.

+ Le lecteur (n') est Personne.

Ce rôle requiert une extrême humilité, un effacement modeste : loin de se targuer d'être quelqu'un, d'avoir métier, religion, culture qui le distingueraient, ce lecteur ne prétend pas *dialoguer* avec l'alter ego que serait l'auteur. Il n'est qu'un passeur, heureux d'être cela.

+ Il danse avec le texte.

Lire est une activité légère, qui ne requiert nullement de la dévotion, n'appelle en aucun cas une religieuse gravité. Il suffit, dit Blanchot, de répondre « oui » à l'appel muet du texte.

Cette méditation un peu déroutante conduite dans *L'espace littéraire*, sur l'écriture et la lecture *littéraires* (il souligne à plusieurs reprises qu'il ne parle pas ici du « livre non littéraire »), ne doit pas être prise comme une phénoménologie de la littérature. Elle s'exerce au titre d'une réflexion transcendantale destinée à éclairer les conditions *essentielles* de cette opération absolument singulière qu'est la littérature.

Aussi est-il facile de s'en écarter dès que l'on se situe sur le plan de l'esthétique phénoménologique ou de l'anthropologie.

II) Il y a quelqu'un

Peut-on écrire dans le vide, comme on dit qu'on se lance éperdument dans le vide ? La parole commune suppose toujours une forme d'interlocution. Celui qui soliloque risque de passer pour un simple d'esprit, un illuminé, un fou. Parler tout seul, dit-on, cela n'a pas de sens. Tout sujet d'une énonciation qui use du « je » s'adresse à un « tu » à qui il prétend dire quelque chose. L'écriture, il est vrai, ne dispose pas de son père pour la défendre (Socrate, *Phèdre*, 275. d-e). C'est moins vrai dans le cas de l'échange épistolaire ; c'est plus juste dans celui de l'échange littéraire, où l'auteur ignore en bonne partie quel sera son public réel et où l'œuvre s'est en principe émancipée de son auteur. A vrai dire, cette situation est surtout celle de l'auteur moderne ; en effet, à l'époque classique, il en va différemment. L'écrivain du Grand Siècle sait quels seront les lecteurs et spectateurs de son œuvre. En tout cas, il sait que seuls les gens de la haute société, noblesse ou riche bourgeoisie, constitueront son public. Il écrit donc d'une certaine façon sous leur regard et pour leur plaire.

A qui l'auteur classique s'adresse-t-il ?

Il n'est pas nécessaire de détailler ce point que les bonnes copies ont su traiter avec de bons exemples. On a pensé aux *dédicataires* des œuvres qui ont pour charge de les prendre sous leur bienveillante protection, aux *gens de goût* considérés comme le véritable public, celui pour qui l'auteur écrit et dont il suppose qu'il est à même de recevoir son œuvre favorablement, mais il y a aussi les *doctes*, qui se piquent de connaître les principes qui conduisent à la perfection artistique et qui jugent du haut de ce savoir. S'en tenir là, c'est oublier un peu vite que l'ouvrage achevé doit affronter la censure politique et religieuse, institutionnelle ou non, qui décidera de sa vie ou de sa mort. Molière ne pouvait ignorer que son *Tartuffe* rencontrerait la haine de la Compagnie du Saint-Sacrement, vu qu'il la prenait pour cible de sa comédie. Les « dévots » firent tout pour la faire interdire par le Roi dès 1664, mais, finalement, la Compagnie fut dissoute et, avec le soutien du monarque, la pièce put être à nouveau représentée en 1669.

L'auteur et le public à l'époque moderne : la thèse de Sartre.

« Une littérature de la Praxis prend naissance à l'époque du public introuvable » (*Qu'est-ce que la littérature ?* P. 356)

Sartre résume très bien l'intention qui fut la sienne en écrivant cet essai : « […]il faut comprendre l'esprit dans lequel j'ai entrepris ce travail : si l'on devait y voir une tentative, même superficielle, d'explication sociologique, il perdrait toute signification. […] ces considérations demeurent arbitraires si on ne les replace pas dans la perspective d'une œuvre d'art, c'est-à-dire d'un appel libre et inconditionnel à une liberté. On ne peut écrire sans public et sans mythe --- sans un *certain* public que les circonstances historiques ont fait, sans un *certain* mythe de la littérature qui dépend, en une très large mesure, des demandes de ce public. » (P. 183-184)

« Qu'est-ce qu'écrire ? »

Là où Blanchot parle d'*expérience*, Sartre parle d'*entreprise*. « La parole est un certain moment particulier de l'action » et la littérature, du moins la prose littéraire, ne diffère pas de l'usage commun du langage. Si l'on écrit, c'est qu'on a « quelque chose à dire », « quelque chose qui vaille la peine d'être communiqué ». (*Qu'est-ce que la littérature ?* P. 28) C'est une erreur de croire que la parole est « un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer. » Celui qui parle n'est pas un « pur *témoin* » ; il agit en nommant les choses. « […] en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer ». (P. 29) Le prosateur pratique « l'action par dévoilement ». (P. 30) La poésie, c'est une autre affaire.

Mais alors, qu'est-ce qui différencie la prose littéraire de l'expression commune ? Sartre ne néglige pas la « manière d'écrire », le « style », dans *l'entreprise* de l'écrivain. « On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. » (P. 32)

Les sujets que choisit l'écrivain se présentent comme des « problèmes toujours ouverts », des « sollicitations », des « attentes » qui l'obligent à « trouver une langue neuve et des techniques nouvelles ». (P. 34) C'est cela l'engagement, pour Sartre, et les grands écrivains veulent « détruire, édifier, démontrer » (P. 38) Qu'un écrit soit une « entreprise », cela veut dire que « l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme une passivité abjecte, […], mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme cette totale entreprise de vivre que nous sommes chacun ». (P. 44)

L'écrivain crée une œuvre d'art d'une nature singulière. Sartre ne la figure pas comme quelque chose qui *est là*, inerte ; « […] l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture dure. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier ». (P. 52) Avec cette phrase, on n'est pas très loin de Blanchot !

« Pourquoi écrire ? »

Quelques citations permettent de répondre clairement à cette question : « L'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert de faire exister son œuvre ». (P. 65) « Ecrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur ». (P.76) « […] puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'œuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. » (P. 79) « On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie ». (P.82)

« Pour qui écrit-on ? »

Pour le lecteur universel ? L'écrivain s'adresse en principe à tous les hommes, mais en réalité, il est lu par un nombre limité de lecteurs. Sartre doit bien concéder qu'il y a un écart entre le « public idéal » et le « public réel ». Cet écart peut être compensé en recourant à l'idée d ' « universalité abstraite ». « C'est-à-dire que l'auteur postule la perpétuelle répétition dans un futur indéfini de la poignée de lecteurs dont il dispose dans le présent. » (P.189)

Mais cela reste une abstraction et la plus grande partie des hommes reste exclue, aussi faut-il préférer « l'universalité concrète », soit la « totalité des hommes vivant dans une société donnée ». (P. 190) C'est à des hommes en situation que l'écrivain s'adresse. Ni à Micromégas, ni à l'Ingénu, ni à Dieu le Père, c'est-à-dire, ni à l'ignorance, ni à l'omniscience. Si les auteurs sont historiques, les lecteurs le sont aussi : « Suspendu entre l'ignorance totale et la toute-connaissance, [le lecteur] possède un bagage défini qui varie d'un moment à l'autre et qui suffit à révéler son *historicité*. » (P.90)

La thèse de *Qu'est-ce que la littérature **?*** tient dans cette déclaration : « Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui. » (P.55) C'est l'idée de *dialectique* qui marque une distance avec Blanchot qui n'a cessé de la mettre en question.

L'*implication* du lecteur dans l'existence de l'œuvre littéraire a été, à la suite de Sartre, posée comme structurellement inscrite dans le texte, l'écriture lui ménageant de différentes façons une place qui détermine sa fonction.

Le lecteur dans le texte

+ Le couple Narrateur / Narrataire

Le récit est souvent adressé à un interlocuteur du narrateur. La narratologie nomme cette instance le narrataire, équivalent fictif du destinataire. Ce narrataire se voit sollicité, interpelé par le narrateur. Il est parfois présenté comme le « lecteur », quand le narrateur se donne pour l'auteur du récit Ainsi, dans *Manon Lescaut*, Renoncour déclare : « Je suis obligé de faire remonter mon lecteur au temps de ma vie où je rencontrai pour la première fois le chevalier des Grieux » et un peu plus loin, « Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire [celle de des Grieux] presque aussitôt après l'avoir entendue ». La courtoisie de Renoncour tranche avec la désinvolture du narrateur dans *Jacques le fataliste,* qui se plaît à malmener le « lecteur » comme si celui-ci était simplement toléré et voué à subir la volonté capricieuse du conteur. Dans *La Modification* ; Michel Butor use du pronom de la deuxième personne du pluriel « vous » sans qu'on sache s'il désigne ainsi un narrataire qu'il vouvoie, un narrataire pluriel ou simplement s'il s'agit d'une variante du « tu » que l'on emploie quand on se projette comme sujet se parlant à soi-même. Dans un autre registre, on a parfois le sentiment que Céline s'adresse dans ses romans à un narrataire, sur le mode de l'injonction paradoxale dont il fait mention dans *Les carnets du cuirassier Destouches*, lorsqu'il fait dire à un sous-officier peu amène, en guise de mot de bienvenue, « Qu'il entre le con ! » Le narrataire, comme on le voit, s'inscrit dans le texte au moyen de marques variées.

+L'horizon d'attente

L'œuvre littéraire contient un certain nombre de déterminations qui supposent des compétences et expériences de la part de ses futurs récepteurs. H R Jauss les a logées sous la désignation d'*horizon d'attente*. Cette notion recouvre des traits de nature variée : le texte

littéraire, pour être correctement appréhendé, exige des connaissances diverses liées aux genres, à la poétique, bref, à l'histoire de la littérature, mais aussi, par le biais des thèmes abordés, à toute une culture générale que l'on a désignée par les termes de « répertoire » ou « encyclopédie ». Ce sont donc là comme des *conditions* fixées par l'œuvre. Evidemment, lors de la réception, le public peut témoigner ses réserves, ses refus même, face à elles. L'hiatus entre les attentes de l'œuvre et la capacité d'accueil du public, c'est ce que Jauss appelle « l'écart esthétique ». On illustre souvent ce phénomène avec le roman de Flaubert *Madame Bovary* et l'affaire juridique qu'il déclencha.

+ Le lecteur modèle ou implicite

Si l'œuvre suppose un lecteur doté de telles compétences, c'est pour qu'il soit capable par là d'actualiser le texte qui, ainsi, définit un « lecteur modèle », comme le baptise Umberto Eco. Ce « lecteur modèle » ne se confond pas avec quelque lecteur réel que ce soit ; il est une figure abstraite que le texte conçoit comme *son* lecteur idéal, celui qui saura pleinement actualiser le « contenu potentiel » du texte. (*Lector in fabula*) Un tel travail d'actualisation ne consiste pas simplement à reproduire ce qui serait déjà là de manière latente, mais, à combler les vides laissés par l'*indétermination* constitutive du texte littéraire, précise Wolfgang Iser (*L'appel du texte*).

On a reproché à ces théoriciens de se limiter au texte du roman. Le poème peut tout aussi bien se prêter à leurs analyses. Qu'on songe aux adresses dans les *Lais* de Marie de France, aux poèmes de Du Bellay ou de Ronsard.

+ L'interlocuteur du poète lyrique.

Le poète qui parle de lui appelle une écoute. Plus sa parole est singulière et dure à entendre, plus il sollicite une forme d'hospitalité chez son lecteur. Au seuil de l'œuvre, ou au sein de celle-ci, sa voix tendue résonne à la manière d'un rappel à l'ordre destiné à montrer que l'étrangeté de sa parole ne doit pas rebuter les autres, qu'elle leur est adressée même s'ils ne s'en aperçoivent pas, qu'au fond, elle *devrait* être reçue comme leur parole à eux. Le poète lyrique écrit *pour* tous, à l'intention de tous et à la place de ceux qui n'écrivent pas. « Insensé qui crois que je ne suis pas toi » (Hugo, *Les Contemplations*), « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*). Cela sonne comme un reproche mais aussi comme une fraternelle invitation à la liberté adressée à tous les hommes aussi bien qu'aux lecteurs contemporains qui renoncent trop facilement à être libres. La proposition prend parfois un tour plus violent : qu'on songe aux adresses de Lautréamont /Maldoror aux lecteurs, adresses qui déboucheront paradoxalement sur cette déclaration sans appel des *Poésies* : « La poésie doit être faite par tous ! »

Comment nier dès lors que l'auteur écrive pour être lu, ce qui veut dire en fin de compte, pour *agir* sur ses lecteurs, pour les changer autant que pour changer le monde ? La question que pose la position théorique de Blanchot est celle de la communication littéraire. Si l'auteur et le lecteur sont séparés du fait de leur activité dissymétrique, il n'y a pas de communication possible, il n'y a pas de *rapport* possible. L'auteur écrit, le lecteur lit, la rencontre n'a pas lieu. En ce cas, c'est une chose bien étrange que la littérature, puisque l'espace (pour reprendre le mot de Blanchot lui-même) qu'elle constitue ne permet qu'un *ratage* (comme l'amour, selon Lacan). Mais, comment soutenir qu'il ne se *passe* rien entre écriture et lecture lorsque quelqu'un lit un livre ? Le paradoxe de Blanchot peut-il être levé ?

III) Qu'en est-il de la communication littéraire ?

Blanchot pose lui-même le problème dans *L'espace littéraire*, au chapitre VI, intitulé « L'œuvre et la communication », qui contient deux parties : « Lire » et « La communication ». C'est cette deuxième partie que l'on va examiner.

+ « L'œuvre est elle-même communication »

Il faut comprendre que, selon Blanchot, ce n'est pas la lecture qui réalise la communication, ce n'est pas le lecteur qui, par l'acte de lecture, ferait naître la communication. C'est l'œuvre seule, par le fait qu'elle *est*, qui a le pouvoir de mettre en rapport écriture et lecture. Mais ce rapport est paradoxal ; il noue d'un nœud impossible des contraires qui ne cessent de se contrarier :

« L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse […] » (P. 263)

Ce rapport est à la fois violence et accord, contestation et entente. Et il faut redire que le lecteur n'est pas l'agent de la communication, mais son médiateur : « Lire, c'est « faire » que l'œuvre se communique », c'est être l'un des deux pôles, l'autre étant écrire, entre lesquels se produit « l'événement », le « passage » par lequel l'œuvre se communique. Blanchot corrige cette image de bipolarité entre écriture et lecture en précisant que cet antagonisme est déjà là au cours de la genèse de l'œuvre sous la forme de « moments irréconciliables et inséparables » (P. 264) Que l'œuvre soit elle-même communication, cela signifie que ce n'est pas l'auteur et le lecteur qui communiquent, qui échangent un message entre eux, c'est l'œuvre qui *essentiellement* se communique. L'essence de l'œuvre littéraire, c'est de se constituer en un lieu conflictuel entre mesure et démesure, limitation et illimitation, achèvement et inachèvement, lieu se tenant au-dessus du *vide*, de l'écart qui, dissimulé sous le pont que le symbolique dresse au-dessus de lui, sépare le langage du Réel que Blanchot nomme « l'Autre ».

Pourtant, Blanchot revient sur la figure du lecteur.

« L'on dit quelquefois que tout auteur écrit en présence de quelque lecteur ou encore pour être lu. C'est une manière de parler peu réfléchie. Ce qu'il faut dire, c'est que la part du lecteur ou ce qui deviendra, une fois l'œuvre faite, pouvoir ou possibilité de lire, est déjà présente sous des formes changeantes, dans la genèse de l'œuvre. Dans la mesure où écrire, c'est s'arracher à l'impossibilité, où écrire devient possible, écrire assume alors les caractères de l'exigence de lire, et l'écrivain devient l'intimité naissante du lecteur encore infiniment futur. » (P. 265)

Si l'écrivain peut écrire, c'est donc parce que, en lui, se profile le fantôme du lecteur à venir. Mais, cette « présence » ne signifie pas que la possibilité d'écrire l'ait définitivement emporté sur son contraire : l'écriture implique le jeu infini de l'une contre l'autre, leur attraction / répulsion réciproque. L'écrivain, dit Blanchot, cède à l'illusion de cette « présence » au point de croire que c'est le lecteur qui écrit (ce qui donne alors des pages moins « écrites » que « lisibles », faites pour être lues), mais, tout ceci reste intérieur à la genèse de l'œuvre, alors que le mouvement de « l'authentique lecture » lui sera complètement extérieur, geste libre d'hospitalité à l'égard de l'œuvre achevée. L'écrivain en tant que tel ne pourra donc jamais lire son œuvre, puisque pour en être le lecteur, il faut qu'elle lui soit devenue étrangère, qu'il en soit exclu comme un étranger désormais indésirable.

« La lecture naît au moment où la distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même change de signe, n'indique plus son inachèvement, mais son accomplissement » (P.267).

Reste que, désormais à distance de celui qui l'a écrite, l'œuvre ménage encore une distance à l'égard de celui qui la lit : il la tient pour inépuisable, hors de prise, libre en somme de toute préhension. Ainsi, l'œuvre, séparée de tout, ouvre un *vide* qui devient rapidement insupportable, aussi pour le remplir en appelle-t-on au « jugement de valeur », manière de l'inscrire dans l'ordre du monde. Le lecteur se fait « spécialiste », critique littéraire croyant pouvoir reconstituer, refaire la genèse de l'œuvre. Mais, encore une fois, ce qui se fait jour au bout du compte, c'est « l'indécision d'une chose incertaine » (P. 270), la « profondeur vide et indécise de l'origine » (P. 271)

Cette « métamorphose » de l'œuvre ouverte sur le vide de son intimité en un objet « utile », jugé beau, savant, riche en qualités esthétiques, morales, philosophiques, n'est, dit Blanchot, qu'un mode de son essence d'œuvre d'art qui tombe dans le temps historique, dans l'histoire, se charge de significations variant au fil du temps. C'est alors qu'elle devient « communication de quelque chose ». (P. 273) Tombant « en dehors d'elle », elle « devient le langage qui dit des choses vraies, des choses fausses, qu'on lit pour s'instruire, pour mieux se connaître ou pour se cultiver. » (P. 274)

La vie de l'œuvre dans le temps historique suit un mouvement que Blanchot désigne comme « dialectique de l'art » (Souvenir de Hegel que l'on entend aussi chez Malraux) : « celle qui, de l'hymne --- où l'œuvre, l'art et le monde sont absents --- conduit à l'œuvre où l'homme et le monde cherchent à se rendre présents, puis à l'œuvre où l'expérience même de l'œuvre, l'art, la communication de l'origine en commencement s'affirme dans une présence qui est disparition ». (P.275) A la différence de Hegel, Blanchot pense cette « dialectique de l'art » comme non-dialectique, puisqu'elle maintient la tension indéfiniment.

Cette équivalence établie entre « présence » et « disparition » signale ce que l'on a interprété chez Blanchot comme *nihilisme*. Sartre parle de *Négativité*. (P.131) La récurrence du motif du *vide*, dans l'œuvre de Blanchot, conduit au moins à reconnaître que sa conception du langage et de l'Etre appelle une *ontologie négative* dans laquelle le *Neutre* joue un rôle central, « profondeur sans regard et sans contour » que hante la mort. Cette profondeur, la littérature --- le symbolique --- pourrait constituer le pont qui l'enjambe et la couvre, mais « […] Blanchot insiste sur l'interruption, la discontinuité, la discrétion que signifie le pont, l'écart entre les rives, la fragilité, le précaire du symbolique, le symbolique non seulement en tant que précaire mais en tant qu'il vient dissimuler l'Autre, l'Autre comme autre rive, en tant qu'il rassemble dans le Même ce qui reste Autre (inconnu, irreprésentable, etc.). Blanchot mettrait plutôt à nu ce que le pont --- comme contrat, comme symbole, comme rassemblement --- vient cicatriser : l'éloignement infini entre les deux rives dès lors que l'Autre est non pas connu mais pensé comme autre. » (Jacques Derrida, *La Chose*, Séminaire 1975-1977, Editions du Seuil, 2026, P.184)

C'est que Blanchot conçoit la parole comme *meurtrière*. Pensant à Hegel et à Mallarmé, il écrit :

« Je dis : cette femme, Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. […] quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ». Affirmation qui repose sur l'idée que, sans cette vérité que nous sommes par essence liés à la mort, nous ne pourrions pas accomplir cette « négation idéale », cet « assassinat différé » qu'est le langage.

Il est évident que Sartre se fait une autre idée du langage. Dans la prose, le signe, transparent comme une vitre, signifie la chose et l'écriture est le médium efficace du message adressé à autrui, précisément parce qu'auteur et lecteur partagent un *monde commun* que le premier « anime de sa liberté » et à partir duquel le second « opère sa libération concrète » (P. 91). Sans doute le cas de la poésie est-il différent : le langage y fonctionne « à l'envers », il n'est plus « instrument ». Les mots ne sont plus des *signes* mais des choses parmi les choses, des choses qui ont la particularité d'être des *images* de tel ou tel aspect du monde. Le langage n'est plus une vitre à traverser pour communiquer avec autrui, c'est pour le poète « le Miroir du monde » (P. 20) On en déduit aisément que cela conditionne la lecture de la poésie, or de cette idée de la poésie qu'il propose, Sartre ne tire nullement une idée de la lecture spécifique de la poésie, comme si celle-ci ne relevait pas vraiment de la « littérature ». Blanchot, au contraire, en invoquant Hölderlin, Mallarmé et Rilke dans *L'espace littéraire*, place la poésie au cœur de la littérature.

Les positions respectives de Sartre et de Blanchot sur la littérature ne se comprennent qu'en référence à l'ontologie qu'ils conçoivent. Là où Sartre postule l'Etre, Blanchot postule, non pas le Néant, mais le Neutre, l'Autre (Inconnu, Irreprésentable). Cette différence explique que pour ce dernier, l'expérience littéraire ne puisse pas correspondre à ce qu'on entend généralement par « communication », puisqu'en son cœur même, elle est confrontation avec la séparation, l'éloignement infini, comme dit Derrida.

+ Le « commerce » des livres.

Mais, encore une fois, il faut préciser que la réflexion de Blanchot se situe sur le plan de l'analyse *transcendantale*, au sens kantien du terme. L'expérience de l'écriture et l'expérience de la lecture telles que les textes nous les présentent ne sont pas aussi radicales.

Pour une analyse empirique, reportons-nous au chapitre des *Essais* où Montaigne traite du « commerce des livres ». (Essais, III, 3) Il y a trois « commerces » pour Montaigne, c'est-à-dire trois sortes de relations dont la pratique donne du plaisir, le plaisir étant à ses yeux le critère de la vie bonne : la fréquentation des hommes, des femmes, des livres. Montaigne évoque les raisons différentes qui lui font apprécier la conversation des hommes et des femmes. Ce qu'il privilégie, c'est le naturel, l'honnêteté de la communication. Il n'a que dédain à l'égard de ceux et celles qui traitent l'interlocuteur de haut ou qui font preuve d'hypocrisie. On s'attend à ce qu'il décrive le « commerce » des livres en invoquant l'échange entre auteur et lecteur, or, c'est seulement des livres dont il parle, et comme d'objets, à vrai dire un peu fétichisés, qui se tiennent à sa disposition et semblent attendre que son humeur du moment l'amène à les tirer du rayonnage de sa « librairie ». Encore précise-t-il que s'il les ouvre, c'est pour stimuler son esprit à la méditation, plutôt que par quelque désir de savoir. En tout cas, Montaigne ne dit rien ici d'un quelconque échange entre auteur et lecteur, échange qui serait comme une *conversation*. Mais, cette omission ne vaut pas comme négation : en mettant sur le même plan les trois formes de « commerce », Montaigne *laisse à penser* celle qui concerne les livres. Si les deux premiers mettent en jeu la communication entre les intéressés, qu'en est-il du troisième ? Ce qui est dit de l'entretien avec les hommes, puis de l'entretien avec les femmes, et qui marque des différences spécifiques, dans quelle mesure cela peut-il valoir pour la relation avec les livres ? Lire, est-ce converser avec la personne qui a écrit le livre ? Dans ce chapitre, c'est avec le livre comme objet que le « commerce » a lieu, et ce commerce est très dissymétrique, puisqu'il accorde un privilège évident au désir du lecteur qu'est Montaigne. Ailleurs qu'au chapitre 3 du Livre III, on rencontre des réflexions sur la lecture, au chapitre 10 du Livre II (« Des livres ») et au chapitre 8 du Livre III (« De l'Art de Conférer »). Montaigne s'y peint en lecteur de deux façons. En lecteur scrupuleux qui annote le livre qu'il lit, qui va même jusqu'à rédiger, à l'issue de sa lecture, des « annotations » afin de ne pas oublier quelles furent

ses réactions de lecteur. Il peut lire avec une attention extrême : « je viens de courre d'un fil l'histoire de Tacitus […]. Ce n'est pas un livre à lire, c'est un livre à estudier et apprendre ». (III, 8). Mais, ce n'est jamais en pédant qu'il écrit un commentaire (Montaigne, on le sait, honnit le pédantisme), c'est en gentilhomme. « J ' ay pris en coustume depuis quelque temps, d'adjouster au bout de chaque livre […] le temps auquel j'ay achevé de le lire, et le jugement que j'en ay retiré en gros : à fin que cela me représente au moins l'air et l'idée générale que j'avais conceu de l'autheur en le lisant. » Il donne d'ailleurs, dans ce chapitre, quelques exemples de ces « annotations », remarquables modèles de ce qu'on nomme la critique subjective. Mais, il se peint aussi en lecteur désinvolte, qui préfère l'action, l'activité physique, à l'immobilité que la lecture impose, et donc qui prend un livre pour le « feuilleter » et non pour le « barbouiller ». En somme, qui lit pour l'agrément, et sans s'appesantir sur l'ouvrage qu'il prélève sur l'étagère de sa bibliothèque. On serait presque tenté de reconnaître là le « oui » de la lecture légère évoqué par Blanchot !

Quoi qu'il en soit, l'auteur des *Essais* ne cache pas que s'il lit, c'est … pour écrire (ou dicter) les réflexions qui nourrissent son livre. Si « commerce » il y a avec les auteurs anciens ou modernes (De ces derniers, courte est la liste !), c'est une relation qui ignore la soumission à une quelconque autorité et qui vise à développer la vitalité de l'esprit d'un sujet qui, comme dirait Foucault, cultive génialement le « souci de soi » dans et par l'écriture.

+ La parole est un « pont »

Si l'écriture est une expérience que le sujet mène *pour lui-même*, au point qu'on pourrait dire que Montaigne écrit ses *Essais* d'abord pour *s'essayer*, cela n'exclut nullement qu'il puisse songer à son lecteur. Cette expérience, en effet, est transmise, partagée, et cela suppose que le langage qui est le moyen de cette transmission ne fasse pas l'objet d'une suspicion rédhibitoire.

Prenons l'exemple du chapitre où Montaigne raconte l'expérience qu'il a eue de la chute. Cette expérience-limite au cours de laquelle le sujet frôle la mort de très près, est difficile à *rendre* tant elle est *subjective*. Pourtant, l'auteur s'efforce de la traduire pour autrui. Ce passage des *Essais* exemplifie l'effort que l'écriture fait pour dire ce qui échappe à l'expérience commune, pour rendre *partageable* ce qui est de l'ordre de l'extrêmement singulier, de l'irreprésentable et de l'intraduisible. Les mots ne visent pas l'abstraction des concepts, l'universalité de pensée, ils s'accrochent à ce qui est le plus particulier dans l'expérience, avec patience, ténacité même, avec l'idée que l'essentiel peut être transmis, entendu.

+ L'amitié

Au fond, la littérature, qu'elle soit prose ou poésie, repose sans doute sur cette idée : *Il se passe quelque chose*. Au sens où l'œuvre est *événement* et s'impose par sa mystérieuse présence, mais aussi au sens où, par elle, quelque chose passe entre l'écriture et la lecture, entre qui l'a écrite et qui la lit.

Si certains auteurs semblent ignorer superbement tout lecteur dans une attitude très *moderne* et comme pour affirmer leur liberté inconditionnelle, c'est pour signifier précisément que la littérature naît de cette affirmation qu'elle est *souveraine*, comme dit Georges Bataille. Mais cette souveraineté va de pair avec l'*humanité*, avec le souci de l'humain. De fait, les auteurs, fussent-ils les plus solitaires (occupés obstinément à leur œuvre), sont amenés à maintenir une relation avec l'extérieur. Ils correspondent avec un ami, une amie, parfois avec une personne clandestine ---une maîtresse ---, à qui ils font part de leurs projets, de leurs difficultés, de leur joie. Qu'on songe à Flaubert écrivant à Louise Colet. Comme si, tout aussi impossible d'écrire à un mur que de parler à un mur, il fallait un visage, une silhouette, une

présence à distance qui vienne meubler cette solitude. Parfois, c'est un double, un fantôme, un fantasme.

Cette figure, d'ailleurs, intervient aussi dans la lecture. La « mort de l'auteur », Roland Barthes l'a bien dit, n'empêche nullement que le lecteur lisant le livre imagine un auteur selon son désir, pure construction imaginaire peut-être, mais écho obstiné d'un deuil impossible.

L'ouverture des *Essais* constitue une extraordinaire dramatisation de tout cela. Dramatisation, en ce sens que ce texte propose un condensé du drame que constituent l'écriture et la lecture des *Essais*, depuis le projet du livre à venir jusqu' à sa circulation dans le public, en passant par l'écriture proprement dite avec la visée d'un *public privé*.

Le projet : faire son autoportrait de la façon la plus honnête qui soit : « Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice : car c'est moy que je peins ». L'écriture : le scripteur n'écrit pas pour un public, qu'il soit fait de ses contemporains ou des générations à venir : « Je n'y ay eu ni considération de ton service, ny de ma gloire ». Il ne songe ni à être utile, ni à être reconnu. *Il s'écrit,* voilà tout. Mais, ce désintérêt pour la *publicité* de son œuvre a pour contrepartie un intérêt *privé* : « je l'ay voué à la commodité particulière de mes parents et amis ». L'écriture se faisant n'envisage nul public, mais porte en elle un destinataire pluriel (au nombre restreint de fait et de droit : les *Essais* disent bien la très haute exigence de Montaigne en matière d'amitié) d'ordre privé : les très proches, les familiers. Ceux à qui il est bon de laisser de soi l'image la plus juste, le portrait le plus fidèle, surtout le plus *vivant* (« visue »). Montaigne écrit pour lui-même et pour des *happy few*, comme dira Stendhal. Ceux-ci, lecteurs sans être des lecteurs, liront son livre un peu comme ils liraient son testament, témoignage à eux réservé, non-lecteurs, puisqu'ils connaissent l'auteur qui, pour eux, n'est pas un « auteur » mais une *personne* familière. C'est un peu comme s'il leur écrivait une lettre.

Mais, il y a aussi le public présent et à venir : Montaigne publiant son livre le donne au public, à des lecteurs inconnus, qui ont les caractéristiques mentales de leur époque et qui, en conséquence, n'aborderont ce livre qu'avec les préjugés de celle-ci. D'où, malgré tout, les précautions prises par l'*auteur*, inscrit dans les cadres de cette époque, et qui, même s'il ne cherche pas « la faveur du monde », doit faire preuve de *réserve* et respecter les règles de bienséance.

Cet « Avis », au seuil du texte des *Essais*, se présente comme une interpellation, courtoise sans plus, qui ne fait pas la part belle à ce « Lecteur » à qui, à vrai dire, l'écrit n'est pas vraiment destiné. Comme témoignage personnel ou testament, il s'inscrit dans un échange privé, mais, comme livre publié, il tombe à l'extérieur de cet espace et entre dans un rapport indéterminé où l'écrivain Montaigne devient « l ' Auteur » et le récepteur devient « le Lecteur ». Entre eux, il n'y a plus la familiarité qui permet un « commerce » substitut de la « conférence », il y a comme une coupure, une distance avec le risque d'un malentendu. Ce Lecteur sans nom propre et sans visage s'impose comme un *tiers clandestin* tout au plus toléré, qui n'aura face au livre que le choix entre le « oui » et le « non », entre l'adhésion et le refus. En somme, c'est à prendre ou à laisser ! Mais, le Lecteur qui accepte l'œuvre pour ce qu'elle est, et qui entre en elle, sans doute ne l'écrit-il pas, elle est déjà écrite, mais, il la lit, ce qui veut dire qu'il *s'y lit*, comme celui qui l'écrivit, ce faisant, s'écrivit lui-même. Si les *Essais* ont autant fait Montaigne qu'il les a faits, ils font autant les *sujets* que nous sommes que nous les faisons par notre lecture.