

Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles

René Audet

Volume 30, numéro 2, hiver 1998

Poétiques du recueil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501203ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501203ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Audet, R. (1998). Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles. *Études littéraires*, 30(2), 69–83. <https://doi.org/10.7202/501203ar>

Résumé de l'article

L'étude du recueil de nouvelles se limite souvent à de vagues considérations sur les parentés entre les textes. L'hypertexte, cette écriture non séquentielle dont les liens sont contrôlés par le lecteur, constitue un apport intéressant à ce champ d'étude par son affinité avec les théories du réseau et de l'intertextualité. En appliquant le modèle hypertextuel au recueil, il devient possible de comprendre comment les œuvres de ce genre sont sous-tendues par des réseaux de liens internes et externes qui ne sont accessibles que par l'acte de lecture. Cette approche permet de mettre en évidence la complexité sémantique du recueil, qui dépasse l'image biaisée du simple agrégat de textes.



POUR UNE LECTURE HYPERTEXTUELLE

du recueil de nouvelles¹

René Audet

■ Depuis le *Décaméron* de Boccace, les *Contes de Cantorbéry* de Chaucer et les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, la nouvelle s'est lentement taillé une place entre le roman, le théâtre et la poésie pour constituer un des principaux genres littéraires. Par ces œuvres, le *recueil* de nouvelles a aussi atteint une certaine visibilité, visibilité qui, cependant, demeure aujourd'hui restreinte en raison des trop fréquentes conceptions du recueil comme un banal assemblage de textes ou un faux roman. Toutefois — et certains l'ont observé à leur façon² —, les enjeux du recueil de nouvelles dépassent largement ces réductions exagérément simplistes. Dans cet esprit, il apparaît important de considérer à nouveau comment le recueil s'articule et principalement comment il interagit avec le lecteur. En associant le concept d'hypertexte à la théorie de la lecture, il sera pos-

sible de dresser un portrait de l'œuvre « interactive » qu'est le recueil de nouvelles. Partiellement basée sur les théories actuelles du recueil, la lecture hypertextuelle permettra de porter un regard différent sur ce *genre* littéraire qui trop souvent est relégué aux limbes des genres mineurs, éti-quetés sans intérêt pour la compréhension de la littérature actuelle.

Les thèses récentes sur la nouvelle et sur son insertion dans le recueil signalent avec raison l'opposition entre les parties et le tout, entre fragment et ensemble. Cette prémisse établie, deux grandes orientations théoriques semblent se former : une perception statique (le recueil comme architecture) et une perception dynamique du recueil de nouvelles. L'orientation architecturale montre que le recueil se définit généralement comme un ensemble de textes dont l'autonomie de chacun

1 Cette recherche a été rendue possible grâce à une bourse du Fonds FCAR.

2 Voir entre autres Ingram, Ricard, Berthiaume et Boucher.

compromet la cohésion globale du regroupement dans une tension problématique. S'interrogeant sur la nature du recueil de nouvelles, François Ricard en propose une définition relationnelle : « Essentiellement, une composition [...]. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie » (Ricard, p. 121). Cette dualité de la composition explique l'ambiguïté de la description du recueil. Dans les prémices de leurs réflexions, d'autres théoriciens (Berthiaume et Boucher) soulignent également ce paradoxe structurel du recueil de nouvelles. André Berthiaume en nuance la définition en évoquant l'ouverture et la fermeture des nouvelles lorsqu'elles sont insérées dans un recueil (Berthiaume, p. 85) ; la rigidité de l'architecture est assouplie par ce jeu entre texte clos et texte ouvert. François Ricard et Jean-Pierre Boucher atténuent l'opposition autonomie / relation de la définition par la distinction entre la discontinuité narrative du recueil et sa continuité thématique. L'interruption du fil narratif (à la fin de chaque nouvelle) n'entre pas en contradiction avec une certaine unité thématique qui peut à elle seule assurer une cohésion de l'ensemble³. Cette caractérisation du recueil de nouvelles témoigne d'une perception statique de l'œuvre. Au fil de leur démarche théorique, Boucher et Ricard semblent s'ouvrir à une perception plus dynamique du recueil, qui tient compte des interactions qui relient les

nouvelles et le recueil. Jean-Pierre Boucher adhère aux propos de F.L. Ingram, qui propose une double structure à la fois statique et dynamique. De plus, tout comme Ricard, Boucher fait référence à Michel Butor : dans un entretien avec Robert Mélançon, ce dernier a souligné le dynamisme du recueil et sa fondamentale ouverture (chaque texte faisant partie d'un ensemble [recueil] pouvant lui-même être inclus dans un plus grand ensemble, etc.). Explicitant les liens entre les divers morceaux de l'ensemble, il en vient à établir un parallèle entre le recueil et le mobile (Butor, p. 72-74). Butor tend vers une perception dynamique du recueil, position dont font mention Boucher et Ricard ; cependant, ces derniers lui préfèrent des réflexions d'ordre classificatoire.

Ces approches sont liées à deux perceptions du recueil, l'une statique (axée sur l'aspect générique), l'autre interactive (axée sur la dynamique interne de l'œuvre). Toutes deux permettent une compréhension spécifique de l'organisation et du fonctionnement interne du recueil de nouvelles. Alors que l'approche statique se limite à percevoir la composition de l'œuvre, l'approche dynamique permet de mettre en évidence comment les nouvelles au sein d'un recueil peuvent se répondre, comment elles interagissent dans l'ensemble, au cœur duquel de nombreuses relations peuvent être effectivement établies entre les parties constituantes. Un rapprochement thématique entre deux nouvelles, par exemple, éclaire sous un jour différent la

3 Cette association du thème à la continuité et de la narration à la discontinuité, quoiqu'éclairante, demeure partiellement représentative : il existe des contre-exemples où la narration de chaque texte est travaillée pour simuler une continuité narrative, où la cohésion du recueil repose sur des contradictions thématiques, etc.

dynamique globale entre les textes du recueil. De ce fait, la nouvelle — et avec elle le recueil — s'enrichit : le lien entre deux nouvelles octroie un gain sémantique appréciable à chacune (et au recueil), l'une étant une modulation thématique de l'autre. Dans cette perspective dynamique, le recueil ne constitue pas une simple architecture statique : il apparaît potentiellement comme un véritable réseau interactif basé sur des liens, des relations internes, ce qui lui assure par le fait même une forte cohésion. Cette comparaison au réseau n'est pas sans intérêt : elle rappelle un concept fréquemment employé aujourd'hui, principalement en informatique et dans les nouvelles technologies de l'information et des communications (NTIC), celui de l'hypertexte⁴. Il peut être défini, dans son acception la plus générale, comme un texte non linéaire constitué de blocs textuels, d'ancrages et de liens, le tout formant un réseau où la séquence de lecture, d'exploration (de « navigation »), est laissée libre au lecteur⁵. Par ses « sites » offrant des liens vers des pages du site ou vers d'autres sites, la plate-forme du *World Wide Web* constitue l'application la plus connue de l'hypertexte en informatique ; la linéarité est bouleversée par l'arrangement spatial

arbitraire des textes interreliés. Déjà, par le jeu spatial des nouvelles⁶ et les relations particulières qui existent entre elles, le recueil de nouvelles peut facilement être comparé à un hypertexte. Cette approche comparative semble riche d'éclairages potentiels pour le recueil, en plus de poursuivre la réflexion sur la perception dynamique proposée entre autres par Michel Butor.

Le concept d'hypertexte a été rapidement récupéré par des littéraires pour permettre de caractériser certaines œuvres expérimentales, principalement celles qui bouleversent la linéarité du texte. Ainsi, le terme « proto-hypertexte » (Clément, 1994, p. 28) désigne une œuvre qui, avant même l'invention de l'hypertexte, en appliquait le principe à un texte sur papier. La notion de spatialité apparaît fondamentale dans ces œuvres littéraires, où des techniques particulièrement ingénieuses sont mises à contribution pour permettre la brisure ou la multiplication de la linéarité. Par opposition, les hypertextes numériques illustrent moins bien cette spatialité (sauf par des logiciels comme *Storyspace*), mais ils n'y échappent pas pour autant. Les exemples de proto-hypertextes les plus cités demeurent *la Vie mode d'emploi* de

4 Il importe de bien noter que le concept d'hypertexte tel qu'utilisé dans cet essai est issu de la culture informatique nord-américaine ; l'emploi qu'en fait Gérard Genette dans *Palimpsestes*, où il établit un parallèle entre l'hypertexte et l'hypotexte (le premier s'inspirant du second dans une relation intertextuelle), s'en distingue totalement.

5 Pour l'historique et d'autres définitions (spécifiques au domaine informatique ou littéraire), voir Nelson (à qui l'on doit le terme « hypertexte »), Laufer et Scavetta, Coover et la référence incontestée en ce qui concerne les rapports entre hypertexte et littérature, Landow (1992). Il est à mentionner que la séquence de lecture n'est pas toujours totalement déterminée par le lecteur : dans certaines hyperfictions (fictions sous forme d'hypertexte), une partie des liens sont régis par des conditions (avoir eu accès à telle « page » avant de passer à une telle autre).

6 La spatialité du recueil, qui est composé de textes autonomes, est perceptible par la disposition matérielle de ceux-ci dans le livre (une première séquence possible) et par les séquences déterminées par le lecteur lui-même. La multiplicité des séquences de lecture du recueil (multilinéarité) s'apparente à celle de l'hypertexte.

Georges Perec, *Marelle* de Julio Cortázar et les *Histoires dont vous êtes le héros*, héritières d'*Un conte à votre façon* de Raymond Queneau. Toutes ces œuvres présentaient avant l'heure les caractéristiques de l'hypertexte. De plus, au point de vue théorique, ce concept ne manque pas d'intéresser les chercheurs pour qui la structure de réseau de l'hypertexte, par les liens qui joignent des textes, s'apparente de façon frappante aux relations intertextuelles qui s'établissent entre des œuvres littéraires⁷. Ce double intérêt manifesté pour l'hypertexte ne sera pas sans influencer la perception du recueil de nouvelles.

En tant que construction, l'hypertexte réunit différents textes par des liens à l'intérieur d'une structure de réseau. Il apparaît important de bien identifier les limites et les extensions possibles de ces « textes », ainsi que l'articulation générale de cette composition. Il a été question plus haut de blocs, d'ancrages et de liens dans une structure hypertextuelle. La forme informatique (numérique) de l'hypertexte constitue une bonne illustration de ces éléments : elle présente sur un écran d'ordinateur des « blocs » de

texte (unités définies comme des passages autonomes sémantiquement) qui sont liés, à partir d'un point d'ancrage dans le bloc (une lettre, un mot, une phrase, une image ou même le bloc en entier), à d'autres blocs, cet ensemble constituant l'œuvre hypertextuelle. Cette dernière regroupe donc des passages, des « textes minimaux » — et non des fragments dont le sens n'est pas complet — qui sont interreliés par des liens (sémantiques ou non). L'exploration de l'hypertexte se fait alors selon la volonté du lecteur qui choisit son parcours de lecture ; la seule part de linéarité, outre ce parcours déterminé lien après lien, se situe dans les blocs de texte qui sont offerts un à la fois au lecteur⁸. Ces unités textuelles⁹ font partie d'un réseau dont la cohésion est assurée par des liens entre les différentes unités de l'ensemble.

De la même façon, le recueil de nouvelles (l'unité englobante) est constitué de textons autonomes sémantiquement (les nouvelles). La linéarité est présente dans chacune de ces nouvelles ; cependant, le recueil dans son ensemble apparaît non linéaire, puisque l'ordre de lecture est généralement déterminé par le

7 Il est possible ici de considérer l'hypertexte en parallèle avec l'intertextualité selon le point de vue de Genette (dans *Palimpsestes*), où un texte s'inspire d'un autre : la relation va d'un texte premier à un second, ce dernier s'inspirant du premier. Cependant, le concept d'hypertexte (selon son emploi nord-américain) permet de tisser des réseaux intertextuels, révélant ainsi la complexité des emprunts et des inspirations de tous ordres en littérature.

8 En fait, comme des segments de linéarité demeurent dans l'hypertexte et que la séquence — aléatoire — de présentation des blocs est issue d'un spectre de séquences possibles, il est souvent plus approprié de parler de multilinéarité plutôt que de non-linéarité (déjà, Landow [1992, p. 4] l'évoque, suivi de Liestol [p. 109-110]). Il faut donc, pour employer « non-linéarité » sans contradiction, entendre ce terme non pas comme l'absence totale de linéarité (ce qui exclurait la succession de deux mots, voire de deux lettres), mais bien comme l'absence d'une linéarité globale (qui irait du début d'un texte jusqu'à sa fin), ce qui rend possible des passages linéaires dans un ensemble qui ne l'est pas.

9 Blocs qu'Aarseth nomme des *textons*, pour éviter la confusion et les imprécisions des termes « lexies » (voir Barthes, *S/Z*), « fragments », « textes », etc.

lecteur ¹⁰. Des liens entre les nouvelles facilitent la compréhension de leur articulation, des relations qui les unissent ou qui les différencient. De toute évidence, le recueil de nouvelles constitue à peu de choses près un hypertexte ¹¹. L'apport principal de cette approche du recueil réside dans les liens qui peuvent être tissés entre les textons. Il existe plusieurs types de ces liens, et leurs points d'ancrage sont nombreux et diversifiés.

Le recueil de nouvelles est composé d'un nombre fixe de textons entre lesquels sont établis des liens. Des ancrages permettent de lier des nouvelles, dont deux types peuvent être déterminés par la dichotomie traditionnelle du contenu et de la forme. Des similarités ou des renvois thématiques constituent des ancrages de contenu. La présence d'une thématique précise (amour, liberté, mort, etc.) et de ses figures associées dans des textes différents permet un rapprochement entre ces textons. Par exemple, dans *l'Office des ténèbres* de Françoise Tremblay, la souffrance intérieure et les relations amoureuses difficiles lient fortement certaines nouvelles. La jalousie associe « Absence » et « l'Office des ténèbres », même si leurs clôtures apparaissent totalement opposées ; ces nouvelles constituent des modulations d'une thématique. Au-delà du titre et de la quatrième de couverture qui annoncent la thématique générale, une lisi-

ble similarité joint de façon spécifique ces deux nouvelles. L'ancrage de contenu peut être plus circonscrit : par exemple, des textes sont unis par la présence de mêmes personnages. Dans *N'arrêtez pas la musique !* de Michel Dufour, Ariane hante le narrateur de « Roméo et Juliette », qui se souvient de cette copine de classe ; « Guichetière de l'enfance » met en scène cette même Ariane qui projette le narrateur dans une histoire à demi fantastique. D'autres recueils, comme *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx, sont tissés par la présence récurrente de personnages ou par la seule utilisation de leur nom (identité onomastique mais non-identité fictionnelle). Les ancrages peuvent aussi être des situations, des circonstances récurrentes ou opposées dans des nouvelles : tout comme les personnages et les thématiques, elles permettent de lier des textes par leur contenu.

Des ancrages formels sont aussi observables. Dans un recueil, certaines nouvelles peuvent présenter des caractéristiques formelles similaires : organisation temporelle, emploi d'un genre au sein de la nouvelle (journal intime, correspondance, dialogue, etc.), utilisation de styles ou de niveaux de langue. Ces derniers constituent l'amusement premier de Marc Vaillancourt : dans *le Petit chosier*, certaines nouvelles se rejoignent par les nombreuses citations latines et grecques qu'elles contiennent et par

10 Tout recueil de nouvelles comporte une séquence privilégiée des textes (qui dépend d'une volonté auctoriale ou éditoriale), celle que dicte l'ordre des pages dans le recueil. Le lecteur doit choisir entre le respect de cette séquence ou l'invention d'une autre. Au contraire, l'hypertexte numérique ne possède pas, bien souvent, de séquence pré-déterminée (à moins qu'il n'impose un système de conditions, comme dans les hyperfictions).

11 Dans un souci de précision terminologique, il faudrait peut-être parler de « quasi-hypertexte », à la fois pour réserver le terme « hypertexte » aux hypertextes numériques et au concept même, et l'appellation « proto-hypertextes » aux œuvres expérimentales qui ont précédé l'invention même de l'hypertexte. Le quasi-hypertexte désignerait donc les œuvres hypertextuelles non numériques, mais contemporaines de l'hypertexte numérique.

l'étalage d'une vaste érudition (« la Mort de Salomé », « l'Abraxas », « le Chien agile »). Ces trois textes présentent des histoires fort différentes, mais par leur similarité stylistique, ils se répondent entre eux tout comme ils s'opposent aux autres nouvelles du recueil, dépourvues de ces ancrages de nature linguistique. Les ancrages formels permettent également des jeux textuels, comme ceux de Claude-Emmanuelle Yance dans *Alchimie de la douleur*, où le paratexte — une citation de Baudelaire en épigraphe avant chaque texte — sert de lien fort entre les nouvelles, lien auquel peut s'ajouter un ancrage de contenu. L'intérêt de la simple continuité narrative, qui est spécifique à chaque texte, s'accroît par la richesse de sens qu'apportent les relations (de contenu et de forme) existant entre les nouvelles.

Autour du recueil peut s'échafauder un réseau hypertextuel, immense toile de liens à la fois internes (assurant la cohésion du recueil) et externes ¹² (assurant son ouverture). Il a été montré que le recueil présente des liens internes ; mais par des citations, des allusions, des rapprochements, il peut être lié également à l'œuvre d'un auteur, à la littérature, à la culture et à la société, tout comme à l'univers idiosyncratique de chaque lecteur. Œuvre fortement tissée par des relations internes, le recueil — et chacune de ses nouvelles — est enrichi par des liens à d'autres œuvres. Par exemple, Monique Proulx, dans « la Fée des étoiles », met en scène une fête de Noël au bureau, plus précisément dans une institution universitaire. Pour le personnage

que rebutent les manières et la rectitude politique poussées à l'extrême, l'université devient « l'Anusvérité », dirigée par un « Rectum » ; le personnel se sépare en « Filles, Fommes et Zommes ». Ce jeu de sonorités, mêlé de cynisme, n'est pas sans rappeler le comique Sol (Marc Favreau), qui aurait voulu aller à « l'adversité » pour y passer des « exgamins » et ensuite faire son « frais de scolarité ». Ces liens intertextuels s'ancrent dans le style de l'auteure pour se lier au style original de Marc Favreau. En dehors des limites de la littérature peuvent s'établir des relations : le recueil peut présenter une panoplie de discours propres à un état social donné, pour les mettre en opposition, pour faire émerger leurs spécificités, leur originalité. L'usage du discours dans la nouvelle ou le recueil révèle une prise de position de l'auteur qui cite, commente, carnalise ou condamne. Le discours universitaire de « la Fée des étoiles » est présenté sous le mode parodique ; cette double présence d'un discours et de la parodie, liée à une nouvelle, enrichit le sens du texte et de l'ensemble. Les discours sociaux, politiques, médiatiques, artistiques prennent place dans le recueil, tout comme la culture, qui peut être étendue aux données socio-historiques mondiales ; des références à des événements historiques, à des peuples ou à des courants artistiques constituent autant de liens externes possibles. De la même façon, le recueil peut être lié au bagage émotif et intellectuel spécifique de chaque lecteur. Qui n'a pas déjà vu dans

12 Au sujet de l'intertextualité, voir l'ouvrage d'André Lamontagne. Cet essai sur Hubert Aquin pourrait aussi être d'un grand apport pour qui voudrait définir la nature précise des liens internes et externes de l'œuvre ; Lamontagne propose une poétique de l'intertextualité qui se veut une synthèse et un travail de développement des pratiques intertextuelles en littérature.

un quelconque transport en commun, à l'instar du narrateur du texte « Dans le métro » de Paul Zumthor, un de ces personnages bizarres, celui qui attire invariablement le regard ? Une thématique ou une thèse soutenue dans un texte peuvent rejoindre un lecteur plus qu'un autre ; ainsi, la vision de la mort proposée dans « Impressions de voyage (II) » de Monique Proulx étonnera un lecteur qui n'y verra peut-être qu'une influence « nouvel-âgeuse ». Par ces liens externes et les liens internes, le recueil de nouvelles est plongé dans un réseau sémantique à la fois ouvert mais autonome.

L'exemple de l'œuvre d'Anne Hébert illustre bien la présence de l'hypertexte par des relations internes et une intertextualité restreinte. Dans la nouvelle « le Torrent », les mots « gouffre » et « torrent » possèdent des sens incertains, changeants selon qu'ils se situent dans la première ou la seconde partie de la fiction. De plus, un lien patent s'observe entre la relation difficile de François avec sa mère (la seule femme qu'il connaisse) et celle avec Amica (la seule femme qu'il connaît après sa mère). Cette nouvelle montre d'abord que de nombreux liens peuvent être tissés à l'intérieur même du texte : une situation se répète (écho de la relation difficile avec l'Autre, avec la Femme), un jeu de style, d'acceptions confère une ambiguïté au texte tout en lui procurant une concentration notable. Les ancrages des liens se situent alors dans le même texte, en plus de joindre celui-ci à d'autres nouvelles. Des personnages, des situations, des thèmes peuvent être repris autant dans plusieurs nouvelles qu'au cœur du même texte. Des structures narratives, des particularités stylistiques, des caractéristiques formelles peuvent se répondre tant

à l'intérieur d'une nouvelle que dans sa relation avec une autre. Au sein du recueil se tisse un réseau complexe de liens, possibles à différents niveaux.

Toujours dans « le Torrent », un cheval noir nommé Perceval joue un rôle primordial dans le déroulement de l'action en tuant la mère de François dans des circonstances nébuleuses. Plus de vingt ans après la première parution de la nouvelle, le roman *Kamouraska* met en scène l'héroïne Elisabeth d'Aulnières qui voit le docteur Nelson partir pour Kamouraska, tiré par un cheval noir increvable dont tous les témoins parleront. Dans *les Fous de Bassan*, Anne Hébert donne au supposé meurtrier Stevens Brown un frère nommé Perceval, débile léger au « corps exceptionnellement grand et robuste » (Hébert, p. 71) et qui se prend pour un cheval : « Il [Perceval] court, brinquebalant un seau plein de lait qui lui éclabousse les jambes. Il est plein de vapeur blanche, comme un train en marche, un cheval au galop les naseaux fumants, du moins il le croit et court » (*ibid*, p. 83). Cet « autre moi-même » (*ibid*, p. 249) de Stevens Brown peut aussi bien avoir tué les petites Atkins, ou avoir participé à leur perte avec son frère, seul accusé. Le réseau, qui pouvait se limiter au recueil, fait éclater les frontières de ce dernier par la juxtaposition de liens internes à l'œuvre et de liens externes qui participent d'une intertextualité générale, qui lie le recueil à la littérature, à des discours, à la culture et à son lecteur.

Cependant, ce qui doit être considéré dans cette perspective hypertextuelle — et c'est ce qui demeure écarté dans la plupart des thèses des théoriciens de la nouvelle —, c'est la nécessité de percevoir cette dynamique, ces relations de divers types dans la réalisation, dans l'actualisa-

tion des liens qu'apporte la *lecture* du recueil de nouvelles. Tous les liens qui peuvent être tissés à l'intérieur des nouvelles, à l'intérieur et à l'extérieur du recueil, sont ceux que construit une personne par son acte de lecture. Dans l'œuvre littéraire, ces relations ne sont que potentielles. De ce point de vue, l'hypertexte diffère quelque peu du recueil de nouvelles puisque les liens qu'il présente sont explicites : dans les hypertextes numériques, des mots ou segments de phrases sont surlignés, indiquant leur nature d'ancrages pour des liens vers d'autres textons ; dans les *Histoires dont vous êtes le héros*, le paragraphe est suivi de deux possibilités clairement identifiées. Dans le recueil, hormis le lien asémantique, matériel qui unit les nouvelles, tous les liens sont fondamentalement implicites : contrairement aux boutons des hypertextes qui généralement sont compris comme tels (un moyen d'accéder à un autre texton), les ancrages et les liens du recueil dépendent de l'interprétation qu'en fait le lecteur. Cette caractéristique explique à la fois la nécessité d'une actualisation des liens par la lecture et la variété possible des lectures. *L'hypertexte nouvelle* qu'est le recueil n'existe pas au moment de son écriture : il ne cesse d'être un assemblage matériel de nouvelles qu'au moment de sa lecture, d'abord par l'auteur, puis par le lecteur.

L'actualisation des liens est influencée par diverses caractéristiques de l'acte de lecture. Il faut d'abord noter le caractère progressif de la lecture et de l'espace rescriptural¹³ : le sens du texte est décodé en fonction de ce qui est lu. Ce sens est ainsi constamment modifié et complété au fil de la lecture par des associations graduelles d'éléments similaires, opposés ou complémentaires. L'implication principale de cette caractéristique pour le recueil réside dans l'ordre de lecture des nouvelles, principalement lorsque l'auteur accorde une importance à la séquence privilégiée des textes (leur disposition matérielle dans le livre). La lecture est également influencée par des facteurs relevant du lecteur et du texte même¹⁴. Certaines données préalables modifient l'acte posé par le lecteur. Ses connaissances encyclopédiques, son savoir-faire narratif et linguistique (ses capacités à décoder la narration et la langue), son bagage émotif et son horizon d'attente¹⁵ liée à sa position socio-spatio-temporelle constituent les éléments d'une gestion préalable de la lecture, lecture ainsi partiellement idiosyncratique ; ils déterminent la capacité du lecteur d'établir des liens internes et externes au recueil. En parallèle, il existe une gestion textuelle de la lecture qui autorise une certaine diversification de la lecture. Comme l'avance Umberto Eco¹⁶ (et Butor), un texte possède

13 L'espace rescriptural peut se définir comme un « discours apocryphe et discontinu qui, sur ce site cognitif qu'est la mémoire du lecteur, travaille de toutes parts l'écrit et construit son intelligibilité » (Saint-Gelais, 1994, p. 35).

14 Sur les types de gestion de la lecture, voir Saint-Gelais, 1994, p. 56-100.

15 Voir la théorie de la réception et plus précisément Jauss, particulièrement un texte de 1967 : « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ».

16 Voir *l'Œuvre ouverte* et le chapitre 3 de *Lector in Fabula*.

un certain degré d'ouverture, qui permet proportionnellement un certain nombre de lectures possibles ; il gère donc le degré d'amplitude des interpolations possibles et de l'espace rescriptural (Saint-Gelais, 1994, p. 75-77) ¹⁷.

L'actualisation par la lecture des liens dans le recueil est conditionnée par l'ouverture des nouvelles qui le composent. La gestion de l'amplitude des interpolations possibles est aussi une gestion de la variance des liens. Selon qu'ils sont internes ou externes au recueil, les liens, dans leur actualisation, apparaissent très variables : le bagage émotif est particulier à un individu, à un moment précis ; l'horizon d'attente auquel il adhère est commun à un groupe de personnes ; l'état de connaissance d'œuvres littéraires (à un moment précis) est spécifique à chaque lecteur. Les liens intertextuels et interdiscursifs sont d'une variance moyenne, contrairement aux liens à la mémoire et aux préoccupations de chaque lecteur, pour lesquels la variance est la plus grande. Les liens internes au recueil — plus « objectifs » — ont un taux de variance inférieur. Selon les ancrages et son ouverture, une nouvelle gère la variation possible de l'actualisation des liens qui l'impliquent ; elle peut gérer le taux possible d'équivalence (ou de variance zéro) entre les liens actualisés par ses lecteurs. Évidemment, outre la lecture,

l'actualisation des liens est conditionnée par certaines caractéristiques des ancrages. L'incroyable densité des passages empreints de violence dans le recueil *l'Office des ténèbres* de Françoise Tremblay augmente la chance d'actualisation du lien thématique unissant les nouvelles. La densité, le nombre d'occurrences des ancrages est directement lié au taux de « réussite » de réalisation du lien ¹⁸. La densité n'est pas obligatoire pour qu'un lien soit facilement actualisé. Si une référence quelconque dans une nouvelle, comme la croix dans « la Croix de Saint-Marien » de Vaillancourt (référence au catholicisme, principalement au Québec), est connue d'une large partie du lectorat potentiel, il est probable qu'une forte densité de cet ancrage serait considérée comme un effet de style. La notoriété de l'ancrage devient donc une condition d'actualisation qui souvent compense pour l'absence d'une certaine densité ¹⁹. Ce taux de probabilité d'actualisation et le taux de variance des liens — la gestion textuelle —, ainsi que les éléments de gestion préalable, constituent les principales données dans l'actualisation des liens lors de la lecture d'un recueil de nouvelles.

La structure de réseau, par ses liens actualisables lors de la lecture, semble décrire autant l'hypertexte que le recueil de nouvelles. Le potentiel en attente de réa-

17 Le degré d'ouverture du texte laisse place également aux inférences du lecteur (Slatin, p. 154-155), qui tente de prévoir ce qui s'en vient, principalement sur le plan du contenu, mais également sur celui de la forme.

18 Il serait pertinent de joindre à la caractéristique de la densité celle de l'évidence d'un ancrage : si un renvoi n'est ni nébuleux ni camouflé, s'il est « offert » au lecteur de façon claire, son taux de chance d'actualisation en est grandement augmenté.

19 Il ne faut pas oublier que le taux de variance de l'actualisation des liens repose d'abord sur le caractère implicite des liens, d'où la nécessité de déterminer ce qui rend les ancrages plus explicites, soit la densité et la notoriété.

lisation qui s'observe dans le recueil confirme un rapprochement marqué avec l'hypertexte. La lecture des nouvelles proposée ici, par l'actualisation de liens qui transcendent les simples continuité thématique et discontinuité narrative, constitue une perspective particulière de l'univers novellistique qui jusqu'à maintenant n'a été exploitée qu'en partie. Plusieurs points communs ont déjà été identifiés entre l'hypertexte et le recueil de nouvelles ; quelques nuances les distinguent cependant. L'hypertexte est constitué de blocs de texte (autonomes) qui sont reliés ; la lecture de cette structure est simplement guidée par la présentation successive de ces blocs unis par des liens. Dans le recueil de nouvelles, la lecture repose sur une quelconque séquence de nouvelles du recueil, soit la séquence privilégiée (qui est imposée par la matérialité du livre), soit une séquence librement déterminée par le lecteur. Ce dernier doit aussi composer avec le parcours lectural des liens créés par son processus de lecture, qui peut suspendre, voire compliquer, la séquence privilégiée par des « escapades » translinéaires²⁰.

En réalité, cette différence peut être atténuée par l'examen de deux caractéristiques fondamentales de l'hypertexte, sour-

ces de deux approches lectorales, qui pourront éclairer les lectures possibles du recueil de nouvelles : la non-linéarité et la discontinuité potentielle²¹. La première « doit être définie du point de vue du dispositif et non pas du point de vue discours » (Clément, 1995). Jean Clément souligne ici une nuance importante, puisque dans la perspective de la lecture, l'hypertexte apparaît plutôt comme un texte multilinéaire²², qui peut générer une multiplicité de lectures à partir d'un dispositif aux composantes non ordonnées (dispositif non linéaire²³). De ce point de vue, le recueil de nouvelles diffère peu de l'hypertexte : placé devant un nombre x de nouvelles, le lecteur doit choisir une séquence de lecture (de la « première » à la « dernière », au hasard, un certain nombre de textes seulement, etc.)²⁴. Quant à la discontinuité potentielle de l'hypertexte dont parle Clément, elle rejoint davantage la lecture et la litté- rarité : elle est étroitement associée à

une littérature du discontinu qui s'affranchit des contraintes de la rhétorique narrative ou argumentative. [...] En forme de montage discontinu, elle trouve sa cohésion non dans la linéarité d'un développement mais dans le réseau souterrain (et musical) des échos à distance entre des thèmes sans fin repris et variés (Clément, 1995).

20 De plus, entre l'hypertexte et le recueil de nouvelles réside une différence de perception, de représentation : le premier est reconnu pour sa non-linéarité, dans la multiplicité des lectures qu'il peut engendrer, alors que le second apparaît généralement linéaire (sauf quand l'ordre des nouvelles peut être interverti à souhait). Cette conception différente n'entrave pas pour autant la reconnaissance de caractéristiques hypertextuelles au recueil ; seules les inférences des lecteurs par rapport au type d'œuvre seront différentes avant d'entreprendre la lecture.

21 Voir Jean Clément (1995), dont les propos se basent sur la *Topologie textuelle* de Espen J. Aarseth.

22 À ce propos, se référer à *Un conte à votre façon* et aux *Histoires dont vous êtes le héros*, textes multilinéaires dont le fonctionnement repose sur l'arborescence (deux possibilités à la fin du texton, qui chacune offrira deux autres possibilités...).

23 Les nuances à apporter au concept de non-linéarité demeurent importantes ; voir note 7.

24 Il est possible de calculer le nombre possible de parcours différents de lecture du recueil (parcours partiels et parcours complets, en tenant compte de l'ordre des nouvelles) par ce calcul mathématique dont le caractère ludique n'entache pas pour autant la validité :

Soit p le nombre de nouvelles du recueil et n le nombre de nouvelles lues :
$$\sum_{n=1}^p A_n^p$$

La lecture de l'hypertexte (et du recueil de nouvelles) permet d'actualiser ce « réseau souterrain » de liens. Il y a alors possibilité de suspension de la lecture (translinéarité) pour « matérialiser » le lien actualisé (revenir en arrière dans le recueil, aller consulter une œuvre ou un ouvrage de référence, prendre un temps de réflexion...). La discontinuité propre à l'hypertexte se concrétise dans le recueil de nouvelles par une lecture spécifique, celle des liens actualisés par le lecteur, qui créent dans son esprit des réseaux sémantiques de similitude ou d'opposition (ce qui assure une cohésion au recueil). Une lecture translinéaire (discontinue, celle des liens) se superpose à la lecture — non linéaire — d'une séquence choisie des nouvelles du recueil. Il faut donc bien voir que, selon Jean Clément, il existe une perception double de l'hypertexte, non-linéarité « matérielle » et discontinuité lectorale, perception qui, appliquée au recueil de nouvelles, se concrétise par deux lectures parallèles, l'une non linéaire (arrangement des textes) et l'autre translinéaire (réseaux sémantiques).

Jean Clément propose également trois figures du discours hypertextuel qui peu-

vent aider à mieux comprendre l'articulation de l'*hypertexte nouvellistique*. La métaphore dévoile le polysémisme inhérent au langage (le fait que plusieurs sens soient associés à un même mot), mais surtout une polysémie structurelle. La présence d'un bloc de texte dans une séquence particulière de lecture modifie son sens comme texte autonome par sa relation aux blocs voisins et à l'ensemble. De plus, il faut prendre en considération le caractère progressif de l'espace rescriptural du lecteur, où des associations se produisent au fil de la lecture (et non uniquement de façon synthétique, après une lecture complète). Par exemple, le fait de lire « Impressions de voyage (II) » de Monique Proulx avant « Impressions de voyage (I) » influence la compréhension du recueil en entier, le lecteur comprenant que le recueil couvre le temps d'une vie, celle des « mêmes » personnages²⁵. L'effet de cycle, clos par « Impressions de voyage (II) », devient un simple écho de la nouvelle d'ouverture lors d'une lecture ne respectant pas la séquence privilégiée du recueil. Cette polysémie liée au caractère séquentiel de la lecture et au dispositif non linéaire éclaire autant l'hypertexte que le recueil, illustrant

Il s'agit donc de calculer les arrangements possibles des nouvelles lues (n) parmi l'ensemble des nouvelles (p). Par exemple, un recueil de six nouvelles présente 1956 possibilités de parcours, en comptant les parcours partiels (arrangements de une à cinq nouvelles) et les parcours complets (permutations de six nouvelles). Dans cette perspective, le cas de *Marelle* de Cortázar apparaît intéressant. Ce proto-hypertexte, composé de 155 chapitres, peut être lu de deux façons (selon la recommandation de l'auteur) : la lecture continue (et linéaire) des 56 premiers chapitres (parcours partiel) ou une lecture globale des 155 chapitres, mais selon un ordre pré-déterminé par l'auteur (parcours et dispositif non linéaires).

25 Dans la perspective d'un texte qui, par ses réglages, tente de produire un effet par la lecture successive et ordonnée des nouvelles, les inférences du lecteur prévues par l'auteur sont à ce moment complètement faussées : le lecteur, après la nouvelle « Impressions de voyage (I) » (naissance d'une personne, du cosmos jusqu'à l'accouchement), est probablement amené à prédire la fermeture du cycle de la vie (mort et retour au cosmos), ce qui se produit effectivement dans la nouvelle de clôture (« Impressions de voyage (II) »). Cette organisation du recueil, qui s'oppose aux séquences de lecture non privilégiées, illustre la progression de l'espace rescriptural du lecteur, qui est constitué de reformulations et de rapprochements sémantiques, mais aussi d'inférences, de prévisions par rapport à la nouvelle et au recueil.

les gains sémantiques possibles des blocs placés dans un ensemble plus large.

Les deux autres figures apportent également un éclairage intéressant. La synecdoque (désigner une chose par une partie de celle-ci, ou inversement) met en évidence « la prééminence du local sur le global » (Clément, 1995) dans l'hypertexte. La lecture d'une structure hypertextuelle n'est jamais complète, d'où la fausse impression d'avoir accès à l'œuvre entière par une seule lecture qui demeure nécessairement partielle, tous les liens n'étant pas explorés. Toute lecture d'un hypertexte ne sera jamais complète, puisque le spectre des lectures possibles est souvent trop large (combinaisons possibles incalculables). De la même façon, aucune lecture d'un recueil de nouvelles (ni la lecture de ses liens) ne parviendra à actualiser tous les liens possibles, puisqu'ils sont infinis par définition (les lectures étant toujours influencées par l'époque, la situation sociale, l'horizon d'attente, etc.). Cependant, ces liens jouent un rôle majeur, principalement lors de l'association de l'asyndète²⁶ à l'hypertexte. Ils permettent de sauvegarder la cohésion du recueil, mise en péril par l'absence de textes explicitant les raisons de la création d'un tel ensemble de nouvelles²⁷. La désorientation que provoque une telle structure discontinuée est

partiellement réduite par une lecture translinéaire du recueil de nouvelles.

Cette non-détermination, cette ouverture des relations entre les textes bouscule également les limites de ces derniers, principalement leur clôture. Comme l'hypertexte est fondamentalement décentré²⁸, ses limites sont portées à être constamment modifiées. Chaque nouvelle d'un recueil, dans une lecture non linéaire de l'ensemble, se clôt par la dernière ligne qu'elle comporte. Au plan narratif, le « besoin de fermeture »²⁹ est généralement satisfait ; sauf quelques exceptions, la nouvelle — autonome — tend à faire coïncider la fin du texte et la clôture narrative. Cependant, une lecture translinéaire replace ce texte dans le « réseau souterrain ». À ce moment, la nouvelle n'existe que dans la structure qu'est le recueil, et ce recueil se situe quelque part au milieu d'un réseau intertextuel et interdiscursif. Il atteint alors un maximum d'ouverture, point de vue opposé à l'idée de clôture, qui s'applique plus facilement au simple niveau narratif des nouvelles prises isolément.

Comme l'hypertexte, le recueil de nouvelles constitue une œuvre ouverte. La lecture non linéaire du recueil permet d'abord une compréhension distincte de chaque nouvelle ; chacune des « fins » des

26 Clément (1995) cite Henri Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*) : « Figure de grammaire consistant dans la suppression du terme de liaison entre deux propositions, afin que leur rapport logique s'impose avec plus d'évidence à la pensée de l'interlocuteur ».

27 Le paratexte (quatrième de couverture, titre) amorce généralement cette explication ; souvent, il s'agit surtout de pistes de réflexion à partir desquelles le lecteur créera certaines inférences ou que la lecture prolongera pour arriver à une vue d'ensemble en partie conjecturale.

28 Sur l'importance du décentrement de l'hypertexte, voir Landow, 1992, p. 11-13.

29 J. Yellowlees Douglas parle, dans la lecture d'œuvres narratives, d'un « sense of an ending », qui devient rapidement un « need for endings or closure » si l'œuvre ne tend pas vers une clôture narrative (fin des événements, résolution d'épisodes, etc.).

textes en assure la complétude. La lecture translinéaire actualise les liens potentiels de la nouvelle et du recueil dans un processus aléatoire (dépendant de la séquence de lecture) et partiellement idiosyncratique (par l'implication du lecteur et de ses ressources). Le recueil apparaît alors comme un réseau de relations l'unifiant en une œuvre dense mais non fermée. Cette double lecture du recueil de nouvelles, qui pourrait être désignée comme une lecture hypertextuelle, dévoile la géométrie variable de ce « genre littéraire » en croissance. Les réseaux sé-

mantiques potentiels, enfouis au cœur de nouvelles autonomes, assurent une forte cohésion au recueil, qui dépasse de loin le simple assemblage de textes satisfaisant une exigence éditoriale. *L'hypertexte nouvellistique* apparaît véritablement comme une œuvre ouverte, riche de ses liens potentiels à actualiser. Toute lecture façonne à nouveau le recueil, en donne une nouvelle vision d'ensemble, voire le fait exploser pour participer à de nouveaux recueils, virtuellement créés³⁰ par la seule instance pouvant agir sur l'œuvre : le lecteur.

30 À propos des recueils virtuels, voir Saint-Gelais (1996).

Références

- AARSETH, Espen J., « Nonlinearity and Literary Theory », dans *Hyper / Text / Theory*, George P. Landow (dir.), Baltimore et London, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 51-86.
- BARTHES, Roland, *S / Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BERTHIAUME, André, « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », dans *Écrits du Canada français*, 74 (1992), p. 77-90.
- BOUCHER, Jean-Pierre, *le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.
- BUTOR, Michel, « Entretien avec Michel Butor », réalisé par Robert Mélançon, dans *Études françaises*, 11, 1 (février 1975), p. 67-92.
- CLÉMENT, Jean, « Fiction interactive et modernité », dans *Littérature*, 96 (décembre 1994), p. 19-36.
- — —, « Du texte à l'hypertexte. Vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils et méthodes*, (dir.) Jean-Pierre Balpe, Alain Lelu et Imah Saleh, Paris, Hermès (Techniques de l'information), 1995.
- [Les extraits sont tirés de la version numérique disponible en janvier 1996 sur Internet à l'URL suivant : <http://www.univ-paris8.fr/~hyperion/jean/articles/discursivite.htm>]
- COOVER, Robert, « Hyperfiction : Novels for the Computer », dans *New York Times (New York Times Book Review)*, 29 août 1993, p. 1, 8-10.
- DOUGLAS, J. Yellowlees, « "How Do I Stop This Thing ?" : Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives », dans *Hyper / Text / Theory*, (dir.) de George P. Landow, Baltimore et London, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 159-188.
- DUFOUR, Michel, *N'arrêtez pas la musique !*, Québec, L'instant même, 1995.
- ECO, Umberto, *l'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- — —, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais, 4098), 1990 [1985].
- FAVREAU, Marc [Sol], *Sol. L'univers est dans la pomme*, Montréal, Stanké, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982.
- HÉBERT, Anne, *le Torrent*, Montréal, HMH (L'Arbre), 1976 [1950].
- — —, *Kamouraska*, Paris, Seuil (Points roman), 1982 [1970].
- — —, *les Fous de Bassan*, Paris, Seuil (Points roman), 1984 [1982].
- INGRAM, Forrest L., *Representative Short Story Cycles in the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Paris, Mouton, 1971.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978.
- LAMONTAGNE, André, *les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises, 31), 1992.
- LANDOW, George P., *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore et London, Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAUFER, Roger et Domenico SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?, 2629), 1992.
- LIESTOL, Gunnar, « Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext », dans *Hyper / Text / Theory*, George P. Landow (dir.), Baltimore et London, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 87-120.
- NELSON, Theodor Holm, *Computer Lib / Dream Machines*, Seattle (WA), Microsoft Press, 1987.
- PROULX, Monique, *Sans cœur et sans reproche*, Montréal, Québec / Amérique, 1983.
- RICARD, François, « le Recueil », *Études françaises*, 12, 1-2 (avril 1976), p. 113-133.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH (Brèches), 1994.

- — —, « la Butorisation de la science-fiction : univers partagés et recueils virtuels en science-fiction québécoise contemporaine », communication présentée dans le cadre du colloque « la Nouvelle littéraire en Amérique francophone », lors du 64^e congrès de l'ACFAS, Université McGill, Montréal, 13 au 17 mai 1996.
- SLATIN, John, « Reading Hypertext : Order and Coherence in a New Medium », dans *Hypermedia and Literary Studies*, Paul Delany et George P. Landow (dir.), Cambridge (MA) et London (UK), MIT Press, 1991, p. 153-169.
- TREMBLAY, Françoise, *l'Office des ténèbres*, Montréal, vlb éditeur, 1995.
- VAILLANCOURT, Marc, *le Petit chosier. Nouvelles, berquinades, pasquinades, contes, fables, récits, pochades et rogatons*, Montréal, Triptyque, 1995.
- YANCE, Claude-Emmanuelle, *Alchimie de la douleur*, Montréal, Boréal, 1991.
- ZUMTHOR, Paul, *la Porte à côté*, Montréal, l'Hexagone (Fictions), 1994.