

« À la fin de l'envoi, je touche » Scènes de genres : lecture(s),
duels. Scènes de genres: lectures-duels

Karl Canvat, Jean-Louis Dufays

Citer ce document / Cite this document :

Canvat Karl, Dufays Jean-Louis. « À la fin de l'envoi, je touche » Scènes de genres : lecture(s), duels. Scènes de genres: lectures-duels. In: Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°81, 1994. pp. 73-88;

doi : <https://doi.org/10.3406/prati.1994.1710>;

https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1994_num_81_1_1710;

Fichier pdf généré le 16/04/2024

« À LA FIN DE L'ENVOI, JE TOUCHE » Scènes de genres : lecture(s), duels ^(*)

Karl CANVAT, Jean-Louis DUFAYS

Le roman commençait bien.

« Paul lui donna un baiser ardent pendant que le gondolier complice des aventures de son ami faisait semblant de regarder ailleurs et que la gondole, garnie de coussins moelleux, glissait paisiblement sur les canaux vénitiens. »

Il lut la phrase à voix haute et plusieurs fois.

— Qu'est-ce que ça peut bien être, des gondoles ? Ça glissait sur des canaux. Il devait s'agir de barques ou de pirogues. Quant à Paul, il était clair que ce n'était pas un individu recommandable, puisqu'il donnait un « baiser ardent » à la jeune fille en présence d'un ami, complice de surcroît.

Ce début lui plaisait.

Il était reconnaissant à l'auteur de désigner les méchants dès le départ. De cette manière, on évitait les malentendus et les sympathies non méritées.

L. Sepulveda, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*,
Paris, Edition Métailié, 1992, pp. 75-76.

1. GENRES ET SCÈNES

Les travaux de la narratologie et de la psychologie cognitive sur les types de textes ont mis en évidence l'existence d'un certain nombre d'« universels discursifs », dont le type narratif est probablement, à l'heure actuelle, le mieux connu. Ces recherches se sont cependant souvent situées à un tel niveau de généralité

(*) Le présent article applique les recommandations orthographiques de Conseil supérieur de la langue française qui sont parues au *Journal officiel de la République française* du 6 décembre 1990.

qu'elles en sont venues à s'appliquer indifféremment à tous les genres du narratif : conte merveilleux, fait divers, reportage, histoire drôle, message publicitaire, discours politique, etc. Elles ont, de ce fait, sous-estimé la *dimension figurative générique* (1) des textes, qui regroupe notamment certaines séquences d'actions, certains éléments thématiques et l'organisation actorielle (vs. actantielle) des personnages. La dimension figurative générique est fondamentale en ce qu'elle intervient dans la production des textes écrits et en ce qu'elle fonde le « pacte de lecture » qui détermine leur réception.

Nous faisons l'hypothèse que la scène est un de ces composants figuratifs génériques. En effet, la scène entretient d'étroites relations avec le genre à l'intérieur duquel elle s'insère : tout d'abord, elle contribue très souvent à l'indexation du genre lui-même (on parle d'une scène de western, de science-fiction, de roman policier...), mais elle est l'un de ses éléments thématico-narratifs constitutifs. Il est, par conséquent, permis de voir dans la scène une clé du contrat générique et, partant, du contrat de lecture d'un texte.

C'est cette interaction scène / genre / lecture que l'on voudrait examiner d'un peu plus près dans cet article. La première partie tentera de théoriser quelque peu l'articulation scène / genre. Dans la seconde partie, on montrera comment la scène intervient dans le cadrage générique de la lecture. Dans la troisième partie, enfin, on s'efforcera d'ouvrir quelques pistes didactiques à partir d'une scène de genre emblématique : la scène de duel.

2. SCÈNES DE GENRES / GENRES DE SCÈNES

2.1. Séquences d'actions, scripts et scènes

Dans *S/Z*, Barthes a défini la séquence ou la suite d'actions comme un « dépli » d'actions subséquentes et composantes (2) : « entrer », par exemple, pourrait se déplier en « s'annoncer » et « pénétrer » ; « partir » en « vouloir », « s'arrêter » et « repartir ». Il y aurait deux systèmes de « pli » : l'un, analytique ou définitionnel, qui décompose l'action en ses moments constitutifs (aller au restaurant : entrer, commander, manger, payer...) ; l'autre, catalytique ou métonymique, qui accroche à l'action des actions voisines (se séparer : pleurer, embrasser...).

Plus récemment, la psychologie cognitive a élaboré la notion de « script » (ou de « scénario »), qui désigne un cadre stéréotypé intériorisé formé de séquences courantes d'événements, qui permet au lecteur d'intégrer de manière cohérente les informations d'un texte (3). Le script participe d'une culture déterminée, il fait partie d'un « savoir général » qui permet d'appréhender et de construire le sens de certaines situations constitutives de cette culture (4).

De la même manière, la scène, conçue comme séquence ordonnée d'actions,

(1) Nous reprenons cette notion à Y. REUTER, « Le roman sentimental : système des personnages et circulation sociale de la thématique amoureuse », dans *Le roman sentimental*, Actes du colloque des 14-15-16 mars 1989 à la Faculté des Lettres de Limoges, Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, Limoges, 1990.

(2) R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, « Points », 70, p. 88.

(3) Sur les scripts, voir T.A. van DIJK, « Contexte and cognition : knowledge frames and speech act comprehension », dans *Journal of Pragmatics*, 1, 1977 ; voir aussi R. SCHANK, R. ABELSON, *Scripts, plans, goals and understanding*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1977 et J.-M. MANDLER, *Stories, scripts and scenes : aspects of schema theory*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1984.

(4) Voir B. GERVAIS, *Récits et actions*, Montréal, Le Préambule, 1990, « L'univers des discours », pp. 163-164.

permet de comprendre et d'anticiper les textes qui, comme le dit ici même Y. Reuter, « "mettent en scène" des scénarios typiques de notre univers ».

La lecture d'une scène ne se fonde cependant pas uniquement sur l'expérience commune. Barthes avait déjà très bien vu que les deux systèmes d'ordonnement des actions (pli / dépli) répondent à de grands modèles empiriques culturels, ceux du « déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait » (5). Lire / comprendre une scène requiert aussi la connaissance de l'intertexte littéraire. U. Eco distingue ainsi :

— les scénarios préfabriqués, liés à certains genres, où se répètent toujours les mêmes enchaînements de fonctions (comme dans les romans policiers de série, par exemple) ;

— les scénarios-motifs, plus souples, qui prescrivent certains personnages, certains décors et certaines séquences d'actions (la scène de séduction dans le roman sentimental du type « Harlequin ») ;

— les scénarios situationnels qui contraignent le développement d'une portion d'histoire (le duel entre le shérif et le bandit dans le western) (6).

1.2. Scènes, macro-structure, super-structure et conventions de genres

Les scènes relèvent d'une construction très marquée, à la fois macro-structurellement et super-structurellement (7). Macro-structurellement, en ce qu'elles se présentent comme des séquences de phrases qui peuvent être rapportées à un niveau de sens plus global, l'isotopie, qui assure la compréhension du texte comme un tout cohérent. Super-structurellement, en ce qu'elles sont organisées selon des schémas stéréotypés propres aux genres narratifs.

Mais il arrive que le « cahier des charges » de certains genres soit plus contraignant, ce qui tend à produire, dans la lecture, des effets de prévisibilité. En effet, les corrélations entre genres et scènes sont parfois si fortes que l'on peut avancer que celles-ci font en quelque sorte partie de leur programme narratif spécifique : citons, par exemple, la « scène de première vue » dans le roman sentimental (8), la scène d'amour dans le roman érotique, ou encore la scène de duel à l'épée, au revolver ou au pistolet-laser, respectivement dans l'épopée ou le roman de cape et d'épée, dans le western ou encore dans le space-opera.

Selon les genres, les prescriptions peuvent porter sur les personnages (et leurs paroles), sur l'espace et le temps de la fiction, sur les séquences d'actions, voire sur la combinaison de toutes ces composantes.

Soit, par exemple, la scène suivante :

Le duc de Vallombreuse et le chevalier Vidalinc, suivis d'un barbier-chirurgien, ne tardèrent pas à arriver. Les quatre gentilhommes se saluèrent avec une courtoi-

(5) R. BARTHES, *op. cit.*, p. 89.

(6) U. ECO, *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche, 1985, « Biblio essais » 4098, pp. 102-103.

(7) Sur ces notions, nous renvoyons à T. A. van DIJK. Voir notamment « Le texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte », dans A. KIBÉDI VARGA (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, « Connaissances des langues » et « Texte », dans J.-P. de BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

(8) Voir J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984 et J.-A. HUYNH, « Lorsque leurs regards se croisèrent, il sut alors que cette nuit... Stéréotypes, écritures, lectures », dans *Le français aujourd'hui*, 93, 1991.

sie hautaine et une politesse froide, comme il sied à des gens bien élevés et qui vont se battre à mort. Une complète insouciance se lisait sur la figure du jeune duc, parfaitement brave, et d'ailleurs sûr de son adresse. Sigognac ne faisait pas moins bonne contenance, quoique ce fût son premier duel. Le marquis de Bruyères fut très satisfait de ce sang-froid et en augura bien.

Vallombreuse jeta son manteau et son feutre, et défit son pourpoint, manœuvres qui furent imitées de point en point par Sigognac. Le marquis et le chevalier mesurèrent les épées des combattants. Elles étaient de longueur égale.

Chacun se mit sur son terrain, prit son épée et tomba en garde.

« Allez, messieurs, et faites en gens de cœur, dit le marquis.

— La recommandation est inutile, fit le chevalier de Vidalinc ; ils vont se battre comme des lions. Ce sera un duel superbe. »

Vallombreuse, qui, au fond, ne pouvait s'empêcher de mépriser un peu Sigognac et s'imaginait ne rencontrer qu'un faible adversaire, fut surpris, lorsqu'il eut négligemment tâté le fer du Baron, de trouver une lame souple et ferme qui déjouait la sienne avec une admirable aisance. Il devint plus attentif, puis essaya quelques feintes aussitôt devinées. Au moindre jour qu'il laissait, la pointe de Sigognac s'avavançait, nécessitant une prompte parade. Il risqua une attaque ; son épée, écartée par une riposte savante, le laissa découvert et, s'il ne se fût brusquement penché en arrière, il eût été atteint en pleine poitrine. Pour le duc, la face du combat changeait. Il avait cru pouvoir le diriger à son gré, et après quelques passes, blesser Sigognac où il voudrait au moyen d'une botte qui jusque-là lui avait toujours réussi. Non seulement il n'était plus maître d'attaquer à son gré, mais il avait besoin de toute son habileté pour se défendre. Quoi qu'il fit pour rester de sang-froid, la colère le gagnait ; il se sentait devenir nerveux et fébrile, tandis que Sigognac, impassible, semblait, par sa garde irréprochable, prendre plaisir à l'irriter.

— « Ne ferons-nous rien pendant que nos amis s'escriment, dit le chevalier de Vidalinc au marquis de Bruyères ; il fait bien froid ce matin, battons-nous un peu, ne fût-ce que pour nous réchauffer.

— Bien volontiers, dit le marquis, cela nous dégourdira. »

Vidalinc était supérieur au marquis de Bruyères en science d'escrime, et au bout de quelques bottes il lui fit sauter l'épée de la main par un lié sec et rapide. Comme aucune rancune n'existait entre eux, ils s'arrêtèrent de commun accord, et leur attention se reporta sur Sigognac et Vallombreuse.

Le duc, pressé par le jeu serré du Baron, avait déjà rompu de plusieurs semelles. Il se fatiguait, et sa respiration devenait haletante. De temps en temps des fers froissés rapidement jaillissaient une étincelle bleuâtre, mais la riposte faiblissait devant l'attaque et cédait. Sigognac, qui, après avoir lassé son adversaire, portait des bottes et se fendait, faisait toujours reculer le duc.

Le chevalier de Vidalinc était fort pâle et commençait à craindre pour son ami. Il était évident, aux yeux des connaisseurs en escrime, que tout l'avantage appartenait à Sigognac.

« Pourquoi diable, murmura Vidalinc, Vallombreuse n'essaye-t-il pas la botte que lui a enseignée Girolamo de Naples et que ce Gascon ne doit pas connaître ? »

Comme s'il lisait dans la pensée de son ami, le jeune duc tâcha d'exécuter la fameuse botte, mais au moment où il allait la détacher par un coup fouetté, Sigognac le prévint et lui porta un coup droit si bien à fond qu'il traversa l'avant-bras de part en part. La douleur de cette blessure fit ouvrir les doigts au duc, dont l'épée roula par terre.

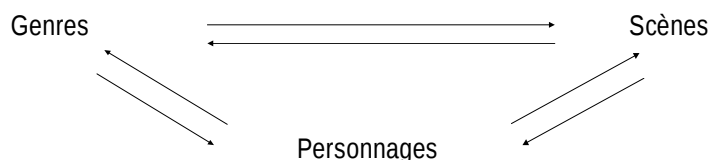
Sigognac, avec une courtoisie parfaite, s'arrêta aussitôt, quoiqu'il pût doubler le coup sans manquer aux conventions du duel, qui ne devait pas s'arrêter au premier sang. Il appuya la pointe de sa lame en terre, mit la main gauche sur la hanche et parut attendre les volontés de son adversaire. Mais Vallombreuse, à qui, sur un geste d'acquiescement de Sigognac, Vidalinc remit l'épée en main, ne put la tenir et fit signe qu'il en avait assez.

Sur quoi Sigognac et le marquis de Bruyères saluèrent le plus poliment du monde le duc de Vallombreuse et le chevalier de Vidalinc, et reprirent le chemin de la ville.

Théophile Gautier, *Le capitaine Fracasse* (1863), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, « GF », 147, pp. 260-261.

Dans cette scène, les cinq macro-propositions de la structure narrative, ainsi que la distribution actantielle des personnages se plient à des effets de « modulation générique ». En effet, d'une part les personnages se définissent par leurs rôles thématiques (le héros, jeune et inexpérimenté, l'adversaire chevronné et les « témoins ») ; d'autre part, la scène s'organise selon un scénario actionnel conventionnel (« la scène de duel ») : provocation – défi – choix des armes et du lieu – la préparation physique et mentale – l'arrivée au rendez-vous (un lieu retiré) – le rituel préliminaire – le combat – la domination provisoire de l'opposant – le renversement – le succès du héros – la grâce accordée à l'opposant.

On voit ainsi les relations qui s'établissent entre scène, genre et personnage :



2. SCÈNES DE GENRE ET STRATÉGIES DE LECTURE

Les notions de genre et de scène constituent des instruments privilégiés de l'acte de lecture. Les relations qui lient scènes, genres et lecture ne se situent pas seulement sur le plan sémiotique (celui de la *construction du sens*), mais aussi sur les plans, beaucoup moins étudiés, du *précadrage* du texte, de sa *modalisation* et de son *évaluation* (9).

2.1. La scène, outil de précadrage et de préconnaissance du texte

La scène permet au lecteur de *reconnaître* un texte, c'est-à-dire de le situer dans l'éventail des genres et de soulever une série d'*hypotheses* qu'il peut confronter à son horizon d'attente. Ainsi, par exemple, la reconnaissance d'une scène comme appartenant au genre « roman de cape et d'épées » permet la mobilisation d'une série de scripts et d'images qui vont permettre au lecteur de lire en (pré)connaissance de cause, autrement dit d'entrer dans la diégèse.

Les opérations de précadrage et de préconnaissance jouent un rôle capital dans l'immense majorité des lectures, car le lecteur dispose presque toujours d'informations relatives aux scènes par le biais du paratexte (notamment la

(9) Pour tout ce qui va suivre, nous renvoyons le lecteur à nos analyses antérieures : K. CANVAT, « Interprétation du texte littéraire et cadrage générique », dans *Pratiques*, 76, 1992, et J.-L. DUFAYS, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994, « Philosophie et langage ».

première et la quatrième de couverture qui sont bien souvent l'illustration et la citation d'une scène caractéristique du livre) ou des métatextes (discours des critiques ou de la publicité, bouche à oreille). Ces opérations sont importantes dans la lecture scolaire, car la motivation à lire de l'élève tient bien souvent au type de scènes qu'il s'attend à rencontrer. La scène constitue donc un élément fondamental du « pacte de lecture » et il est souhaitable de stimuler l'intérêt des élèves en jouant des hypothèses que ne manquent pas de soulever les indices prélevés à la périphérie du texte (10), tels que la première de couverture, la quatrième de couverture.

2.2. La scène, outil de construction du sens

Si elle produit des effets dès avant la lecture, la scène est aussi l'un des outils essentiels de la construction du sens au cours de la lecture, et ce à un double niveau.

La scène constitue d'abord un instrument de *compréhension* privilégié, car comprendre un texte, c'est commencer par y reconnaître des schémas stéréotypés (des scripts) dans lesquels les éléments précis du texte pourront d'emblée être situés et prendre sens sans qu'il faille faire d'effort d'imagination. Les scènes constituent des « embrayeurs de sens », des « lieux de certitude » (11), des « marqueurs de topics » (12) dont l'identification conduit entre autres à celle du genre dont elles relèvent habituellement.

Dans le même sens, on constate que, dans les scènes, le recours aux clichés et aux stéréotypes, tant dans le déroulement de l'action, que dans la qualification des lieux et des personnages, est propre aux genres relevant du réseau de diffusion élargie. Ces scènes se caractérisent par une forte redondance isotopique, qui désambiguïse l'énoncé et assure sa transparence par une prévisibilité maximale. Elles reposent sur ce que Barthes appelle une « plénitude serrée du sens » où la signification est « excessivement nommée » (13), autorisant une lecture ellipsée, rapide et sans accroc.

En revanche, la présence insistante de scènes communes, incongrues voire triviales, parfois abondamment expansées, se retrouve plus fréquemment dans les genres relevant du réseau de diffusion restreinte, comme dans la scène du « passage aux toilettes » de *L'appareil-photo* de J.-Ph. Toussaint (Minuit, 1988, pp. 30-32).

La première reconnaissance s'avère toutefois bien souvent insuffisante : une scène d'un genre donné peut, en effet, très bien figurer dans un texte qui échappe largement aux « lois du genre ». Le genre ouvert par excellence qu'est le roman contemporain ne cesse ainsi d'emprunter aux genres paralittéraires certaines de leurs scènes caractéristiques : tant de scènes criminelles ne sont criminelles qu'en apparence (voir les romans de la collection « Crime parfait » (Denoël), où le schéma du récit policier sert de prétexte à une intrigue subtile), tant de scènes sentimentales ne sont telles que de manière superficielle (ainsi dans *Belle du seigneur* où pourtant elles pullulent). La présence dans un récit

(10) Ph. LANE, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992, « Fac linguistique ».

(11) M. OTTEN, « Sémiologie de la lecture », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN (dir.), *Méthode du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 343.

(12) U. ECO, *Lector in fabula*, op. cit. Voir aussi V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, « Contours littéraires ».

(13) R. BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 85.

de telle ou telle scène n'est donc jamais une garantie absolue de son « contrat générique » ; bien plus, la scène agit souvent comme un leurre, comme une sorte d'appât disposé à l'intention du lecteur naïf qui s'en tiendrait à une lecture trop rapide, axée sur la seule anecdote (14).

A l'inverse, pour celui qui parvient à dépasser l'illusion du genre apparent, les scènes constituent un lieu privilégié de l'interprétation du texte : c'est souvent à leur propos que le lecteur entreprendra de mobiliser une hypothèse seconde, qui tentera de rendre compte d'un certain nombre d'« indéterminations » (15), de « lieux d'incertitude » (16), d'éléments laissés inexpliqués par la première hypothèse. La deuxième hypothèse est généralement, elle aussi, une hypothèse générique, mais d'une espèce plus complexe. Soit par exemple cette scène du célèbre roman de Buzzati *Le désert des Tartares* :

C'est ainsi que commença cette nuit mémorable, toute battue par les vents, striée par le balancement des lanternes, coupée de sonneries de trompettes insolites, d'allées et venues dans les couloir ; et des nuages, venus du nord, se précipitaient contre les cimes rocheuses auxquelles ils laissaient des lambeaux accrochés, n'ayant pas le temps de s'attarder, car quelque chose de très important les appelait.

Un coup de feu avait suffi, un modeste coup de fusil, et le fort s'était éveillé. Pendant des années, il n'y avait eu que le silence – et des hommes toujours tendus vers le Nord pour entendre la voix de la guerre qui s'approchait – un trop long silence. Maintenant, un coup de fusil avait été tiré – avec la charge de plomb de trente-deux grammes – et les hommes s'étaient regardés tour à tour, comme si ç'avait été là le signal.

D. Buzzati, *Le désert des Tartares*,
traduction de Michel Arnaud, Paris, Laffont, 1949, p. 104.

A première vue, il s'agit là d'une scène classique du roman d'aventure, et plus spécialement du roman de guerre, que l'on pourrait appeler la « scène de veille avant la bataille » : les héros se préparent à accueillir l'ennemi, tenaillés par l'angoisse, et ils scrutent l'horizon à l'affût de tout signe suspect. Mais lorsqu'on « interroge » cette scène dans le contexte du livre, où elle est en quelque sorte noyée au milieu d'autres scènes semblables (les personnages n'en finissent pas d'attendre), on est amené à repérer là un processus insolite, une anomalie par rapport au fonctionnement normal de la scène et du genre, et l'on s'aperçoit que la seule manière de résoudre cette indétermination est de mobiliser une hypothèse interprétative plus souple (plus large), en l'occurrence celle du récit « philosophique », dans lequel la « scène de veille avant la bataille » apparaît comme une allégorie de la destinée humaine, considérée comme l'attente infinie d'une rupture – ou d'un avènement, d'une révélation, d'un sens – toujours à venir.

3.3. La scène, outil de modalisation

Si la scène exerce des fonctions essentielles dans la compréhension et l'interprétation du texte comme dans son précadrage, son rôle ne s'arrête pas là : la lecture n'est, en effet, pas seulement construction de sens, elle est aussi

(14) A ce propos, voir J.-L. DUFAYS, « A s'y méprendre ! ou le second coup d'œil », dans *Poétique*, 96, novembre 1993.

(15) W. ISER, *L'acte de lecture*, Liège, Mardaga, 1985, « Philosophie et langage ».

(16) M. OTTEN, *op. cit.*, p. 343.

modalisation du texte (17), c'est-à-dire choix, conscient ou inconscient, de certaines postures interprétatives et focalisation sur certains types de significations.

Deux modalisations peuvent *a priori* être opposées ; pour employer un langage brechtien, nous les appellerons respectivement *participation* et *distan- ciation*. La *participation* (ou *implication*) est le privilège accordé à l'aspect référentiel de la signification : constamment mis en relation « régrédiente » (18) avec des faits, des personnages, des décors, des situations, des scènes dont le lecteur peut (ou a pu) faire l'expérience par ailleurs, le texte devient le support d'une véritable dérive hallucinatoire. Ce mode de lecture, qui est axé sur une forme de repli narcissique, trouve dans la scène une surface de projection privilégiée. Comme le rappelle ici même Yves Reuter, la psychanalyse a bien mis en lumière le rôle de certaines scènes liées à la vie sexuelle et à la petite enfance dans la structuration affective des individus, et l'on conçoit aisément à partir de là que certaines scènes de la littérature soient particulièrement aptes à réveiller chez le lecteur des souvenirs plus ou moins enfouis. Il semble bien que la lecture de participation fasse de la scène le lieu par excellence où l'on se perd – parfois avec quelque naïveté, mais jamais sans délices.

La *distan- ciation* à l'inverse est le mode de lecture qui privilégie l'analyse critique du texte, la réflexion lucide sur les codes qu'il met en œuvre, et qui s'efforce de garder toujours la maîtrise des opérations. La scène est ici perçue comme *suspecte*, car *chargée* de stéréotypies dont un lecteur intelligent se doit de contester les effets idéologiques et esthétiques ; loin de s'y projeter, ce lecteur s'emploie dès lors à la déconstruire, et à s'interroger sur son éventuelle polysémie. La *distan- ciation* a donc partie étroitement liée avec l'interprétation : on ne peut interpréter que ce que l'on a commencé par mettre à distance.

L'opposition entre participation et *distan- ciation* se retrouve sous d'autres appellations chez plusieurs théoriciens, notamment chez M. Picard (*lu vs lectant*) (19) et chez V. Jouve (*lisant* et *lu vs lectant*) (20), qui tiennent ces postures non pas pour des attitudes exclusives, mais pour des dimensions inaliénables de toute lecture. Pour Picard, tout lecteur est double (et même triple, car aux deux dimensions précitées s'ajoute celle du *liseur*, le lecteur physique). Cela veut dire que tout lecteur a certes le loisir de privilégier l'une des deux dimensions, mais qu'il lui est aussi possible d'osciller constamment entre les deux attitudes. Si donc elle est un lieu privilégié de la projection fantasmatique comme de la *distan- ciation* critique, la scène peut aussi, dialectiquement, constituer le lieu par excellence du va-et-vient entre ces deux attitudes. Se plonger dans la scène pour en jouir, s'en extraire pour la déconstruire, c'est bien souvent dans cette duplicité que se joue le rapport du lecteur à la scène.

Il convient de souligner l'importance didactique de cette double relation du lecteur au texte. Chaque texte devrait permettre la mise en place *simultanée* (ou plus exactement *alternée*) de processus imaginaires et fantasmatiques (mettre en scène une scène, imaginer et composer la suite d'une scène, réécrire une

(17) Dans leur enquête *Lire la lecture* (Le Sycomore, 1982), Jacques LEENHARDT et Pierre JÓZSA emploient le terme, proche, de modalités de lecture pour désigner cette notion qui nous paraît avoir été trop peu théorisée jusqu'à ce jour.

(18) Nous reprenons cette notion à Ch. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, U.G.E., 1977, « 10/18 », R 1134, p. 139.

(19) M. PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, « Critique ».

(20) V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, « Ecriture ».

scène à la première personne...) et de processus analytiques (comparer des scènes, décoder leurs effets, relever leurs récurrences et leurs variantes...).

2.4. La scène, outil d'évaluation

Une quatrième opération de lecture qu'il est impossible d'ignorer et dont les rapports avec la scène sont loin d'être indifférents est celle de l'*évaluation*. Évaluer, c'est apprécier le texte à la lumière de valeurs qui lui sont extérieures : le Bien, le Vrai, le Beau, etc. (21). Parmi ces valeurs, l'originalité est celle qui est aujourd'hui considérée communément comme la plus importante par les Modernes – c'est-à-dire par ceux qui constituent la légitimité littéraire dominante (22) – . Est jugé bon le texte qui réorganise, réactive, ou encore subvertit de manière plus ou moins inédite (surprenante, imprévue) les modèles préexistants, et notamment ceux des genres – et donc des scènes – qu'il exploite. En d'autres termes, plus les scènes du texte sont insolites, plus elles sont à même de séduire le lecteur moderne. Cette idée est cependant à nuancer fortement, car Lafarge et Picard ont bien montré que la nouveauté pure était en fait intenable – un texte où tout serait inédit serait tout simplement illisible – et qu'à l'inverse, la conformité aux canons possédait, aux yeux mêmes des Modernes, certains attraits bien réels. Plus que la subversion pure, c'est donc un mélange de nouveauté et de déjà-vu, de surprise et de stéréotypie que le lecteur attend de rencontrer. Face à une scène donnée, on appréciera surtout l'ambivalence avec laquelle la scène à *la fois* réfère à un genre institué et détourne les codes. En d'autres termes, la « belle » scène sera celle qui ne sera perçue ni comme une reproduction trop fidèle de celles qui la précèdent ni comme une transformation trop radicale des modèles familiers (23).

3. ENJEUX DIDACTIQUES

La scène – au même titre que le genre et le personnage – constitue une notion-clé pour l'analyse du fonctionnement des textes. Elle permet d'appréhender les mécanismes et les opérations qui interviennent dans l'acte de lecture. L'acquisition d'un savoir-lire opératoire et diversifié requiert une phase d'auto-analyse par les élèves de leurs propres lectures, aussi bien dans leur composante culturelle (de quels types de savoirs a-t-on besoin ?) que dans leur composante méthodologique (quelles opérations faut-il savoir faire ?).

Par ailleurs, la notion de scène constitue une entrée intéressante pour initier les élèves au caractère dialectique de la lecture : la scène, comme le sens du texte dans son ensemble, est en effet toujours d'une part extérieure au texte (son identification repose sur des connaissances antérieures, et elle suscite chez le lecteur toutes sortes de projections fantasmatiques, esthétiques, idéologiques) et d'autre part intérieure au texte (car elle est toujours propre au texte particulier dans lequel elle s'intègre).

(21) Voir Cl. LAFARGE, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983. Comme l'a montré Ch. GRIVEL, le texte produit aussi des effets d'axiologisation qui contribuent à susciter « l'intérêt romanesque » (*Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, pp. 125-126).

(22) P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, pp. 3-46.

(23) L'appréciation du rapport nouveauté / conformité varie en fonction des compétences et des motivations de chacun. Chaque lecteur juge les scènes selon sa culture propre, et rien ne permet a priori d'accorder plus de pertinence à un jugement particulier qu'à un autre.

4. PROPOSITIONS DIDACTIQUES

4.1. Une scène emblématique : le duel

Six raisons au moins nous incitent à voir dans la scène de duel un « Articulateur Privilégié de la Lecture-Écriture ».

1. Le duel est une scène *très fréquente*, que l'on retrouve dans des récits de tous ordres en tant que réalisation privilégiée d'une fonction narrative centrale, celle de l'*Affrontement* entre un héros et un opposant, qui peut également prendre la forme du *combat collectif* et de la *compétition individuelle ou collective*. L'opposition entre ces trois formes d'affrontement pourrait être définie comme suit :

1^o) dans le *duel*, les adversaires s'affrontent directement sur un pied d'égalité avec pour objectif de vaincre l'autre à l'aide d'une arme ou de la force physique ;

2^o) dans le combat collectif, la lutte reste directe, mais elle oppose des groupes – par exemple des armées, et non plus des individus ;

3^o) dans la *compétition*, la lutte est individuelle ou collective, mais elle est indirecte et sans violence : les deux adversaires essaient seulement de triompher d'une ou plusieurs épreuve(s).

Un bref schéma permet de visualiser les traits distinctifs des trois scènes :

	Lutte armée directe	Lutte individuelle
Duel	+	+
Combat collectif	+	-
Compétition individuelle	-	+
Compétition collective	-	-

Ces diverses modalités de la fonction d'affrontement font partie de la grammaire des récits et elles permettent de réfléchir à la relation d'opposition qui est au fondement de toute structure narrative. Partant de l'hypothèse que cette relation d'opposition et ses variantes sont déjà maîtrisées intuitivement par les élèves, on peut leur demander de rédiger une scène à partir de la consigne suivante : « Un combat va avoir lieu. Présentez brièvement les adversaires et résumez leur affrontement ».

Le caractère volontairement ouvert de la consigne devrait donner lieu à des choix assez diversifiés, tant en ce qui concerne les types de personnages (on trouvera probablement des chevaliers, des cow-boys, des guerriers, des couples policier-bandit, des surhommes, des extra-terrestres, des robots...) qu'en ce qui concerne le type d'affrontement : d'où la possibilité d'esquisser, au départ des textes des élèves, une typologie élémentaire du type de celle que nous avons établie ci-dessus, et d'engager, sur cette base, une première réflexion sur les effets spécifiques assignables à l'affrontement sous forme de duel.

2. Le duel est par ailleurs une scène *très codée*, qui se prête parfaitement à un repérage d'éléments types à travers différents sous-genres. Quel que soit le genre où on elle s'insère, une scène de duel classique comporte en effet un certain nombre de fonctions narratives quasi incontournables que nous avons déjà mises en évidence plus haut (1.2.). Une série de scènes de duels permettent de retrouver les récurrences les plus patentes et de dégager le scénario et

les éléments types de cette scène. Nous proposons pour cet exercice le corpus suivant :

- le duel entre David et Goliath, dans *Le livre de Samuel* (700 ACN),
- le duel entre Lancelot et Méléagant, dans le roman de Chrétien de Troyes, *Lancelot, le chevalier à la charrette* (1150),
- le premier duel de d'Artagnan contre un homme du Cardinal, que l'on peut étudier dans le célèbre roman de Dumas (1844), ou bien en « version originale » dans les *Mémoires de d'Artagnan* (1700),
- le duel entre Vallombreuse et Sigognac dans *Le capitaine Fracasse* de Gautier (1863).

Du côté des constantes, ces cinq textes illustrent particulièrement bien le scénario conventionnel de la scène de duel. Ainsi, dans chacun d'eux, les chances des adversaires sont au départ inégales : David, Lancelot, d'Artagnan et Sigognac sont tous des novices, dont l'apparence juvénile et / ou inexpérimentée suscite le scepticisme de l'entourage et la moquerie de l'adversaire. Pour tous les quatre, le duel constitue donc une manière d'initiation / révélation – ou d'épreuve qualifiante : la chose est particulièrement claire pour David, qui est aussitôt porté en triomphe et reconnu comme le sauveur de son peuple, et pour Lancelot, pour qui ce duel est l'occasion de faire savoir enfin qui il est (son nom était jusqu'alors inconnu) et d'établir un premier contact avec la Reine. Mais ce caractère d'initiation / révélation n'est pas le seul trait commun aux cinq duels : on assiste dans tous ces textes au même déroulement thématique-narratif qui va du défi initial au triomphe final en passant par la description des deux combattants, la mention de l'avantage provisoire de l'opposant, etc.

On le voit, un corpus aussi réduit que celui ici proposé permet d'emblée de pointer ce qu'on pourrait appeler le fonctionnement matriciel de la scène de duel – et à travers lui, la pertinence de la notion de scène en tant que stéréotypie thématique-narrative constitutive d'un genre.

3. Par-delà ses constantes, le duel est aussi une scène éminemment *multi-forme* : ses causes peuvent être diverses (prouver son bon droit, laver un affront, prouver son amour, mériter une femme, conquérir sa liberté, sauver sa vie, accéder à une dignité supérieure...), et ses formes également : on peut se battre à l'épée, au pistolet, à mains nues, à l'aide de sortilèges (duels de magiciens), d'un véhicule (le film *Duel* de Stephen Spielberg oppose une voiture à un camion – mais il existe aussi, notamment dans la science-fiction, des duels opposant un homme à une voiture (24), des duels opposant un homme à une ville entière (25)...), ou encore mentalement (duels intellectuels, littéraires, artistiques, spirituels...). Il peut être intéressant de demander aux élèves de spécifier, pour chacune des récurrences préalablement repérées, différentes variantes auxquelles celles-ci peuvent donner lieu, et d'essayer, ce faisant, de nommer les divers genres auxquels correspondent ces variantes : l'épopée antique, le récit de chevalerie, le roman de cape et d'épée, le western, le space-opéra, etc.

S'il ne présente apparemment que deux formes de duel – le duel à mains nues (David) et le duel à l'épée (autres textes) –, le corpus proposé plus haut

(24) F. LEIBER, « Les pieds et les roues », dans *Les autos sauvages et autres récits automobiles*, Paris, Gallimard, 1985, « Folio junior science-fiction », 14.

(25) R. ABERNATHY, « Un homme contre la ville », dans *Un homme contre la ville et autres récits sur la ville*, Paris, Gallimard, 1981, « Folio junior science-fiction », 170.

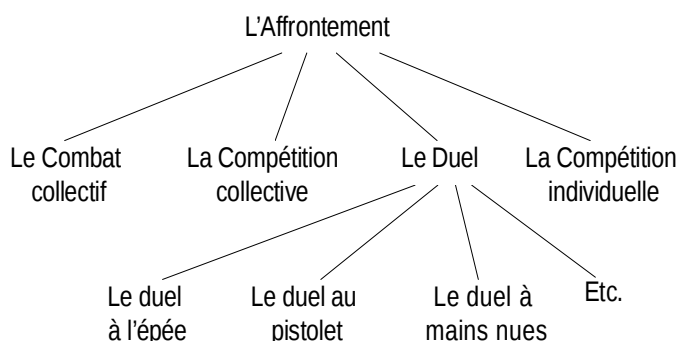
permet de distinguer trois causes de duels : David se bat pour défendre la liberté de tout un peuple, Lancelot, pour prouver son amour à la femme qu'il aime, d'Artagnan et Sigognac, pour laver un affront qu'on leur a fait. En outre, le duel apparaît ici au service de trois genres très différents : l'épopée biblique, le roman courtois et le roman de cape et d'épée (dont le récit de vie romanesque du « vrai » d'Artagnan constitue l'un des premiers témoignages).

Ces quelques exercices permettent d'analyser la même scène à trois niveaux d'abstraction distincts : celui de la concrétisation d'une fonction narrative supérieure, celui des constantes intergénériques et celui des variantes subgénériques :

1. Niveau des fonctions narratives générales

2. Niveau des scènes intergénériques

3. Niveau des scènes de genres



4. Le duel est encore une scène *mythique*, qui apparaît, dans de nombreux textes sacrés et légendaires, comme fondatrice d'un ordre, d'un sens, d'une institution (cf. Caïn et Abel, David et Goliath, Achille et Hector, Rémus et Romulus...). On pourrait dire à la limite qu'il ne peut y avoir de société sans duel fondateur pour en marquer symboliquement la genèse et / ou la frontière : le duel peut être interprété comme une allégorie de la césure inaugurale – du trait distinctif – sous-jacent à toute signification. Par sa victoire, le héros instaure sans équivoque le partage entre le Droit et l'Arbitraire, la Justice et l'Injustice, le Bien et le Mal, partage qui correspond bien souvent à une frontières entre peuples : chez les autres, le mal et l'injustice, chez nous, le bien et le bon droit.

5. Scène mythique et légendaire, le duel est aussi omniprésent tant dans la littérature la plus « noble » – Chrétien de Troyes, Rabelais, Shakespeare, Corneille, La Fontaine, Voltaire, Hugo, Walter Scott, Dumas, Gautier, Tchekhov, Maupassant, Rostand, Tolstoï, Calvino, Borgès, ont tous écrit une ou plusieurs scènes de duel – que dans la « paralittérature » – on songe notamment ici aux romans de Paul Féval et de Michel Zévacco –, ainsi, bien entendu, que dans ces supports narratifs contemporains que sont la bande dessinée (cf. les westerns classiques de Funcken ou de Giraud, les récits médiévaux de Craenhals, les parodies de Morris, Tibet, Uderzo et Goscinny, Gotlib...) et le cinéma (cf. les multiples adaptations cinématographiques des romans de cape et d'épée, mais aussi des films plus spécifiques comme le *Spartacus* de Kubrick, *Les duellistes* de Ridley Scott, *Duel* de Spielberg, *West side story* de Robert Wise ou *Star wars* de George Lucas). La scène de duel constitue, par conséquent, une occasion privilégiée pour découvrir ou redécouvrir une large part du « patrimoine culturel » (littérature, paralittérature, B.D. et cinéma).

4.2. Lire / écrire des scènes de duels selon différents modes d'énonciation

L'activité sur laquelle nous voudrions nous attarder pour conclure est celle qui consiste à comparer entre elles diverses scènes de duel, non plus seulement pour en repérer les constituants types et les variantes, mais pour nous interroger sur la manière dont elles sont énoncées et sur les informations qu'elles véhiculent à propos des contextes (socio-historique, idéologique, esthétique) dans lesquels elles s'inscrivent. Les textes seraient les suivants :

- Le duel Achille/Patrocle, dans *L'Illiade* d'Homère, chant XXII (800-700 ACN),
- Le duel Thierry / Pinabel, dans *La chanson de Roland*, laisses 277 à 286 (1100),
- Le duel Rodrigue / Don Gormas, dans *Le Cid* de Corneille (1637), acte II, scènes II à VII,
- Le duel Valmont / Danceny, dans *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, lettres 161 à 163 (1782),
- Le « Duel aux Camélias », dans *Les amours jaunes* de Tristan Corbière (1873),
- Le duel Duroy / Langremont, dans *Bel-ami* de Maupassant (1884),
- Le duel Laïevski / von Koren, dans « Le duel » de Tchekhov (1891),
- Le duel Cyrano / Le Vicomte, dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897),
- Le duel Martin Fierro / « Le Nègre », dans « La fin » de Borgès (*Fictions*) (1956),
- Le duel Dog Bull / d'Artagnangnan, dans *L'épée ou la gâchette* de Tibet (1969),
- Le duel « spaghetti », dans le « taume 2 » de la *Rubrique-à-brac* de Gotlib (1971).

Il n'est pas difficile de reconnaître les textes qui sont les plus fidèles au schéma général de la scène de duel et de remarquer que ces textes adoptent à l'égard du duel un mode d'écriture *classique*. Nous entendons par là une attitude de *conformité* (de fidélité) par rapport à un modèle canonique, défini non seulement sur le plan structural (provocation – dynamique – etc.), mais aussi sur le plan idéologique le « bon » finit toujours par triompher, le courage l'emporte toujours sur la force... (exemples-types : Achille, Roland, Lancelot).

Parmi les duels classiques, on peut encore distinguer les scènes épiques traditionnelles et les scènes de cape et d'épée ou de récits d'aventure. On peut ainsi regrouper dans la première catégorie les récits d'Homère et du Livre de Samuel (typiques de l'épopée médiévale et du roman courtois). Dans ces récits, on retrouve, outre divers ingrédients déjà signalés (notamment l'opposition entre le héros novice et / ou inconnu – David, Thierry, Lancelot – et l'adversaire expérimenté et renommé – Goliath, Pinabel, Méléagant), une même conception des enjeux du duel : Achille, David et Thierry sont tous des héros nationaux, des porte-drapeaux de leur peuple, et, s'il revêt une apparence personnelle, leur combat est avant tout collectif (un clan contre un autre). De plus, le duel classique se caractérise par la relation intime du ou des héros avec une ou des divinités : c'est à chaque fois un dieu qui envoie le héros défendre le bon droit,

et le héros, conscient de l'aide surnaturelle dont il bénéficie, ne cesse de l'invoquer ; ce sont aussi les divinités qui interviendront pour sauver le héros du mauvais pas où il se trouve provisoirement (Athéna rend à Achille la pique qu'il avait perdue, Dieu secourt Thierry à moitié tué par Pinabel).

Si ces duels se font tous au service d'une cause supérieure (le salut de la cité, la justice à rendre, l'honneur familial), ceux de d'Artagnan et de Sigognac sont moins désintéressés, puisqu'ils visent principalement à prouver la valeur personnelle du héros. Ces personnages se mettent certes au service d'un roi ou d'une juste cause, mais ils agissent d'abord pour leur propre compte, et Dieu est ici pratiquement absent. On remarquera que, si son énonciation reste classique (le bien continue de l'emporter sur le mal, la bravoure sur la force), cette attitude est typique de l'idéologie romantique, et, à ce propos, le Lancelot de Chrétien de Troyes apparaît comme un cas intermédiaire : comme pour les héros romantiques, son idéal (l'Amour de la dame) relève plus de la quête personnelle que de la quête religieuse ou collective, mais cet idéal reste cependant empreint d'une certaine couleur mystique (Guenièvre est sacralisée, l'Amour apparaît comme une divinité active) qui en fait un substitut laïc de l'idéal épique.

Si l'on compare à présent les duels traditionnels du point de vue de leur mise-en-discours, on ne manque pas de remarquer l'évolution très nette qui a lieu entre les récits antiques et médiévaux, où la violence est partout présente et où le sang gicle à grand renfort d'hyperboles, et les récits des XVII^e (*Le Cid*) et XVIII^e (*Les liaisons dangereuses*) siècles, qui, tout entiers soumis à la règle classique de bienséance, évacuent les scènes de duel. Le fait que l'on ait affaire à ces genres elliptiques que sont le théâtre et le roman épistolaire ne fait ici que renforcer l'effet de censure dont le duel est alors l'objet (26).

On observe que les textes modernes opèrent une subversion de ce modèle canonique : ainsi,

— chez Maupassant et chez Tchekhov, il n'y a pas vraiment de héros, et le duel est vécu comme un événement des plus angoissants, mais se termine sans vainqueur ni vaincu ;

— chez Corbière, le duel est vidé de sa substance dramatique pour devenir une image poétique, le point de départ d'une dérive métaphorique (les duellistes sont assimilés à des camélias) ;

— chez Rostand, le duel n'est plus qu'un jeu (Cyrano est une sorte de super-héros avant la lettre, qui se bat pour s'amuser, sans aucune idée d'un danger quelconque), et un jeu littéraire (il compose une ballade en ferrailant, suggérant par là l'établissement d'analogies entre la plume et le fleuret) ;

— chez Borgès, on retrouve un certain nombre de traits du duel épique (l'histoire est inspirée d'une célèbre légende argentine, où la victoire du Noir est celle de la justice), mais l'épopée est pour ainsi dire inversée : la valeur de la violence est ici niée (Martin Fierro recommande à ses enfants de ne pas répandre le sang de l'homme ; au lieu de devenir quelqu'un, le vainqueur devient « personne » – et s'identifie même à l'autre qu'il a tué, puisque, comme lui, il est devenu criminel). En outre, il s'agit ici d'un récit au second degré, de la reprise d'un récit de duel connu que l'auteur a nettement retraité à sa manière (au duel de guitare de la légende originelle s'ajoute le duel au couteau, toute la

(26) Il y aurait lieu de se demander si cette censure n'a pas été inversement proportionnelle à l'existence du duel en tant que fait de société.

scène est mise en perspective par le regard impavide d'un spectateur, Recabarren) (27) ;

— dans les deux B.D. enfin, le traitement du duel devient cette fois franchement parodique. Tibet comme Gotlib supposent connus du lecteur un certain nombre de codes – l'intertexte des *Trois mousquetaires* chez l'un – ou de stéréotypes – les personnages et les scénarios du western « spaghetti » chez l'autre –, qu'ils exploitent chacun à leur manière. Chez Tibet, les personnages de Dumas, ou plutôt leurs caricature (d'Artagnangnan, Athis, etc.), se trouvent confrontés à des cow-boys venus tout droit de l'Arizona du XIX^e siècle : la subversion réside donc ici à la fois dans l'anachronisme et dans l'aspect que revêt le duel dès l'instant où il est ainsi « dérégulé ». Chez Gotlib, la scène de duel constitue le propos unique d'une B.D. de quatre pages et fait l'objet d'une véritable analyse, dans laquelle l'auteur recourt à tous les procédés de la caricature parodique : commentaires métadiscursifs, exagération des caractéristiques physiques des personnages, ralentissement ou, à l'inverse, accélération extrême de leurs mouvements, déformation de leurs propos, introduction d'éléments incongrus, etc. Bref, on retrouve ici les procédés analysés par Cl. Bouche et G. Genette (28).

CONCLUSION. LECTURES / DUELS : MÊME COMBAT

On le voit, l'étude comparative des scènes de duel se révèle riche en possibilités didactiques en tous genres. Nous voudrions suggérer, pour conclure, que, par-delà tous ses enjeux rationnels, la scène de duel présente l'intérêt de pouvoir être prise comme une allégorie de l'acte de lecture lui-même.

En effet, dans la lecture, comme dans le duel, il s'agit d'affronter un adversaire dont on est à la fois l'ennemi et le complice : le texte constitue simultanément le partenaire avec lequel on passe un accord et l'autre qui résiste et auquel il faut faire rendre raison. Toute lecture commence d'ailleurs par une manière de défi : tantôt le lecteur défie le texte (il décide de « s'attaquer à lui »), tantôt c'est le texte qui défie le lecteur (qui lui résiste, lui échappe...).

En outre, la lecture, comme le duel, est régie par des règles assez strictes, et même par un certain rituel : elle exige, en effet, une mise en condition préalable (un lieu, un moment libre, une attitude physique, un état d'esprit), requiert un matériel spécialisé (des connaissances génériques et culturelles, ainsi que des compétences opérationnelles) et respecte des étapes types (on lit généralement dans l'ordre, en allant du local vers le global, ou vice-versa).

Enfin, la lecture, comme le duel, est une activité sérieuse et même grave (dans certaines circonstances, ce peut être une question de vie ou de mort), en même temps que ludique (c'est un jeu, qui a quelque chose de gratuit, de vain). On peut dire aussi que la lecture partage avec le duel le double statut d'activité socialisée (reconnue par tous) et d'activité illégale (c'est, pour reprendre le terme de M. de Certeau, un « braconnage »), potentiellement dangereuse et, partant, sanctionnable.

(27) Une analyse de cette nouvelle est proposée par O. DEZUTTER et Th. HULHOVEN dans *La nouvelle. Vadémécum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier, 1989, « Séquences », pp. 58-59.

(28) Cl. BOUCHE, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974, "Thèmes et textes" ; G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, « Poétique ». Voir aussi *Pratiques*, N° 42, 1984.

Dire cela, c'est évidemment « solliciter » les textes, les « déconstruire », les utiliser au service de l'inventivité du lecteur. Mais Paul de Man a rappelé l'importance de toute démarche qui amène le lecteur à interroger le texte par-delà ses trompeuses évidences (29). La lecture peut ainsi devenir l'occasion d'un « jeu infini », dont la seule règle est que tous les coups y sont permis pourvu qu'ils profitent à l'intelligence (30).

(29) P. de MAN, *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, « La philosophie en effet ».

(30) J.-P. CARSE, *Jeu fini, jeu infini. Le pari métaphysique du joueur*, Paris, Seuil, 1990.