

Le Contrat de lecture

La plupart des livres, quand on en a lu quelques lignes et regardé quelques figures, sont entièrement connus; le reste n'est là que pour remplir le papier. (Descartes)

La critique récente insiste à juste titre, nous semble-t-il, sur la prédominance de la cohérence interne du texte pour en expliquer la richesse et la spécificité. Cependant, dans cette recherche même des composantes de l'écrit et dans cette focalisation souvent exclusive sur les mots, un certain nombre d'éléments de lecture et de choix de lecture sont passés sous silence. La matérialité du livre par exemple semble n'avoir retenu l'attention que de très rares critiques. Expliquons-nous: le simple format du texte n'influence-t-il pas la lecture ou plus exactement les attentes et la manière de lire? La simple vue du livre ne conditionne-t-elle en rien la lecture et n'implique-t-elle rien pour les attentes du lecteur? Nous croyons que c'est une question légitime à se poser, car aussi relatif que puisse sembler le problème, s'il devait exister un conditionnement à la lecture, de par des situations de réception extérieures au texte, il mériterait que l'on s'y attache et que l'on en définisse la portée ou l'insignifiance.

Nous aimerions montrer dans ce recueil de quelques articles qu'il existe bien un nombre de phénomènes antérieurs ou périphériques à l'acte de lecture qui conditionnent le lecteur et le forcent à considérer le texte selon des critères particuliers. Il existerait un filet d'habitudes conventionnelles d'écriture et surtout de lecture qui établissent un système de critères d'écriture et de lecture sur lesquels les auteurs peuvent jouer jusqu'à un point, mais auxquels surtout ils doivent se soumettre avant de pouvoir en jouer.

Il nous importe de mettre ici en lumière un certain nombre d'indices qui permettent au lecteur de reconnaître, consciemment ou non, selon quel code il se doit de lire le texte. Comment, en fait, il identifie le cadre référentiel dans lequel le texte prendra sa pleine valeur et sans lequel, l'incomp-

réhension restera toujours présente. Nous aimerions nommer cette relation privilégiée qui implique le créateur dans son geste de rédaction — y compris le rôle d'intermédiaire de son éditeur — le livre dans sa totalité physique et textuelle, et le lecteur dans son conditionnement social et dans ses habitudes de lecture et qui organise le dialogue interne entre les trois: le contrat de lecture.

Ce moment privilégié d'inscription du contrat de lecture dans l'acte naissant de lecture que Gérard Genette appelle le *Seuil/sj* (7), moment d'hésitation, "zone indécise" (Duchet 6), ce que Philippe Lejeune nomme, comme le remarque Genette, cette "frange du texte imprimé, qui en réalité, commande toute la lecture" (1975, 45). En fait, ce paratexte s'étend plus loin encore et comprend davantage que ne semblent le remarquer ces critiques. Il dépasse le simple imprimé — encore que celui-ci soit essentiel — il englobe toute la matérialité du livre, du papier à la typographie, de la grosseur à la reliure, de l'odeur au toucher.

Commençons par le livre en tant qu'objet. Lorsque l'on saisit le volume pesant d'un Dostoïevski, d'un *Ulysses*, d'un *À la Recherche du temps perdu*, voire d'une collection de volumes comme *Les Thibault*, n'existe-t-il pas un réflexe de suspension, d'attente et un ralentissement inconscient de la volonté de connaître la trame? Nous accordons à l'auteur son temps de préparation, d'exposition et acceptons facilement qu'il serait bien fol d'espérer que de tels volumes soient lus d'un trait, en une soirée — au contraire d'un roman policier qui nourrit bien des nuits blanches. D'une certaine manière, il y a adaptation de ce que l'on pourrait appeler l'horloge intérieure de lecture qui se retrouve à un pas plus lent. Inconsciemment donc, la relation intime du lecteur au texte se place sur un plan qui accepte les conventions d'un genre qui peut se donner le temps de se perdre en longues descriptions, en digressions éloignées, parfois oiseuses, en multiples trames aux liens lâches, etc. Et en poussant l'idée plus loin, le lecteur ne conserve-t-il pas la conscience de l'endroit où il se trouve dans le développement de l'intrigue par la réalisation du temps déjà passé à lire, espace temporel que lui rappelle d'ailleurs l'épaisseur de papier qui repose sous sa page de droite ou sous sa page de gauche? Peut-il vraiment échapper à cette conscience du moment de lecture, de la durée de l'acte qu'il pose, de l'acquis imaginal qu'il accumule?

Ainsi, même sans en être pleinement averti, le lecteur sait, pour tout livre, que si la définition de la trame et le démarrage de l'action se situent au début, ils peuvent prendre un espace différé, une vitesse variable selon le style du genre; il sait qu'il en est aux rebondissements temporaires ou que la décision finale va s'inscrire dans ces quelques pages qu'il lui reste à lire et qui, déjà se soulèvent plus facilement. Qu'il n'y ait pas pour l'écrivain, un jeu sur les anticipations du lecteur serait croire ce dernier inhumain et

inconscient de la réalité du livre et de l'acte de lecture, ce qui semble contredire notre expérience de tous les jours.

Sans reprendre la théorie du récit de Propp dans tous ses détails, on peut cependant admettre sans trop de difficulté que la plupart des textes de fiction suivent un certain nombre de paramètres similaires d'ôs à la nature du genre auquel il se réfère et qu'il peut donc y avoir eu chez le lecteur, un façonnage d'attentes par l'expérience antérieure et une accoutumance à une routine de lecture. La routine de lecture peut s'accommoder, selon la personnalité du lecteur, d'un nombre plus ou moins grand de surprises avant que ne se pose la question d'appartenance. Comme le faisait remarquer Roman Jakobson, il existe un besoin de classification chez le récepteur d'un discours, de quelque nature que soit ce dernier. Devant cette dominance du code, on peut accepter que sa définition liminaire représente une étape essentielle et obligatoire, et que sans elle, la totalité du message serait mise en péril. Habitudes et attentes dont peut se jouer l'écrivain s'il l'entend ainsi. Mais il ne peut en jouer que s'il les reconnaît et semble se plier aux règles des conventions.

Ce rythme de lecture dont nous parlions précédemment implique aussi qu'il y ait pour le lecteur, une conscience constante du lieu où il se situe dans l'intrigue et conséquemment des possibilités de développement. Toute résolution de conflit qui se rencontre trop tôt dans le livre, s'indique automatiquement comme une première étape dans l'apprentissage du héros et ne saurait pointer que vers une fausse situation d'équilibre et de résolution de conflit — comparable aux pré-génériques des films qui ne constituent que des mises en appétit et ne sauraient en aucun cas représenter la diégèse complète. Inversement toute situation conflictuelle sérieuse qui surgirait trop près de la fin du texte ne saurait être prise comme remise en question de l'équilibre total de la diégèse, quelle que soit son apparente gravité mais elle s'avèrera simplement comme un dernier problème à clarifier, un ultime rebondissement. Quelle que soit la qualité de l'écriture, l'écrivain ne peut nier la facilité du livre et faire croire à l'éventualité d'un long parcours diégétique subséquent alors que le lecteur pèse dans sa main le poids des quelques feuilles qu'il lui reste à lire pour terminer le livre. Tout au plus, l'auteur pourrait-il ouvrir la porte sur un autre possible immatérialisé, mais comme le veut le dicton: "Ceci est une autre histoire."

L'habitude de lecture, que partage d'ailleurs l'écrivain qui est et reste son propre premier lecteur, crée un conditionnement de la disposition diégétique des événements admissibles et des effets impossibles. Comme le faisait remarquer Paul de Man, l'environnement culturel constitue un paradigme serré découlant de la prédominance du rhétorique sur le grammatical, qui elle-même implique que la littérarité de l'oeuvre soit fondée sur sa textualité. Dans cette visée, on en arrive à suggérer que sans

définition générique, la clef de lecture manque et le texte reste indéchiffrable.

Il convient par exemple qu'existe un espace littéraire, à l'ouverture du livre, variable mais restant dans des paramètres conventionnels, au cours duquel le protagoniste doit apparaître. Cet espace est mesuré, par le lecteur, en fonction du livre qui touche sa main. Ainsi, il sait que, dans un texte qui couvrirait deux cents pages, le héros se doit d'apparaître relativement vite, normalement avant le premier cinquième du livre; il serait surprenant que le personnage central, en pratique ou en référence, apparaisse après que le lecteur ait déjà dépassé les deux tiers du livre. Par contre, il n'y aurait rien de surprenant que dans des textes étendus comme ceux cités plus haut, un personnage essentiel n'apparaisse qu'après plusieurs centaines de pages ou même que l'on change de personnage principal — comme c'est le cas dans *Les Thibault* ou progressivement Antoine remplace Jacques — où qu'il y ait de long détour comme c'est le cas dans *À la Recherche du temps perdu* où "Un amour de Swann" marque un épisode distinctement à part et indiqué comme tel.

Ainsi, malgré l'affirmation de la liberté de création de l'écrivain, on se rend compte qu'il est tenu à respecter certaines contraintes factuelles qui tiennent autant à une certaine logique de l'acte de lecture, qu'à des habitudes d'écriture bien ancrées. Les surprises mêmes restent dans des cadres relativement conventionnels et se retrouvent vite récupérées par le système qui indique par là sa souplesse.

Dans cette perspective se crée un rapport extra-diégétique entre l'écrivain et le lecteur, qui porte sur cet acte de lecture qui se révèle tout aussi contraint et contrôlable, en dehors des personnalités impliquées, que l'acte d'écriture. Cet échange n'est pas fortuit et le lien peut s'établir selon des tracés conventionnels — qu'ils soient clairs et conscients ne nous importe pas pour le moment — sur lesquels l'écrivain peut jouer et que le lecteur accepte. En fait, nous assistons à une double entente qui permet au créateur d'indiquer au lecteur la manière dont il convient de lire le texte et inversement, par un long cheminement, au lecteur d'indiquer aux créateurs de l'heure ce qu'il attend ou admet, ce qu'il apprécie ou refuse. Les conventions génériques sont liées à l'existence d'une compétence spécifique du lecteur qu'elles établissent, développent et transforment. Parmi ces définitions portant sur la manière de lire se trouve en tout premier lieu l'affichage de l'appartenance à un genre défini. L'écrivain inscrit son texte dans des systèmes connus du lecteur par la simple indication que le livre participe d'un genre. Qu'un texte soit classé comme roman ou comme nouvelle ou encore comme roman historique implique immédiatement pour le lecteur, un choix différent de critères de lecture. Or, ce choix s'opère avant même que l'acte de lecture ne soit entamé. Ce code de réception

devient même un instant privilégié et indispensable de la lecture. Sans lui, tout le texte devient confus et ambigu, inacceptable ou énigmatique. D'une certaine manière, on pourrait avancer que sans connaître la définition générique du texte, le lecteur se trouve dans l'incapacité de le comprendre car il ne saurait distinguer le fictionnel.

Cet état de fait explique par exemple la confusion qui peut s'installer, auprès du lecteur mais aussi auprès de l'éditeur, quand le texte appartient à un contrat générique différent ou inconnu, comme c'est le cas quand l'écrit provient d'une autre tradition culturelle ou d'une autre époque: il existe un véritable problème d'inscription de la lecture au texte qui se marque par la perplexité des éditeurs à faire participer ces livres à des collections établies. Ces nouveaux contrats génériques sont par définition ambigus et gênants car ils bousculent les habitudes de lecture. Comment déchiffrer *Le Livre des morts égyptien* ? comme un texte religieux d'une spiritualité chrétienne comme le fait Simone Weil ? comme une curiosité animiste ? comme un long poème funéraire ? comme une prière ? etc. Ceci expliquerait que ce genre de textes se retrouvent souvent relégués dans les coins sombres des bibliothèques, sous des appellations incongrues, car nul ou peu ne "savent" comment les classer, c'est-à-dire comment les lire.

Bien des questions que la critique et les éducateurs posent, peuvent se réduire à une problématique de contrat de lecture à décider. Ainsi, la définition du contrat générique citée ci-dessus, mais aussi par exemple le problème de lire le texte comme l'eût lu le contemporain de l'auteur, ou bien en fonction de critères actuels. Quand exactement l'écriture de l'épopée cède-t-elle le pas à l'écriture romanesque et selon quelle démarche et avec quelles étapes ? Autre exemple qui a animé la critique: faut-il classer *Le Misanthrope* comme une comédie ou bien comme une tragédie qui se cache ? Tzvetan Todorov a démontré comment la définition d'une littérature fantastique pose des problèmes de limitations du genre et de l'établissement de critères clairs et efficaces. Les auteurs eux-mêmes peuvent entrer dans le conflit de la définition générique par l'entremise par exemple de leurs introductions — pensons à Corneille, Hugo ou Zola — ou par le truchement de textes critiques — pensons à Sartre ou Ricardou. Ceci porte autant sur le sens à accorder au texte que sur son importance historique ou littéraire. Il y a d'ailleurs possibilité d'accepter différents contrats de lecture successifs selon l'époque et le conditionnement sociologique. Il est même concevable que l'on puisse établir des lectures différenciées selon les variantes des paratextes d'un même ouvrage.

Nous savons à quel point il est problématique de tenter de classer certains textes dans une catégorie définie par la critique. Les auteurs peuvent entretenir à des fins esthétiques l'ambiguïté et la confusion des genres — que l'on songe aux *Poèmes en prose* de Baudelaire ou aux *Calligrammes*

d'Apollinaire mais aussi aux différentes sortes de correspondances plus ou moins fictives où le doute plane sur la véracité de l'existence des protagonistes et de leurs actions. Ce genre qui se fatigue actuellement, semble se faire remplacer dans la faveur du public par les biographies, "officielles ou non", qui pullulent, style où le journalisme se mêle souvent à l'écriture historique et où l'apologétique ou les règlements de compte font souvent partie du jeu. Il se peut aussi que des modes nouvelles voient le jour — ou renaissent après un long oubli — comme par exemple comme le roman historique brillamment illustré par *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. L'implantation du genre peut prendre quelque temps, le temps pour l'institution littéraire de définir les confins acceptables ou interdits du genre.

On peut d'ailleurs remarquer en passant le rôle joué par les bibliothèques qui demandent une classification particulière des oeuvres et qui se voient en droit de rejeter au purgatoire les textes qui n'obéissent pas aux critères génériques rigoureux et limités, entretenant par là la nécessité d'obéir aux conventions normatives. Rôle que partage la critique qui exige une clarté de la part de l'auteur ou de l'éditeur quant à l'appartenance du texte à une forme précise, et les exemples sont nombreux, à toutes les époques, de cette résistance première puis parfois de ces disputes à la *Hernani* qui portent en fait sur la possibilité de changer les critères génériques et de les adapter à l'époque. La critique, qui par une habitude qui remonte à Virgile et Quintilien de classer les genres, du sublime au négligeable, joue un rôle dans la coloration sociale d'acceptabilité des genres et par là même influence les choix d'écriture et de lecture.

On constate donc que les indications extra-textuelles qui régissent la prise de possession du texte par le lecteur et qui le lient à une manière de lire et de comprendre ce texte, englobent bien davantage que les marques de l'incipit. Cependant, dans ce mouvement de prise de possession du texte, les indications liminaires qui organisent la lecture s'avèrent d'une importance capitale. Ces indications extra-textuelles peuvent être de diverses natures, mais les plus évidentes se retrouvent sur la page de garde qui est le premier poste sur le passage du voyage de la lecture. Le sous-titre qui souligne le titre se révèle être l'indication la plus claire de la volonté de l'auteur de préciser la manière de lire. Comme l'a fait remarquer Philippe Lejeune par exemple dans le cas de l'autobiographie, il existe un encodage de cette page de garde qui garantit la véracité du genre ou non. Ainsi, dans ce cas précis, il faut absolument qu'il y ait concordance et identité entre le nom inscrit au haut de la page et celui de l'auteur, la voix du narrateur et l'action du personnage principal (1975, 14sq.). Si cette identité de l'auteur, du narrateur et du personnage est accomplie, tout le déroulement de l'action se place dans le tracé générique admis.

L'appartenance à une collection devient, dans notre monde topologique, une manière rapide de découvrir le contenu littéraire d'un livre avant que de l'ouvrir. Déjà, chez le libraire, la classification alphabétique cède le pas à une présentation en rayons classés selon les genres, d'un côté les biographies, d'un autre, les romans. Ainsi, à l'achat, le lecteur définit pour lui-même ses attentes et donc ses critères de lecture.

Les variations dans la présentation du livre, nous voudrions le démontrer, ne sont pas sans importance sur l'appréciation du lecteur mais aussi, et c'est cela qui va nous importer, sur la définition même des textes dans leur classification par genre et sur la complicité qui doit s'établir entre auteur et lecteur pour permettre une lecture totalisante.

Il n'est pas de notre dessein de tenter de redéfinir les genres, loin de là; mais nous aimerions insister sur le fait qu'un certain nombre de critères extra-littéraires participent de ces définitions et que l'on a trop souvent tendance à passer sous silence et même à en nier l'importance sur le plan littéraire, ce qui nous semble une erreur. Le texte n'a pas une existence autonome, indifférente des modes de lecture et des influences extérieures. L'auteur n'est point libre de jouer absolument de son imagination littéraire dans des sociétés où, il ne faut jamais l'oublier, le livre est aussi un objet de commerce et d'échange, et où le récit peut prendre des fonctions magiques, politiques, sociales ou autres. Depuis l'avènement de l'imprimerie et surtout depuis le XIX^e siècle, il est d'ailleurs un système de surveillance précis pour la continuité du maintien des formats de genre dont l'incarnation s'avère être l'éditeur.

L'éditeur, de par son contrôle des moyens de production du livre en tant qu'objet et des moyens de distribution en tant que vendeur, se trouve en position de contrôle et d'approvisionnement du marché et de la satisfaction des besoins — vrais ou imaginaires — de ce marché. Il est courtois de transmission entre le créateur et le récepteur, mais dépasse bien largement une fonction mécanique. Par la création de séries par exemple, par le dessin de couverture, par le jeu des illustrations, par le format et la fréquence de la parution, par le choix même des caractères d'imprimerie et du papier, l'éditeur participe du succès ou du rejet de différents genres, de leurs altérations ou de leurs évolutions. Il serait illusoire de penser que l'éditeur ne représente qu'un chaînon inerte dans la production littéraire et que son influence est limitée à certains cas d'exception. La fonction même de l'éditeur fait partie intégrante de la définition du littéraire et son influence peut être déterminante quant aux formes littéraires accessibles au public, c'est-à-dire, en fin de compte, vivantes. Sans analyser ici le rôle de l'éditeur en soi, on conviendra que sa présence est soulignée de diverses manières sur les pages préliminaires au texte et dans la matérialité du texte. Nous retiendrons son existence dans la mesure où elle est inscrite explicitement

dans le livre, sans cependant oublier que son influence s'étend bien au-delà. Son nom n'est pas seulement inscrit sur la page de garde.

Les éditions modernes ont créé des personnages mythiques d'éditeurs qui découvrent les talents cachés et les installent au sommet de la gloire. Ces histoires, vraies ou fausses, créent un lien de confiance ou d'inimitié entre le lecteur et cet éditeur. Que serait devenu ce livre intitulé *Melancholia* d'un jeune écrivain nommé Sartre, si l'éditeur n'avait pas barré le titre et écrit sur la page de garde *La Nausée*? Quand un Calmann-Lévy, un Gaston Gallimard, un Robert Laffont, un Pierre Seghers parlent, leur parole devient jugement et consécration pour nombre de lecteurs qui acceptent comme critère premier de qualité que l'éditeur ait accepté l'auteur dans ses collections de prestige. Ainsi, l'éditeur devient juge premier et parfois ultime pour le public. Cet état de fait est d'ailleurs renforcé par les techniques de vente qui, depuis plus d'un siècle, tentent d'attacher le lecteur à des collections plus qu'à des oeuvres particulières, et que l'on songe aux jeux des différents prix littéraires. Mais il est bien entendu que ces collections — que ce soit la N.R.F., les collections *Points*, les séries *Harlequin*, *La Série noire* — impliquent une récurrence de genre et de style, mais aussi de contenu et le lecteur en conséquence se sait à l'abri de surprises. Nous travaillons ici en fonction d'un contrat explicite, souvent même clarifié dans une des pages de couverture — ou dans les brochures publicitaires — où l'éditeur indique les visées et limites particulières du regroupement présent et à venir des textes. Il s'engage ainsi à opérer une sélection qui réponde à ces critères et à ne point surprendre l'acheteur.

Lorsque nous parlons de la matérialité du texte et son implication dans le système de lecture, nous faisons appel ici à des notions modernes d'impression et de distribution mais ces réalités ont leur correspondant dans les époques antérieures ou dans des civilisations différentes. Quand le livre voit le jour, il comprend une série de caractéristiques telles que le format, la qualité du papier ainsi que la disposition aérée ou serrée sur la page, la qualité et le choix des caractères d'imprimerie, le brochage ou la reliure, la présence de photographies ou d'illustrations — signées ou anonymes — sur la couverture ou à l'intérieur du volume, la présence de graphismes décoratifs ou fonctionnels, d'enluminures, d'une typographie différente, etc. Ce livre porte aussi le nom — et la réputation — de l'éditeur, le signe de l'appartenance ou non à une collection ou à une série spécifique, parfois le sigle d'un groupe, le nom du directeur de la série, etc. Tout cet appareil paratextuel comprend ses propres règles et sa propre logique de présence, et tous participent d'une manière ou l'autre à l'établissement du contrat de lecture.

Il nous semble essentiel de souligner le rôle du travail minutieux de Gérard Genette dans *Seuils*. Dans cette oeuvre, l'auteur s'interroge sur un

grand nombre d'éléments du paratexte dans le cadre cependant du texte lui-même comme par exemple les titres, les dédicaces, les préfaces, les notes, etc. Il serait inutile d'essayer de refaire ici cette recherche; tout ce que nous pouvons espérer, c'est simplement d'ajouter quelques notions théoriques utiles, d'élargir le cadre de référence du contrat en explorant certaines occurrences différentes et d'illustrer concrètement les conclusions théoriques exposées. Nous espérons aussi que les trois articles qui suivent seront des illustrations convaincantes d'aspects particuliers de contrats.

Dans notre perspective, le contrat de lecture s'avère donc plus vaste, plus totalisant et plus adaptable que le contrat générique qui établit l'appartenance d'un texte à un genre particulier; c'est davantage aussi qu'un protocole de lecture car il porte sur des composantes qui dépassent le simple acte de lecture. Le contrat générique fait partie intégrante du contrat de lecture, mais est centré de manière plus étroite, ne serait-ce que par l'apparition du mot définissant en page de garde dans la plupart des cas. Quel que soit le jeu que l'auteur veut introduire dans les possibilités de la forme romanesque par exemple, il se trouve tenu de respecter certaines normes objectives à partir du moment où le mot roman apparaît en dessous du titre. Ainsi, dans la tradition moderne, il ne peut le composer en vers, soumettre un texte composé de moins d'une quarantaine de pages (l'Unesco définit le livre comme toute publication ayant un minimum de 42 pages), qui serait principalement sous forme de dessins, n'aurait point de personnages ou s'affirmerait biographique ou non-fictionnel, etc. Ces contraintes si diverses mais aussi si présentes à tous les niveaux de l'écriture et de la production ne peuvent pas ne pas avoir de répercussions sur la création et la compréhension du texte.

Le problème ultime que posent ces analyses demeure bien sûr la possibilité de liberté du créateur et du lecteur dans sa participation à l'acte esthétique. Nous croyons que le paratexte, par sa condition tentaculaire, mais son action insidieuse et sa présence anodine, représente un enchaînement du lecteur extrêmement subtil et par là efficace.

University of Western Ontario

Bibliographie

- Barthes, Roland et alii. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Dubois, Jacques. "Code, texte, m tatexte," *Littérature* 12 (1973): 3-11.
- . "Sociologie de la lecture et concept de lisibilité," *Revue des langues vivantes* 41 (1975): 471-83.
- Duchet, Claude. "Pour une socio-critique," *Littérature* 1 (1971): 3-14.
- Genette, Gérard. *Palimpseste*. Paris: Seuil, 1981.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Jau , H.-R. *Esh tique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Rabinowitz, Peter. *Before Reading: narrative conventions and the politics of interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

Stendhal et le livre

Charmeur rompu à toutes les techniques de séduction littéraire, Stendhal reste peut-être avec André Gide, l'exemple moderne le plus conscient de l'écrivain qui cherche à jouer le *deus ex machina* non seulement à l'intérieur de la diégèse, mais aussi dans l'acte de lecture lui-même. Davantage sans doute que beaucoup d'auteurs de son époque, Stendhal était conscient et soucieux de la manipulation possible du lecteur. Préoccupé de bien diriger celui-ci dans son acte de lecture, de façon à mieux maîtriser les formes de réception, il joue particulièrement de tous les instruments de pouvoir que lui livre sa position de créateur omnipotent. Car sous la plume de Stendhal, plus consciemment que chez d'autres, l'acte d'écriture devient un acte de pouvoir et de contrôle. Comme le fait remarquer Naïm Kattan: "Au départ la séduction est une affirmation de pouvoir. Par la ruse et la persuasion, ou bien même par sa simple présence, le séducteur d sar ne la personne séduite, à raison de sa résistance et de ses hésitations" (Olender 173).

Le plaisir particulier inhérent à la lecture de Stendhal demeure d'ailleurs dans cette sensation distincte de se laisser manipuler et séduire, et ce surtout par des procédés reconnaissables mais artistement utilisés. Le lecteur discerne facilement un nombre de procédés parsemés dans le texte, qui ne cherchent que de manière grossière à établir la véracité des faits, et cela en soulignant de façon quasi caricaturale ce qui s'avère indiscutable, c'est-à-dire de peu d'importance. Répondant à l'affirmation de J.N. Vuarnet que "c'est par la personne séduite plus que par celle du séducteur que la séduction s'effectue" (Olender 68), le lecteur accepte que se crée dans les détails du texte, une zone d'ombre, de clair-obscur que Stendhal considérait comme le summum de l'expression, tel qu'illustré dans la peinture italienne. La présence de Stendhal sans cesse rappelée, ne s'avère jamais fortuite: l'auteur joue de son pouvoir pour combler ce vide d'expression nécessaire à l'expression du mensonge de la séduction. Car, comme l'avance V. Descombes "pour ne pas dire la vérité, je suis obligé, non seulement de sacrifier du dicible, mais de recouvrir d'un mensonge le vide ainsi produit, l'intervalle de silence qu'y installe la restriction verbale" (58).

Tout comme l'amoureux qui marque sa présence à tous les arrêts de la marche de son aimée, Stendhal s'installe en superviseur de notre démarche de lecteur. Il est notre guide et pour ce faire, n'hésite pas à découvrir au