

Cet article examine divers avatars de la lecture narrative: celle du récit minimal, du récit policier et de l'hyperfiction. L'interactivité n'étant pas spécifique à l'hyperfiction, on propose plutôt un modèle basé sur les processus et les variations des réglages de la lecture.

L'OMBRE DU LECTEUR. INTERACTION ET LECTURES NARRATIVE, POLICIÈRE ET HYPERFICTIONNELLE

René Audet et Richard Saint-Gelais

“écrire et penser n'a rien à voir avec la continuité apparente”
Jacques Brault, *La poussière du chemin*

Depuis quelques décennies, nos rapports avec le récit semblent marqués par une attitude ambivalente, si ce n'est paradoxale, où la fascination le dispute à la méfiance. D'un côté, tout indique que nous consommons plus de récits que jamais, au point que certains médias — le cinéma tout particulièrement — sont mobilisés à des fins presque exclusivement narratives, et que de nouveaux médias, déjà bien implantés, en émergence ou annoncés pour bientôt (jeux vidéo, hypertextes informatiques, réalité virtuelle) se multiplient pour répondre à notre soif, apparemment inextinguible, de nouvelles (formes d') histoires. D'un autre côté, les paramètres et les cadres traditionnels du récit semblent voler en éclats. Du modernisme au postmodernisme, le mouvement paraît bien celui d'un bouleversement, radical ou ludique selon les cas, des structures et des composantes du récit: le personnage, la linéarité, la causalité, etc. Dans ce contexte, les nouvelles technologies, numériques ou informatiques, semblent avoir provoqué une mutation dont nous commençons à peine à prendre la mesure. Cette mutation, on aurait tort de la réduire à sa seule dimension technique, assurément spectaculaire, mais qui pourrait masquer une autre transformation, peut-être plus décisive. Jusqu'à tout récemment, la remise en cause des paramètres traditionnels du récit était le fait de manœuvres avant-gardistes plus ou moins marginales, en rupture avec un courant dominant. Avec les nouveaux médias, au contraire, cette remise en cause paraît s'inscrire au cœur même des domaines ainsi constitués, tant et si bien qu'elle est en voie de devenir le modèle dominant,

la doxa de la cyberculture. Les jeux vidéo abolissent du même coup la détermination préalable d'une histoire et la dichotomie entre spectateur et personnage, désormais télescopés en une figure à la fois extérieure et intérieure à la fiction, le joueur; la réalité virtuelle, telle du moins qu'on nous la décrit, pousserait encore plus loin la symbiose des instances. Les modèles qui ont régi des millénaires de production narrative — la stabilité et l'intangibilité du récit, le modèle de la communication entre un auteur et son auditoire — seraient ainsi relégués aux "vieux" médias et en particulier à celui qui fut naguère le plus prestigieux d'entre eux, l'imprimé.

Cette nouvelle donne a rapidement été relayée par des discours où il est difficile de faire le départ entre l'analyse objective, le plaidoyer idéologique et la promotion pure et simple. Le cas que nous voudrions examiner ici — l'hypertexte informatique — est particulièrement révélateur à cet égard. L'hypertexte est fréquemment donné comme le support idéal pour l'expression de l'homme postmoderne, comme la réponse au pessimisme ambiant qui conclut à l'inadéquation de l'écriture au monde contemporain. Fondamentalement non linéaire, il constituerait une combinaison idéale de la stabilité scripturale et de la virtualité typique de la cyberculture. Lieu de l'interaction accomplie du texte et du lecteur, l'hypertexte apparaît révolutionner non seulement la lecture, enfin débarrassée de la passivité qui caractérisait son rapport au langage, mais aussi le rôle de l'auteur, celui-ci n'étant plus qu'un orchestrateur cédant son autorité au lecteur.

Ces propos concernent tout autant l'hypertexte documentaire (une exploration d'Internet ou la consultation d'un module d'aide à l'écran) que l'hypertexte de fiction. Cette dernière forme, plus souvent nommée "hyperfiction", regroupe différentes initiatives d'écriture disséminant le texte et l'histoire dans une structure de type réseau. La narration est ainsi disloquée, des fragments textuels étant dispersés en autant de pages que le lecteur doit traverser en suivant des liens dans le but de reconstituer cette histoire éclatée, quand ce n'est pas dans celui de constituer sa propre trame, décidée au coup par coup parmi les possibles offerts par

l'hypertexte. Intégrée à un site web ou recourant à des logiciels spécialisés, l'hyperfiction est présentée comme l'issue logique d'une évolution de la narrativité, brisant les contraintes du papier, celles de son autorité et de sa linéarité. Aboutissement d'une déconstruction des conventions narratives, elle semblerait bien damer le pion au récit tel que les romans et nouvelles nous ont habitués à le concevoir; prenant acte de la virtualisation progressive du monde, elle travaillerait en quelque sorte à rebâtir une narrativité conséquente, adaptée à notre nouvelle réalité.

Ces clichés circulent dans une bonne part des travaux sur l'hyperfiction. Nous n'y souscrivons pas. D'ailleurs, ils tendent à être déconstruits petit à petit, diverses entreprises d'inspiration sokalienne dénonçant l'utilisation imprudente des références à Derrida, Lacan, Foucault, Barthes et autres théoriciens sollicités dans les études sur l'hypertextualité, dénonçant aussi les emplois fautifs de concepts comme la spatialité, dont le sens d'abord métaphorique tend à se littéraliser (voir notamment Miall). La complexité de l'hyperfiction contribue sûrement à alimenter les spéculations théoriques, compte tenu des paramètres hétérogènes — le dispositif informatique, la fragmentation et la réticulation du récit, la géométrie variable de la lecture — dont l'articulation persiste à faire problème. Il convient surtout de souligner que les hyperfictions sont l'objet de mythes persistants quant à la nature de la relation qui existerait entre le texte et son lecteur — à commencer par l'idée qu'on devrait à l'hypertexte l'émergence de l'interactivité en littérature. Cette conception "interactiviste" de l'hyperfiction — et "hyperfictionnelle" de l'interaction — est déjà nuancée par la comparaison avec certaines œuvres expérimentales sur papier. Celles-ci sont récupérées par les praticiens de l'hyperfiction en tant que "proto-hypertextes", comme des expériences qui auraient pris tout leur sens à partir du moment où elles auraient trouvé dans le support informatique leur "véritable" lieu, enfin débarrassé de l'encombrant héritage du livre. Souvent convoqués pour illustrer la complexification narrative à l'œuvre dans les hyperfictions, *Marelle* de Cortázar et les "livres dont vous êtes le héros" — parmi les exemples les plus souvent cités — montrent bien pourtant que le support électronique n'est

pas garant d'une interactivité (déjà explorée dans des livres), mais surtout à quel point la fragmentation du récit n'est aucunement incompatible avec la reconstruction, par le lecteur, d'une intrigue unitaire et orientée vers un dénouement. Ces récits plurilinéaires offrent, malgré leur caractère fragmenté, des histoires linéaires: par ses consignes, le premier illustre le principe de la digression (MacAdam), alors que les lecteurs des seconds, animés par un désir de triompher qui repose massivement sur l'identification avec le héros, reconstruisent étape par étape une histoire continue qui évoque irrésistiblement la structure des contes folkloriques.

Attribuée d'emblée au support électronique, l'interactivité associée aux hyperfictions peut être générée on ne peut plus aisément en dehors de ce médium ; l'incidence réelle de l'hypertexte sur la relation au lecteur se calcule donc dans sa complémentarité avec d'autres facteurs, notamment les procédés d'écriture. Cela ne veut pas dire que l'hyperfiction n'affecte pas la pratique de lecture, mais bien que son impact ne peut pas se penser en fonction de la seule interactivité (nous rejoignons sur ce point Aarseth). Obnubilée par l'idée de liberté créatrice du lecteur, la conception générale de l'exploration d'un réseau parvient difficilement à cerner la différence entre la lecture narrative dans son ensemble (qui elle aussi, on le verra, doit intervenir activement face au texte) et la lecture des hyperfictions. Aussi nous semble-t-il nécessaire d'éviter le fétichisme de la technologie et l'apologie de la liberté du lecteur pour observer plutôt les réglages discursifs et cognitifs de la lecture, en particulier les répercussions de ces derniers sur la reconstitution — par le lecteur — d'une histoire un tant soit peu cohérente. Pas plus qu'aucun autre type de lecture, celle des hyperfictions ne se réduit pas à une question de parcours et de choix (ou d'absence de choix); l'intelligibilité du texte repose sur un ensemble d'opérations, préalables à toute décision privilégiant une trame narrative aux dépens d'une autre. Ces opérations n'ont rien d'aléatoire: elles sont régulées par notre connaissance et notre expérience de ce qui constitue un récit. Comment l'hypertexte affecte-t-il cette régulation? C'est la question que nous allons considérer à partir du parallèle avec des formes de récit plus conventionnelles: un récit minimal et le récit de type policier, l'objectif n'étant ni d'assimiler indûment leurs lectures respectives, ni d'attribuer à la lecture

hyperfictionnelle une singularité absolue, mais bien d'observer leurs convergences et leurs spécificités.

LA LECTURE NARRATIVE

La notion de récit minimal, qui a fait les beaux jours de la sémiotique narrative (Adam, 1984: 12 ss.), ne paraît guère utile lorsqu'il s'agit de penser l'hyperfiction, laquelle serait plutôt un récit "maximal", foisonnant, se développant concurremment selon plusieurs trames inextricables. Le récit minimal permet pourtant — à condition toutefois de le considérer non pas sous l'angle d'une "essence" de la narrativité mais sous celui des processus de lecture — de montrer que, dès ses manifestations les plus simples, le discours narratif engage le lecteur dans des opérations plus complexes qu'il n'y paraît.

Forme universelle du discours, le récit est si commun qu'il est rapidement maîtrisé par des enfants en bas âge. Se caractérisant par des enchaînements événementiels qui s'inscrivent dans une consécution temporelle, il n'apparaît demander au lecteur qu'un effort minime de reconstitution de l'anecdote. Le lecteur, qui ne ferait apparemment qu'absorber des informations narratives, ne semble pas avoir le rôle le plus actif dans l'interaction, quand on ne le juge pas complètement passif. Or la lecture narrative, contrairement à l'image que l'on peut s'en faire, suppose davantage qu'une simple attention portée au texte. Outre la reconnaissance et l'interprétation du cadre pragmatique de l'énonciation (Chambers, Maingueneau), elle suppose un vaste ensemble de compétences nécessaires à la compréhension et à la structuration du récit (Eco). De tels travaux ont montré que la part active de la lecture, que le structuralisme avait tendance à ne reconnaître que dans le cas des textes "scriptibles" (Barthes), a en fait une portée considérablement plus large. L'insistance sur l'interactivité hypertextuelle, et surtout l'équation "interactivité égale hypertexte", a donc pour effet pervers d'attribuer en retour à la lecture narrative une passivité largement illusoire. Le rôle actif de la lecture ne se confond pas davantage avec la "liberté" du lecteur. La mise en œuvre des compétences de lecture est elle-même orientée par plusieurs présupposés, à commencer par le

postulat que les différents éléments s'inscrivent dans un ensemble cohérent, où ce qui est présenté dans un premier temps précède et influence ce qui vient ensuite, où le dénouement justifie (rend rétrospectivement fonctionnel) tout ce qui l'a amené.

Mais n'allons pas trop vite et considérons de plus près la lecture du récit minimal, en prenant pour exemple cette (très) courte nouvelle du Guatémaltèque Augusto Monterroso: "Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là." Ce récit se comprend, littéralement, en intégrant les informations que l'on rencontre au fil de la lecture: personnages ("il", "le dinosaure"), éléments de temporalité ("quand", "encore"), états de choses (se réveiller, être là). Cependant, l'établissement d'une signification d'ensemble suppose un autre travail de la part du lecteur, qui doit avancer plusieurs hypothèses, notamment sur l'identité du dormeur et sur le cadre spatio-temporel. Le protagoniste serait-il un homme de la préhistoire? Un dinosaure perçu en rêve se serait-il matérialisé? Serait-ce simplement le jouet avec lequel s'est endormi un enfant? S'interrogeant sur la succession des deux propositions, le lecteur tente de conférer une pertinence à ce discours qui en principe doit en posséder une. Nombre d'inférences sont suscitées par ces neuf mots pourtant banals, mais qui maintiennent dans l'esprit du lecteur une énigme irrésolue. Contextualisation insuffisante, déictiques et pronoms sans référent, tout cela fait que la reconstitution de l'histoire peut difficilement avoir lieu. Le lecteur ne peut pas se contenter d'appliquer les critères définitoires du récit; il doit, s'il veut évaluer la pertinence de la juxtaposition des deux propositions, prolonger les énoncés du texte par des échafaudages narratifs à la fois plausibles et incertains. Rassemblant toutes les données du texte, inférant d'autres données pour colmater les brèches, il se prête au jeu de la création d'un univers de fiction mais sans y parvenir, les hypothèses allant dans toutes les directions.

Il est vrai que, tout en sollicitant la participation du lecteur, les récits gèrent jusqu'à un certain point leur lecture, que ce soit à travers le genre (et donc les horizons d'attente (Jauss) associés aux différents types de discours) ou par l'établissement d'un axe de pertinence permettant au lecteur de distinguer les éléments principaux des éléments accessoires et d'assembler en un

tout les informations disparates du texte. Or c'est précisément sur ces points que le récit minimal apparaît comme autre chose qu'un récit en miniature, comme une réduction quantitative de la complexité du récit. Les silences *qualitatifs* de la phrase de Monterroso (de quel genre relève-t-il? dans quelle trame plus large les états de choses qu'elle comporte devraient-ils être insérés?) ont pour conséquence que la gestion est trop peu contraignante pour que le lecteur arrive à un résultat assuré. La nouvelle de Monterroso oriente difficilement le lecteur, trop de données nécessaires étant manquantes. Mais c'est dire que le minimalisme du texte ne se répercute pas sur sa lecture, qui se fait plutôt maximaliste en l'occurrence. Le travail de reconstitution, exigeant dans ce cas-ci par le nombre élevé d'inférences que la nouvelle tolère, est généralement facilité par un ajustement progressif de l'axe de pertinence du texte: considérant telle information, telle hypothèse ne peut être retenue. Ainsi, lorsqu'on fait précéder la nouvelle de Monterroso d'une phrase (de notre cru), la compréhension devient-elle aisée: "Smith actionna sa machine à voyager dans le temps, mais quelque chose ne fonctionna pas. Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là." Instaurant un contexte propre à la science-fiction, la phrase établit alors une zone d'inférences pertinentes à laquelle le lecteur peut se référer.

Deux leçons peuvent être tirées de cet exemple. La première est que le récit requiert la participation du lecteur et, dans une certaine mesure, régule la lecture qui en est faite. C'est dire que la lecture joue un rôle actif qui ne saurait être sous-estimé. L'interaction entre le texte et le lecteur, associée par certains à la seule hyperfiction, caractérise d'abord et avant tout la lecture narrative, contrairement aux idées préconçues sur la stabilité du récit linéaire et sur la passivité de son lecteur. La seconde leçon est que l'élaboration d'inférences lors de la lecture ne se fait pas dans l'abstrait, mais en fonction d'un jeu de contraintes qui dessinent un espace où les anticipations et les suppositions peuvent se déployer. L'accroissement de la "liberté" du lecteur (à travers la levée des contraintes textuelles) ne mène vraisemblablement pas à une participation élargie de sa part (mesurable en nombre d'inférences), mais plutôt à une suspension du processus inférentiel lui-même.

LA LECTURE POLICIÈRE

Il est un type de récit où l'intervention du lecteur est particulièrement sollicitée et qui, à l'examen, se révèle susceptible d'éclairer en retour les processus de la lecture hyperfictionnelle. Il s'agit du récit policier. Peu d'études du roman policier parviennent à passer sous silence l'instance de la lecture; certains travaux (Mellier, Duflo, Colin) sont explicitement centrés sur la question et ont montré son importance, tant pour notre compréhension du genre que pour celle de la lecture en général. Nous partons ici de l'hypothèse (développée dans Saint-Gelais 1997) que le récit policier favorise un réglage de lecture spécifique, caractérisé au moins par trois traits. La lecture policière exerce une méfiance vis-à-vis le texte: la véracité des témoignages est sujette à caution, de même que leur complétude, et ce même si le texte les expose de manière parfaitement neutre et (apparemment) fiable. Par ailleurs, la lecture policière présente une propension marquée à effectuer des inférences parfois complexes: les hypothèses de départ étant nombreuses et parfois contradictoires, des échafaudages sophistiqués de scénarios sont parfois nécessaires pour concilier toutes les données. Enfin, elle consacre une attention soutenue à ce qui, dans d'autres genres littéraires, relèverait du "détail" (la couleur des chaussettes de tel personnage, l'heure précise à laquelle un autre a quitté une pièce, etc.). Ces trois traits ont pour effet que le lecteur en vient à multiplier les hypothèses, c'est-à-dire des bribes de scénarios potentiels visant à combler les trous laissés par la narration (faisant ainsi du roman policier une illustration saisissante des processus décrits par Iser). Ces scénarios, tant qu'ils ne sont pas confirmés par la suite du texte, demeurent autant d'extensions virtuelles du récit.

On le sait notamment depuis les travaux d'Eco: tout lecteur produit de ces extensions, quel que soit le genre auquel il a affaire. Mais la lecture policière pousse cela à un degré d'effervescence qui à lui seul tend à la distinguer. En effet, le lecteur policier réalise à quel point il se livre à la fois à un jeu et à un travail. Truffé de lacunes manifestes, livrant des indices dans le désordre, le récit policier constitue un dispositif qui offre constamment à ses

lecteurs l'occasion d'effectuer des prolongements virtuels (en amont ou en aval) de ce qui est narré. On est dès lors tenté de voir dans le récit policier un "hypertexte virtuel", dont l'actualisation dépendra des avenues empruntées — il faudrait plutôt dire développées — par chaque lecteur. Ou, sous un autre angle: la lecture policière "hypertextualise" un texte linéaire mais lacunaire, désordonné et énigmatique.

À chaque récit policier correspond donc, dans les faits, un nombre indéfini de constructions et de reconstructions, selon le sérieux que le lecteur mettra à jouer le jeu, selon aussi les pistes qu'il choisit de privilégier dans sa recherche de la solution. Nous ne sommes pas pour autant dans le domaine de l'aléatoire pur: fluctuantes à souhait, les lectures policières n'en sont pas moins des lectures *régulées*. Le champ des inférences produites par le lecteur est en principe immense, mais dans les faits il est restreint et structuré par une question préalable: qui est le coupable? Cette question est cependant de nature générale et imprécise; seules les circonstances particulières de chaque récit permettront au lecteur de préciser la question qui orientera sa lecture (par exemple: comment le major Untel a-t-il pu être assassiné dans une pièce verrouillée de l'intérieur?). L'"orientation" fait intervenir la question de la pertinence. Les récits policiers sont assez touffus pour qu'il soit à peu près impensable que le lecteur formule toutes les hypothèses — et *a fortiori* tous les enchaînements d'hypothèses — rendus possibles par le texte. C'est en évaluant, souvent au coup par coup, la pertinence de tel indice que le lecteur décidera, souvent inconsciemment, d'élaborer ou non des cheminements interprétatifs. On doit cependant souligner le caractère retors des récits policiers, qui s'ingénient fréquemment à dissimuler des indices décisifs sous d'autres plus ostensibles, et surtout plus ostensiblement liés à la solution de l'intrigue. (Nous ne sommes donc pas d'accord avec Caprettini lorsqu'il affirme que, face à un roman policier, "It is [...] relatively easy to distinguish an important remark from an accessory one in a given description", mais davantage lorsqu'il ajoute que "the symptomatic value of a certain element [...] is derived from the decision — taken as a conjecture — to consider it as pertinent" (1983: 136-137)). Si l'on ajoute que les lecteurs aguerris sont conscients de ces pièges, on concevra aisément que

les axes de pertinence sont constamment susceptibles d'être révisés en cours de lecture. L'objectif général — découvrir l'identité de l'assassin — est toujours le même, mais entre cet objectif et le mot à mot de la lecture s'interpolent nombre de réajustements. Ceux-ci affectent non seulement les scénarios successifs envisagés par le lecteur, mais aussi l'établissement d'axes de pertinence en constante révision. Les mouvements cognitifs du lecteur sont ici particulièrement mis à profit dans le processus qui lui permet de rendre le texte intelligible. Ces facteurs confèrent à la lecture policière une indécidabilité (et une instabilité) non négligeable. Une fois de plus, nous sommes à des lieues du portrait de la lecture "traditionnelle" comme activité passive, telle que la décrivent certaines études sur l'hypertexte.

LA LECTURE HYPERFICTIONNELLE

La comparaison entre les lectures policière et hyperfictionnelle se justifie aussi par la nécessité, de part et d'autre, d'établir des connexions entre des éléments disjoints: le lecteur de récit policier doit départager les indices significatifs des fausses pistes, puis les relier correctement en en tirant les bonnes conclusions; l'"hyperlecteur", s'il veut aller au-delà de la navigation aléatoire et désordonnée, doit reconstituer des montages narratifs (identifier des personnages, retracer des lignes temporelles) à partir de nœuds distincts éparpillés dans le réseau hypertextuel.

Le rapprochement paraît cependant s'arrêter là. Dans le roman policier, la fragmentation n'affecte pas la matérialité du dispositif — du texte —, qui se donne au contraire comme une séquence linéaire (même si cette fragmentation ne correspond nullement à l'ordre diégétique des événements). En fait, il n'y a fragmentation qu'à partir du moment où *le lecteur* brise la ligne du récit pour extraire des composantes qu'il réordonnera selon des montage narratifs et argumentatifs hypothétiques, du type, "X ne peut pas être le coupable, car il a été dit il y a plusieurs chapitres que...". La situation de l'hyperlecteur est inverse: il doit *partir* de la fragmentation matérielle des nœuds et de la multiplicité non linéaire de leurs interconnexions,

pour aboutir (éventuellement) à des rassemblements et des reconstructions narratives de plus ou moins grande portée.

On doit donc distinguer deux dimensions de la lecture hyperfictionnelle: l'une, celle du parcours, est matérielle; l'autre, celle des raccords sémantiques (identification des personnages, agencements de la temporalité, etc.) est cognitive. Il est bien évident que ces dimensions interfèrent constamment dans les faits. C'est d'ailleurs là que réside la spécificité de la lecture hyperfictionnelle: non pas, comme on le prétend souvent, dans le principe matériel de la réticulation, dans l'“éclatement” du parcours traditionnellement linéaire de la lecture, mais dans l'interaction de cette réticulation et des manœuvres connectives du lecteur — connexions sémantiques qu'on se gardera de confondre avec les “liens” de l'hypertexte lui-même. Un lien met bout à bout, lorsqu'il est activé, deux segments *discursifs*; il peut mener aussi bien vers la suite immédiate de l'histoire que vers un fragment du passé et même vers des segments “flottants” que le lecteur ne sait trop comment situer au sein d'une mosaïque fictionnelle en constante évolution. Selon le mode de déplacement retenu (séquence “par défaut”, exploration libre ou une combinaison des deux), la reconstitution de l'histoire exigera de la part du lecteur un effort cognitif plus ou moins important et le résultat prendra des visages complètement étrangers les uns aux autres, donnant lieu à des scénarios distincts qui ne comporteront pas les mêmes événements ou qui agenceront les mêmes épisodes en des séquences qui leur conféreront une signification différente.

Cela fait-il de l'hyperfiction une forme radicalement nouvelle de récit? Cela suffit-il à modifier en profondeur les habitudes de lecture, et plus particulièrement notre façon de concevoir la lecture narrative? À l'heure actuelle, deux écoles de pensée se démarquent. La première, plus optimiste, influencée par les réflexions de Barthes et d'Eco sur la lecture, voit dans l'hyperfiction un domaine où l'interaction règne, où la lecture présente un degré d'initiative supérieur à celui que lui laissent les récits linéaires, au point que le lecteur pourrait être considéré comme un “co-auteur” du récit. Par exemple, Jean Clément conçoit l'idéal de

l'interactivité humain/ordinateur au moment de la réelle "prise en compte des réactions du lecteur dans le déroulement même du récit" (2000: 74). La seconde école de pensée est plus pessimiste et part du principe que le lecteur d'hyperfictions demeure un lecteur et qu'il tente d'appréhender un objet extérieur à lui. S'appuyant sur l'observation empirique de lecteurs aux prises avec des hyperfictions, des chercheurs comme Miall ont noté l'égarement de ces lecteurs devant l'afflux de fragments narratifs difficiles à relier entre eux (ou qui se relient de plusieurs manières différentes). À quoi s'ajoute l'effet de frustration provoqué par des structures éclatées, où les macrostructures narratives, et tout particulièrement l'idée de clôture du récit (Kermode), se dissolvent dans un faisceau de possibilités parfois mutuellement exclusives, sans compter que celles-ci aboutissent souvent à une terminaison bien plus qu'à un dénouement qui donnerait rétrospectivement une unité dynamique à l'intrigue. (Pour un exemple d'étude empirique, voir Dobson).

À notre avis, il ne s'agit pas de dire qui a raison et qui a tort, mais bien de voir que le désaccord repose sur l'importance respective accordée aux réglages préalables de la lecture et aux réglages qui se mettent en place au fil de l'exploration. Les études du premier type insistent sur le renouvellement des stratégies de lecture permises par les hyperfictions, et quand elles ne vont pas jusqu'à postuler une fusion de l'auteur et du lecteur. Les études empiriques, elles, rappellent qu'on ne saurait négliger les attentes et les stratégies déjà bien intériorisées. D'un côté, on suppose une disponibilité des lecteurs face à de nouveaux modes de lecture; de l'autre, on constate des résistances face à des dispositifs qui ne correspondent pas aux modes de lecture traditionnels. Mais ces optiques ne s'opposent qu'en apparence: on peut en rendre compte conjointement en considérant la lecture hyperfictionnelle comme une pratique tendue. La reconstruction du récit doit composer avec sa fragmentation et sa réticulation; le désir d'une intrigue aux enjeux et à la conclusion nets entre en conflit avec une conception kaléidoscopique du récit, marquée par la dispersion et même dans certains cas par la multiplication affolante des versions.

Cette idée de tension que nous avançons pourra surprendre. Ne sommes-nous pas en effet à l'ère du *zapping* télévisuel et du *surfing* dans Internet? Notre civilisation de l'instant n'a-t-elle pas relégué la continuité aux oubliettes? Il n'est cependant pas sûr que ces slogans un peu faciles s'appliquent automatiquement au domaine narratif. Le téléspectateur qui change de chaîne à son gré ou l'utilisateur d'Internet qui sautille d'un site à l'autre n'essaient pas de reconstruire un récit, avec ce que cela suppose de totalisation; ils ne tentent pas de rassembler les bribes en une structure globale et qui assigne à chacune un rôle et une signification au sein de l'ensemble. C'est que le *zapping* ou le *surfing* ne portent pas sur des objets, mais se déploient dans un espace de signes où la configuration construite au fil du parcours ne se mesure à rien, si ce n'est aux caprices ou aux objectifs préalables d'un sujet (comme la rapidité d'accès à l'information). Le lecteur d'hyperfictions, lui, ne se départira pas d'entrée de jeu des présupposés associés au récit, notamment la dimension téléologique de l'œuvre, tout en faisant face à un dispositif qui remet ces présupposés en question. Le passage d'un site à l'autre vise souvent l'accumulation d'informations de tous ordres et n'a pas forcément à faire sens de façon globale, si ce n'est en tant qu'incidents dans l'"histoire" de la quête de données. Les liens au sein d'une hyperfiction, au contraire, sont perçus comme les articulations d'un ensemble cohérent et totalisant, justement dans la mesure où le lecteur part d'un postulat de récit.

Comme toute lecture narrative, la lecture hyperfictionnelle est marquée par une *visée de totalisation*, mais une visée qui ne va pas de soi. En cela, elle se rapproche de la lecture policière, qui cherche à reconstituer le fil des événements mais qui ne peut y parvenir de manière triviale. Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur est constamment confronté à du lacunaire, à des informations narratives partielles. C'est à partir de là que des différences non négligeables surgissent. D'abord, les lacunes que rencontre un lecteur d'hypertexte ne seront pas nécessairement comblées. Cela dépend en partie de la persévérance du lecteur (qui elle-même est affectée par la dimension du réseau hyperfictionnel), mais aussi de la nature de l'hyperfiction, qui ne livrera pas forcément tous les fils du récit, et donc qui ne permettra pas

forcément de répondre à toutes les questions qu'elle suscite. En ce sens, la lecture hyperfictionnelle ressemble dans certains cas à une lecture policière qui chercherait non seulement où se trouve la solution, mais aussi s'il s'en trouve une quelque part.

Ensuite, même à supposer que l'hyperfiction recèle des parcours aboutissant à des intrigues "bien formées", la multiplication des trames diégétiques alternatives (à ne pas confondre avec celle des parcours eux-mêmes) change complètement la donne en ce que le lecteur, même s'il n'explore qu'une partie du réseau des liens, prend vite conscience de la contingence de l'histoire qu'il a pu reconstituer. On est ici aux antipodes de la lecture policière, en ce que celle-ci se mesure au bout de sa course à la sélection et au montage narratif opéré par le texte (à travers l'exposé de la solution par le détective), qui validera les "bonnes" inférences et disqualifiera les autres. Au stade d'expansion et de multiplication indéfinies (voire affolantes) des trames narratives — des solutions possibles — succède en effet un stade de contraction. La fin du récit policier ne laisse plus qu'un résidu unique, cohérent, fait de l'élimination de toutes les histoires qu'il a pu suggérer en chemin, mais qu'il finit par éliminer implacablement. Jacques Dubois l'avait souligné:

[...] le récit [policier] s'installe dans une confusion croissante jusqu'à ce que survienne la surprise finale. Le nom révélé du coupable en tant que certitude dernière et apothéose n'est bien souvent qu'un moyen d'obturer, par un placage hâtif, la dérive de la signification, du construit logique et narratif. [...] au fil de l'enquête, des vérités concurrentes se sont fait jour, un climat de doute a gagné toute réalité, toute identité, une crise de la certitude s'est ouverte. En sorte que la solution de l'énigme peut, en effet, être perçue comme un expédient destiné à mettre fin au désordre grandissant. (p. 61)

"Confusion croissante", "dérive de la signification", "vérités concurrentes", "crise de la certitude": chacune de ces formules évoquerait, presque irrésistiblement, les descriptions courantes de l'hyperfiction, si ce n'était que l'hyperfiction se refuse à clore une prolifération narrative que le roman policier viendra immanquablement juguler.

De là le ludisme qu'à peu près tous les commentateurs attribuent à l'hyperfiction. Mais qu'en est-il du lecteur? Encore une fois, la comparaison avec la lecture policière se révèle éclairante. Celle-ci aussi est ludique (plusieurs critiques, au début du XXe siècle, se sont d'ailleurs

appuyés sur cet argument pour dénier au roman policier toute qualité littéraire; voir Eisenzweig). Mais on peut gager que, pour bien des lecteurs de récits policiers, le sérieux mis à jouer le jeu, à se lancer dans une compétition cérébrale avec le détective, dépend étroitement de la certitude que ce jeu aura un gagnant (que ce soit le lecteur ou le détective), et donc que le récit se terminera par une solution, fût-elle frustrante pour le lecteur qui n'est pas arrivé à la découvrir. Sachant cela, on ne s'étonnera pas que plusieurs hyperfictions adoptent, ne serait-ce qu'au départ, une structure narrative de type policier. Mais il est net que le dispositif herméneutique inhérent au récit policier (découvrir la solution qui se tapirait "derrière" le récit, comme si elle avait une existence autonome) est, dans le cas de l'hyperfiction, passablement affecté par la multiplicité des issues. Le lecteur perd tout sens de la compétition si "la" solution dépend de ses seuls choix; plus généralement, il hésite à se lancer dans des calculs cognitifs coûteux sachant que ceux-ci ne peuvent aboutir, au mieux, qu'à des clôtures narratives marquées du sceau de la contingence.

Le problème n'est donc pas que la lecture hyperfictionnelle se réduise à une dimension ludique (Gervais et Xanthos). Comme Freud l'a montré, le jeu ne s'oppose pas au sérieux; on peut se consacrer à un jeu avec tout le sérieux qu'on désire. Le problème — du moins pour bien des lecteurs que les hyperfictions déconcertent ou découragent — est que le jeu ne semble pas en valoir la chandelle, qu'il n'a pas d'enjeu, que les notions de succès ou d'échec n'y ont plus cours (contrairement à la lecture hyperdocumentaire où le lecteur se fixe ses propres objectifs, mais où ceux-ci peuvent être atteints ou non au terme de l'exploration). Voilà peut-être au bout du compte la "révolution" proposée par les hyperfictions: elle ne consiste pas à instaurer une interactivité entre le texte et le lecteur, ni à conférer à ce dernier une prétendue "liberté", mais à lier intimement récit et jeu, selon une articulation où le second terme change silencieusement (et radicalement) de sens. Reste à voir si les lecteur accepteront ce défi, et si cette révolution-là aura lieu.

LES RÉGLAGES DE LECTURE

Un exemple concret permettra de préciser quelques-uns des enjeux que ces questions soulèvent. Dans son étude sur *Forking Paths*, une hyperfiction de Stuart Moulthrop, J. Yellowlees Douglas montre bien la confusion de certains lecteurs face à des séquences déconcertantes: des personnages meurent puis réapparaissent comme si de rien n'était, des segments apparemment conclusifs sont suivis d'autres fragments qui modifient la donne fictionnelle, et ainsi de suite. Mais ce n'est pas en soi que ces dispositifs sont troublants. La réapparition d'un personnage décédé n'est problématique que si on la considère comme une résurrection, et donc si le lecteur traduit en termes narratifs, comme une consécution événementielle, un rapport de succession matérielle entre deux fragments (ou plutôt entre les "visites" respectives des fragments). La multiplication des versions incompatibles n'est embarrassante que si on suppose qu'une intrigue unique et cohérente se tapit sous le dédale des fragments.

Qu'on nous comprenne bien: il ne s'agit pas de traiter ces suppositions comme des erreurs, ni comme des reliques d'une phase du récit maintenant dépassée. Il faut bien voir, redisons-le, les immanquables tensions que produisent les hyperfictions. Les réglages narratifs traditionnels ne sont plus hégémoniques; ils ne sont pas pour autant obsolètes. Les hyperfictions n'y défèrent pas, mais elles ne suffisent pas, à elles seules, à faire entrer les lecteurs dans l'euphorie d'une pure exploration, "débarrassée" des attentes liées jusqu'ici au récit. Il découle de tout cela que, s'ils doivent *tenir compte* du texte, les réglages de lecture n'en sont pas pour autant la simple *conséquence*. On peut lire un récit policier en "fin limier" (Vaillancourt) ou se contenter de suivre l'enquête menée par le détective sans y prendre part, en s'intéressant davantage au climat ou encore à la psychologie des personnages. On peut aussi, réciproquement, tenter une lecture policière d'un texte qui ne ressortit pas à ce genre (Borges). À la lumière des nouvelles pratiques de lecture que suscite l'hyperfiction, que pourra-t-on penser de certaines lectures "délirantes", comme celle de Pierre Bayard qui remet

en question la solution du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie et propose une autre solution? Que ces lectures semblent bien "hyperfictionnaliser" *a posteriori* un récit linéaire, lectures typiquement policières appliquées dans ce cas-ci à un *texte* policier... Texte et lecture s'entredéterminent, sont toujours liés, mais ne s'inscrivent pas dans une simple relation de cause et de conséquence.

Le degré d'incidence de l'hyperfiction sur la narrativité et la lecture reste encore largement à explorer. Cela ne peut se faire ni par une reconduction du discours de célébration de l'hypertexte, ni par une généralisation hâtive à partir de quelques cas ou d'un échantillon de réactions de lecteurs face à une forme encore peu connue. Il apparaît donc important, d'une part, de concevoir la façon dont les hyperfictions agissent sur la construction narrative (au point dans certains cas d'évacuer tout récit: voir Saint-Gelais et Audet) et, d'autre part, comme nous l'avons proposé ici, d'évaluer dans quelle mesure les réglages de lecture peuvent être reconduits ou altérés dans ce type de texte. Compte tenu des nombreux paramètres impliqués dans la lecture narrative (les hypothèses et inférences du lecteur, les axes de pertinence sur lesquels il s'appuie, la visée de totalisation), cette évaluation n'a rien de simple. Aussi faut-il se garder de tout jugement trop rapide. Dire de l'hyperfiction qu'elle entraîne automatiquement une reconfiguration des attentes et des procédures de la lecture, c'est nier insidieusement l'autonomie relative de la lecture, en voyant dans l'interaction une concession de l'hypertexte à son lecteur. Inversement, généraliser la réticence (réelle) de certains lecteurs face au kaléidoscope narratif de l'hyperfiction, c'est exclure la possibilité que cette dernière appuie un retour critique du lecteur sur ses propres présupposés concernant la lecture de fiction. Ni euphorique ni décontenancée au point d'être paralysée, la lecture hyperfictionnelle est une lecture en crise, trop récente encore pour s'être tout à fait stabilisée en un horizon d'attente bien défini et bien assimilé. Elle n'en est que plus passionnante.

BIBLIOGRAPHIE

Aarseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

Adam, Jean-Michel. *Le récit*. Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je?), 1984.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris: Minuit, 1998.

Borges, Jorge Luis. "Le roman policier." *Conférences*. Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset. Paris: Gallimard, 1985.

Caprettini, Gian Paolo. "Peirce, Holmes, Popper." Umberto Eco et Thomas A. Sebeok (éds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press (coll. "Advances in Semiotics"), 1983: 135-153.

Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Clément, Jean. "Hypertextes et mondes fictionnels (ou l'avenir de la narration dans le cyberespace)." *éc/artS* 2 (2000): 72-77.

Colin, Jean-Paul. "Lire le roman policier." *L'esprit créateur* 27.2 (1986): 26-36.

Cortázar, Julio. *Marelle*. Traduit de l'espagnol par Laure Guille et Françoise Rosset. Paris: Gallimard, 1966.

Dobson, Teresa M. "Mind the Gap: Reading Literary Hypertext." *ACH-ALLC '99 Proceedings* [URL: <http://www.iath.virginia.edu/ach-allc.99/proceedings/dobson.html>].

Douglas, J. Yellowlees. "Gaps, Maps and Perception: What Hypertext Readers (Don't) Do." *Perforations* 2.3 [URL: http://noel.pd.org/topos/perforations/perf3/douglas_p3.html].

Dubois, Jacques. *Le récit policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.

Duflo, Colas. "Le livre-jeu des facultés: l'invention du lecteur de roman policier." Colas Duflo (éd.). *Philosophies du roman policier*. Fontenay aux Roses: E.N.S. Éditions, 1995: 113-133.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris: Grasset, 1985.

Eisenzweig, Uri. *Le récit impossible. Sens et forme du roman policier*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

Freud, Sigmund. "La création littéraire et le rêve éveillé." *Essais de psychanalyse appliquée*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et E. Marty. Paris: Gallimard (coll. "Idées"), 1952.

Gervais, Bertrand, et Nicolas Xanthos. "L'hypertexte: une lecture sans fin." Alain Vuillemin et Michel Lenoble (éds.). *Littérature, informatique, lecture. De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*. Limoges: PULIM, 1999: 111-125.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer. Bruxelles: Mardaga, 1985.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

MacAdam, Alfred J. "Rayuela. La cuestión del lector." *Explicación de Textos Literarios* 17.1-2 (1988-1989): 216-229.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

Mellier, Denis. "Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie." Jean-Marie Graitson (éd.). *Agatha Christie et le roman policier d'énigme: actes du 5e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine*. Liège: Céfal (collection Cahiers des paralittératures, 6), 1994: 53-68.

Miall, David S. "Trivializing or Liberating? The Limitations of Hypertext Theorizing." *Mosaic* 32.2 (1999): 157-171.

Monterroso, Augusto. "El dinosaurio." *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelone: Seix Barral, 1981: 77.

Saint-Gelais, Richard. "Rudiments de lecture policière." *Revue belge de philologie et d'histoire* 75 (1997): 789-804.

Saint-Gelais, Richard, et René Audet. "Underground Lies: Revisiting Narrative in Hyperfiction." Jan Baetens (éd.). *Close Circuits. Close Readings of Electronic Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press (à paraître).

Sokal, Alan D., et Jean Bricmont. *Impostures intellectuelles*. Paris: Odile Jacob, 1997.

Vaillancourt, Daniel. "Littérature et théories de la cohérence: un rendez-vous reporté." *RS&I* 10.1-2-3 (1990): 57-72.