

LECTURE UNE LECTURE SANS TRADITION: LIRE À LA LIMITE DE SES HABITUDES SANS TRADITION

BERTRAND GERVAIS

De nouveaux lecteurs créent des textes nouveaux dont les nouvelles significations dépendent directement de leurs nouvelles formes.

D.F. McKenzie¹

Il est un terme absent du titre de ce dossier: la tradition. Lecture, traduction, culture, c'est une façon de ne pas dire lecture, tradition, culture.

Tradition, traduction: qu'est-ce qui vient séparer ces deux termes, dont les signifiants sont si proches? Qu'est-ce qui change dans le passage du *di* au *duc*? S'opposent en fait, par ces deux termes, des conceptions complètes de la lecture et du rapport à la culture. Le premier introduit un rapport à l'identité, fondé sur la mémoire, l'histoire, la convergence de temporalités d'abord disjointes (le passé *versus* le présent), la confirmation d'un territoire culturel, un mouvement centripète inscrit avant tout dans la verticalité; tandis que le second déploie une identité marquée par l'exploration des bords et des frontières, la dispersion, un mouvement centrifuge où les langues se confrontent, où les sémiosphères (Lotman, 1990) se rencontrent et les médiasphères (Debray, 1991) se chevauchent.

La tradition est affaire de mémoire: elle est une transmission, fondée à même son étymologie sur le fait de remettre, de passer quelque chose à un autre. C'est un héritage transmis oralement ou par écrit. Elle s'inscrit du côté de l'histoire et de la longue durée, de la confirmation d'une identité par répétition, par rappel. Elle est l'ouverture d'un passé qu'il s'agit non plus d'oublier mais de préserver intact et fonctionnel. L'idée d'un passage est aussi présente dans la traduction, mais dans ce cas, ce n'est pas un objet, un texte, dont on veut préserver la lettre et qui est passé entre deux agents, entre deux temps, un ancien et un nouveau, c'est un objet qu'on veut transformer, pour le faire passer à un second état et le rendre ainsi accessible. C'est un passage qui affecte la lettre du texte, qui est interprétation, transformation, mouvance.

La tradition implique une certaine immobilité, l'identification d'un centre à investir, à protéger, à constituer comme espace plein et stable. Lire, sous la régie de la tradition, c'est rechercher une culture qui est sienne, qui puisse servir d'attache. C'est chercher la sécurité de l'identité reconfirmée. Elle implique un regard tourné vers soi, vers le centre, et qui réaffirme les principes d'une identité collective. La

tradition dit qui nous sommes, d'où nous venons, où nous devons aller, ce que nous avons en commun.

En comparaison, la traduction – et par là, je veux dire la pratique actuelle de traduction de textes contemporains – fonctionne d'abord et avant tout sur le mode de l'oubli. Oubli de soi et de sa culture, pour aller vers celle de l'autre, pour lui assurer une présence et une actualité à même sa propre situation. Elle n'est pas un regard tourné vers le passé, un repli, mais une ouverture à l'autre. Ce n'est pas la temporalité ou encore la verticalité qui en illustrent le mieux ses relations fondamentales, mais l'horizontalité, la coprésence sur un même territoire de deux cultures, de deux langues, de ce fait, réunies. Si la tradition joue avant tout sur une seule langue, qui a un rôle identitaire, et à laquelle les autres langues et cultures seront subordonnées, la traduction repose sur une dé-hiérarchisation des cultures ou, plutôt, sur une fluctuation dans le jeu des hiérarchies. Les relations ne sont pas fixes ou établies de façon durable, mais en mouvance continue, au gré des rapprochements, des itinéraires personnels. De fait, la traduction – ici, la pratique de lecture qui consiste à lire des traductions, à laquelle on peut associer une pratique de lecture complémentaire, lire dans une langue étrangère – implique une spécialisation et une individualisation des connaissances et des savoirs. Non pas le partagé, mais le singulier. Si notre identité en sort de toute façon assurée, ce n'est pas par répétition du même, mais par confrontation à l'autre, par contraste, complémentarité, comparaison. La traduction implique un investissement non du centre de sa culture mais de sa périphérie. Elle est une exploration de ses frontières, espace qui doit être compris, non seulement comme cette ligne qui sépare deux territoires, mais ce lieu plein, à la croisée des deux et qui peut être habité. Même si nous nous y trouvons à la limite de nos habitudes de lecture.

LES CONTEXTES CULTURELS

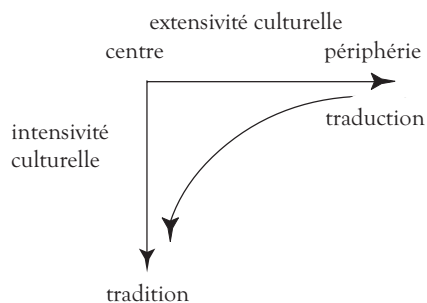
Pour mieux faire comprendre cette différence, je dirai que les liens qui s'établissent par la traduction entre la lecture et la culture sont l'expression d'un

contexte d'extensivité culturelle, tandis que ceux, établis sous le sceau de la tradition, sont l'expression d'un contexte d'intensivité culturelle (Gervais, 1996). C'est dire que ces deux termes ne s'opposent pas qu'en surface – ce n'est pas juste un problème de sémantique –, mais à un niveau fondamental, celui des pratiques sémiotiques, des rapports que nous établissons avec les discours produits et transmis dans notre sémiosphère, qu'ils aillent dans le sens de sa préservation ou de son renouvellement.

La distinction entre ces deux contextes repose, entre autres, sur les travaux de Roger Chartier et des historiens des pratiques de lecture, qui ont défini deux types de lecture, l'une intensive, l'autre extensive. Elle reprend ces types en les généralisant, en déplaçant la distinction des pratiques elles-mêmes à leurs cadres de référence, à leurs contextes. Les lectures que nous pratiquons ne sont que l'actualisation de certains présupposés, de nos attitudes face à la littérature et à la culture (Charles, 1995). Ainsi, l'extensivité culturelle est un contexte marqué par l'hétérogénéité des textes lus, non seulement par la diversité des genres ou même des médias utilisés, mais par celle des cultures impliquées. Elle est un contexte de consommation rapide des biens culturels. Rapide, à la fois parce que les textes sont lus sans grand investissement, lors de traversées rapides – des textes qui sont vite oubliés, voire délaissés, dès qu'une première saisie a été effectuée et parce que le choix des textes est fait au gré de l'actualité, sans grande motivation préalable : on lit tout ce qui nous tombe sous la main, tout ce que les libraires ont choisi de rendre accessible, suivant la logique du marché. L'intensivité culturelle, quant à elle, se démarque par une plus grande homogénéité des textes lus, par un investissement dans leur lecture et l'exploitation de leurs dispositifs. Elle est un contexte de maturation des biens culturels, qui ne repose pas sur une dispersion de l'attention de lecture ou l'éclatement du corpus, mais au contraire sur leur resserrement, assurant ce que les Américains ont nommé « cultural literacy » (Hirsch, 1988), un héritage culturel.

L'extensivité culturelle favorise un déplacement vers la périphérie d'une culture, vers les traductions, le mélange des genres et des formes, une lecture tous azimuts avec ses effets à la fois positifs et pervers: l'ouverture et le dilettantisme, un horizon d'attente de plus en plus large, mais d'une faible densité et profondeur. L'intensivité favorise, pour sa part, le centre, les institutions établies, la tradition, une lecture concentrée: qui se concentre sur peu de textes et qui les maîtrise à fond. La première répond à une économie de la progression, la seconde à une économie de la compréhension. Ces deux tendances ne sont pas simplement opposées mais complémentaires.

L'extensivité culturelle prédomine depuis déjà un certain temps, au point de subir elle-même des modifications décisives. Cette prédominance ne nous empêche pas de nous investir dans la lecture de textes précis, de devenir des spécialistes d'une œuvre, d'un auteur ou d'un mouvement littéraire, mais l'intensivité retrouvée n'est plus qu'une spécialisation de nos modes de lecture et non une modalité de base. Le retour à une intensivité littéraire requiert d'ailleurs une certaine énergie, celle d'aller à contre-courant d'un mouvement centrifuge, de délaissier la vitesse des contacts rapides et de peu d'impact, pour la lenteur d'un investissement de lecture important, une lecture devenue essentielle. Ce retour fait de la tradition non plus une norme, mais, du fait de n'être plus imposée, un objectif de lecture, lié à l'intégration de l'hétérogène capté, en quelque sorte, sur le vif. La lecture littéraire trouve en fait, dans ce retour à une certaine intensivité du lire, son principe fondamental.



L'extensivité culturelle prédomine. En fait, il faut pousser cette logique d'un cran encore: ce contexte est maintenant exacerbé, de sorte que nous serions même en contexte de surextensivité culturelle, liée à une prolifération sans précédent des textes et des documents de toutes sortes, qui incite à exploiter l'extrême limite de l'axe d'extensivité culturelle et à le distendre plus encore. Les développements récents de l'informatique et de la bureautique ont grandement facilité la production des textes. Il n'y a jamais eu autant de livres publiés, autant de presses spécialisées, de littérature dite «étrangère» (entre guillemets car l'expression n'a jamais paru aussi désuète). Et encore, cette révolution touche au statut même des textes, qui se lisent et se distribuent sous forme de documents électroniques, l'écran remplaçant le livre comme support. Nos pratiques de lecture sont ainsi confrontées non seulement à une avalanche de textes, d'origines variées, voire de plus en plus exotiques, mais aussi à un éclatement des formes qui dépasse les simples variations sur le thème du livre (livre d'artiste, œuvre ouverte, etc.), pour inclure de nouveaux supports hypertextuels et hypermédiatiques aux possibilités encore inexploitées. Ce contexte de prolifération fait de nous des explorateurs de la périphérie et nous lisons sans cesse à la limite de nos habitudes.

La définition d'une surextensivité culturelle signifie que l'opposition traditionnelle entre lecture intensive et extensive ne suffit plus à rendre compte du contexte actuel de production et de lecture des textes ([intensif *versus* extensif] *versus* surextensivité). Elle peut toujours servir de matrice, mais nous passons à un autre état technologique, à une autre médiasphère, dont la réalité imposera graduellement ses propres principes.

Je voudrais, dans les deux prochaines sections de cet article, décrire deux situations de lecture distinctes qui illustrent cette surextensivité culturelle. La première est la lecture d'un roman américain, *The Crossing*, de Cormac McCarthy, dont je ne prendrai qu'un court extrait, mais qui me permettra de revenir plus en détail sur la notion de sémiosphère, présente dès l'avant-

propos. Il ne sera pas question directement de traduction, tel que j'en ai parlé jusqu'à présent, mais d'une situation de lecture complémentaire: lire dans une langue étrangère, avec ce que cela peut entraîner de déplacements, voire de déportements.

La seconde est la lecture-navigation d'un hypertexte fictionnel, où interviendra le concept de médiosphère. L'enjeu ne sera plus la langue de nos lectures (français, anglais ou espagnol), mais son médium. Les hypertextes² n'existent, en effet, que sous forme de document informatique et d'impulsions électriques. Leur médium n'est pas le livre ou le papier, mais l'ordinateur et son écran. Ils requièrent pour leur utilisation des logiciels capables de relier des fragments de textes ensemble (appelés des nœuds), auxquels s'ajoutent des images, fixes ou animées, et parfois même une bande sonore. Ils viennent sous forme de disquettes, qu'on insère dans le lecteur de son ordinateur, ou de documents, qui peuvent être téléchargés depuis des sites spécialisés sur Internet; mais ils ne peuvent quitter l'ordinateur sans altérer leurs fonctions de base. La partie textuelle peut être imprimée, mais les résultats sont de l'ordre d'une photographie comparée à une production cinématographique. Un pâle reflet. Leur développement et leur graduelle institutionnalisation nous forcent à nous interroger sur l'impact que peut avoir un tel nouveau médium sur nos pratiques de lecture³. Quelle nouvelle contrainte de lecture nous est imposée, par exemple, quand l'enchaînement des nœuds dépend de nos propres manœuvres et de choix faits, initialement, à l'aveuglette?

AUX LIMITES DE LA SÉMIOSPHÈRE

Soit le roman de Cormac McCarthy, *The Crossing*, le deuxième tome de *The Border Trilogy*, lu en *paperback*. Il s'agit d'un western métaphysique, publié en 1994, qui raconte l'histoire du jeune Billy Parham. À la fin des années trente, il capture une louve qui maraudait sur les terres du ranch de sa famille. Plutôt que de la tuer, il choisit de la ramener dans les montagnes du Mexique. Il traverse ainsi à cheval la frontière qui sépare les États-Unis de l'État de Sonora,

tramant au bout d'une corde sa louve, la gueule attachée par une muselière de fortune. Il fait route sur des pistes qui longent les canyons et rencontre après quelques heures un premier ranch:

Adonde va? the man said.

A las montañas.

The man nodded. He wiped his nose with his sleeve and turned and looked toward the mountains so spoken. As if he had not properly considered them before. He looked at the boy and at the horse and at the wolf and at the boy again.

Es cazador usted?

Si.

Bueno, said the man. Bueno. (1994: 75)

Billy reprend la route et, un peu plus loin, il rencontre une vieille femme, accompagnée d'une jeune fille.

Me entiende? she said.

Si, claro.

She studied the wolf. She looked at him again. The eye half closed was probably from some injury but it lent her the air of one demanding candor. Va a parir, she said.

Si.

Como la jovencita.

He looked at the girl. [...]

Es su hija? he said.

She shook her head. She said that the girl was the wife of her son. She said that they were married but that they had no money to pay the priest so they were not married by the priest. Los sacerdotes son ladrones, the girl said. It was the first she had spoken. The woman nodded her head at the girl and rolled her eyes. Una revolucionaria, she said. Soldadera. Los que no pueden recordar la sangre de la guerra son siempre los mas ardientes para la lucha.

He said that he had to go. (1994: 86)

The Crossing est bel et bien un roman de la frontière, celle qu'on traverse ou qu'on habite, et qui n'est pas faite que de montagnes ou de postes de douane, mais de langues et de parlars qui se chevauchent et cohabitent dans le même espace. Espace du texte, espace de sa lecture, de *ma* lecture. Québécois, vivant au nord du 45^e parallèle, je traverse

une première frontière qui est celle de la littérature américaine, lue dans sa langue. Un anglais qui, dans ce cas-ci, est loin de la réalité linguistique de la Nouvelle-Angleterre ou du Canada anglais, beaucoup plus présente au Québec. Une langue marquée par l'encyclopédie du western, avec son lexique spécialisé sur les chevaux et l'équitation, la géographie locale, les habitudes de l'époque, mais surtout par le style de McCarthy, télégraphique par moment, fait d'ellipses et d'ambiguïtés, d'un mélange de genres, d'une sourde tension. Nous sommes loin des proses diluées d'un Louis L'Amour par exemple, et plus proche des explorations stylistiques de William Faulkner.

Je traverse une seconde frontière, quand Billy passe sous le 32^e parallèle et pénètre au Mexique. L'anglais doit alors partager son espace avec l'espagnol qu'on y parle. Et c'est bel et bien un partage. Les frontières sont bilingues, par définition. Les phrases en espagnol ne sont nullement traduites en américain; elles sont intégrées tout naturellement à l'économie narrative et sémiotique du roman. Billy comprend l'espagnol, il répond sans formalité («Me entiendo? she said. Si, claro»). Et les échanges ne sont pas expliqués par la suite. Si on ne comprend pas l'espagnol, on se doit de trouver des approximations des phrases prononcées. Quelquefois le travail est simple; on parvient sans trop de difficulté, grâce au contexte, à retrouver dans «Es su hija?», un «C'est votre fille?». Mais quand les phrases sont plus longues, comme la dernière réplique citée de la vieille dame («Ceux qui ne peuvent se souvenir du sang de la guerre sont toujours les plus ardents au combat») ou bien d'autres qui viendront, un travail plus important est requis. Les compétences langagières exigées par le roman sont grandes, elles sont le fait de frontières d'une grande perméabilité, qui permettent les déplacements territoriaux et langagiers.

Ce qui m'intéresse, dans cet exemple, est moins la coprésence de deux langues voisines dans un même texte, procédé maintenant usuel de notre modernité ou postmodernité littéraire, où on assiste à d'importants «phénomènes de croisement et d'interpénétration culturels» (Simon, 1994: 19), que

la situation de lecture qui en découle et qui vient en ajouter une troisième. C'est depuis le français que je lis ce roman écrit en anglais et qui comporte des passages en espagnol. En fait, il serait plus juste de dire que c'est depuis le québécois que je lis ce texte en américain qui contient du mexicain. Et ce mexicain, je le traduis dans quelle langue, en cours de lecture? Dans la langue du texte ou dans la mienne, puisqu'elles sont différentes? Comment dois-je traduire «Es su hija?». Par «C'est votre fille?», comme je l'ai fait plus haut, ou par «Is she your daughter?». De quelle façon dois-je construire ce texte? En faisant abstraction de ma langue, des déterminations précises de ma situation de lecture? Est-ce que la vieille dame me parle, auquel cas je traduis ses mots en québécois, ou est-ce qu'elle parle à Billy, et alors je les rabats sur sa langue, son américain? Au-delà des nombreux choix qui peuvent être faits, on voit tout de suite à quelle déhiérarchisation des langues et des cultures on assiste, à quels ajustements régionaux et ponctuels. Il n'y a pas une seule façon de lire et de traduire ce texte, le choix opéré dépend de mes propres habitudes et de ma posture de lecture: enclin à la déterritorialisation, par une subordination de mon monde à celui du texte, ou à une reterritorialisation, assimilant au contraire le monde du texte au mien.

Indépendamment du jeu des relations qu'elle permet, la transitivité décrite introduit un éloignement additionnel. Non seulement l'univers narratif de *The Crossing* est-il, de par son existence même, l'occasion d'un déplacement de l'attention, une défamiliarisation – à laquelle j'ai pu consentir comme lecteur, en choisissant de lire un western, d'aller vers la découverte d'un chronotope dont je ne connais pratiquement rien –, mais encore cette défamiliarisation est-elle accentuée par la frontière investie et dont la présence n'avait pas été anticipée. Le roman de McCarthy me fait traverser deux frontières plutôt qu'une, il m'entraîne encore plus loin dans une altérité inattendue. Peut-être est-ce cela l'effet d'exotisme, c'est-à-dire non seulement la reconnaissance d'une distance, mais, malgré mes attentes, la surprise d'un éloignement encore plus

grand. Dans *The Crossing*, l'exotisme n'est ni le western, ni l'Arizona, ni même cette louve capturée et ramenée dans son territoire d'origine (geste dont la symbolique paraît liée à une nature en voie de domestication et à l'expulsion d'un corps indésirable, par son renvoi à son état d'origine), et il n'est pas ces éléments parce que je m'attends à les trouver là; l'exotisme surgit à l'apparition d'une culture autre, mexicaine, que je n'attendais pas. C'est cette présence qui déjoue mes attentes, cette extension plus grande donnée à l'univers narratif et à son domaine culturel. L'exotisme n'est pas dans l'altérité, mais dans l'inattendu, dans le dépassement des limites de sa sémiotique.

Cette situation de lecture n'est pas exceptionnelle, elle aurait même tendance à s'imposer comme norme de nos pratiques littéraires actuelles, caractérisées par les brouillages culturels; des textes brisés et pénétrés d'altérité qui nous obligent à repenser les liens entre la littérature et l'identité culturelle (Simon, 1994). À voir, du moins, ce rapport en termes de complexité, d'hétérogénéité et d'asymétrie. En fait, hors de toute mode, cette situation correspond, pour Yuri Lotman (1990: 125), au fonctionnement même des sémiotiques. L'unité fondamentale de la sémiotique est, pour lui, non pas une langue ou un langage quelconque, mais l'espace sémiotique complet occupé par une culture donnée. Et la sémiotique est cet espace: elle est l'environnement nécessaire au maintien et au développement d'une culture. Sa condition est, par suite, son résultat. Elle est une totalité, continuellement en mouvement, animée par les relations entre ses parties, leurs interpénétrations et résistances. Il s'agit d'un complexe de relations, dont la dynamique repose sur les rapports de force et de dépendance qui s'y établissent.

La sémiotique se déploie en fonction d'une langue qui lui assure son identité, en permettant de la distinguer d'une autre sémiotique, par exemple. Mais il ne faut pas voir dans cette langue un centre qui serait une entité stable, protégée de toute influence externe; au contraire, ce centre ne cesse d'être confronté à d'autres langages de toutes sortes, à

des codes et des sous-codes de tous genres, à des influences, tant extérieures qu'intérieures. Ce n'est pas un noyau, fruit ou atome, mais plutôt un dénominateur commun, un fondement, qui reste identique, malgré ses transformations. De fait, la sémiotique est marquée par son hétérogénéité. L'espace sémiotique qu'elle occupe est fait de langues et de langages variés, d'éléments en constante transformation qui lui donnent son dynamisme. Une culture, qui n'est pas morte, subit les influences des autres cultures qui l'entourent ou dont elle est à l'écoute. La culture québécoise (ou devrais-je parler de ma version personnelle de cette culture) est une sémiotique subissant des influences, à la fois de la France et des pays européens, et des États-Unis et du Canada, et, pour ces derniers, non seulement par la littérature, le cinéma, la télévision et la musique, mais aussi par les discours critiques et universitaires, les sciences et, de plus en plus, les télécommunications et l'informatique. Ces influences ne sont pas qu'externes, impliquant des frontières de plus en plus poreuses à mesure que les échanges se multiplient, mais internes aussi, par la réunion de cultures introduites par les centres urbains et leur logique de la contiguïté.

Tout aussi important est le fait que la sémiotique est marquée par une asymétrie, révélée, pour Lotman, par l'existence même d'un centre qui appelle une périphérie (1990: 127). Au centre, se retrouvent la langue identitaire et toutes les pratiques qui viennent la confirmer; à la périphérie, s'immiscent toutes les autres pratiques qui, elles, en réduisent pour ainsi dire la portée. En lisant, je peux me tenir au centre de ma sémiotique, comme je peux fréquenter ses espaces-frontières. En fait, l'inscription d'une asymétrie, et de ses positions surdéterminées, vient confirmer deux tendances complémentaires nécessaires au développement de toute sémiotique. L'une est la préservation, l'autre est le renouvellement. La sémiotique a besoin à la fois d'un centre qui lui donne une permanence, une continuité ou encore une certaine inertie nécessaire à la survie de tout organisme, et d'une périphérie, qui lui assure un

développement, un dynamisme, une vitalité. Au centre, se trouve la tradition, qui assure la permanence, la préservation de l'identité; à la périphérie, se rencontrent la traduction ou la lecture en une langue étrangère, qui confrontent cette identité à une autre. En tant que lecteur, je peux ainsi lire dans les limites de ma sémiosphère et par le fait même participer au mouvement de préservation de son espace sémiotique; comme je peux traverser les frontières de ma sémiosphère, puis œuvrer à leur déplacement, de manière à pouvoir ensuite la renouveler.

Pour Lotman, les frontières de la sémiosphère sont un lieu de grande activité, car le processus de sémiotisation y subit les pressions les plus vives. Les habitudes d'interprétation ne sont pas encore prises, au contraire elles sont à acquérir, à chaque fois confrontées à de nouveaux signes, de nouvelles configurations discursives, qui demandent une expérimentation, un travail de refiguration qui ne peut pas reposer de façon simple sur la tradition de la sémiosphère d'origine. Comme Lotman le dit, dans la traduction anglaise de son essai,

The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to the frontier cultures, to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and polylingual. The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into 'our' language, it is the place where what is 'external' is transformed into what is 'internal'. (1990: 36-37)

En lisant *The Crossing*, je me place donc à la périphérie de ma sémiosphère, habitant une frontière, celle inscrite par la réunion des cultures québécoise et américaine. Je fais pénétrer dans mon espace sémiotique un texte qui lui est «étranger», et dont je peux m'accommoder selon divers scénarios. Je peux lire ce texte dans un effort de spécialisation en littérature américaine et faire de cette frontière un lieu à habiter de façon constante, devenant par la force des choses un territoire plein⁴. À l'autre extrême, je peux le lire en dilettante, c'est-à-dire parce qu'on en a parlé en bien, parce que son auteur est à la mode, parce que

j'aime les loups et les chevaux, et cette frontière reste un espace éphémère, une simple limite, qui ne s'habite pas, mais se franchit. Tout autant que l'asymétrie des sémiosphères et les diverses manifestations de l'extensivité culturelle, ce que ces derniers propos illustrent, ce sont aussi les différentes positions qu'un lecteur peut adopter dans son propre espace sémiotique. Reste-t-il principalement au centre, faisant de brefs aller-retour à la périphérie, voire à des périphéries, ouvrant de nouvelles frontières à chaque lecture, passant d'un roman américain, par exemple, à un texte japonais, turc, égyptien? Ou exploite-t-il à fond une seule frontière, l'explorant le plus systématiquement possible? Est-il excentrique ou concentrique? Lit-il en traduisant le texte dans sa propre langue ou se traduit-il dans la langue du texte?

La tendance actuelle à la surextensivité des pratiques de lecture vient perturber ce portrait. Elle surdétermine, en effet, cette périphérie, comme si l'ensemble de la sémiosphère n'était plus qu'une immense frontière, une limite sans cesse réactualisée. La lecture y privilégie l'excentrique, l'allotopique. Le centre n'apparaît plus comme un point de repère stable, mais, du fait même de son éloignement, un pôle parmi les autres, une valeur dans une logique polyvalente. Les uns diront qu'une telle surextensivité vient miner les structures mêmes des sémiosphères, introduisant des déséquilibres qui les feront s'écraser de leur propre poids, dans un rabattement des frontières. Les autres, qu'il s'agit d'une évolution indispensable qui doit leur permettre de résister aux transformations actuelles, liées au passage vers une nouvelle médiasphère. Ou alors, que c'est la preuve que la définition traditionnelle des sémiosphères, avec centre unique et périphérie, est à revoir, qu'elle est du moins à complexifier. Les sémiosphères, en contexte de surextensivité culturelle, seraient en fait des structures rhizomatiques (Deleuze et Guattari, 1976), faites de nœuds et de relations, qui ne dépendent d'aucun centre stable, mais de lieux de plus forte densité, qui se répondent et se complètent. Un réseau, comme un labyrinthe qui n'aurait plus de centre et, par la force des choses, plus d'issue.

AU SEUIL DE LA VIDÉOSPHERE

Notre époque est marquée non seulement par la porosité de ses sémiosphères et de leurs frontières, mais par une transformation majeure des médiasphères et, par conséquent, des rapports que nous entretenons avec les matériaux de conservation et de transmission des textes. Nos lectures font leur entrée dans la vidéosphère, caractérisée non plus par le livre et ses pages de papier, mais par l'écran cathodique et ses fluctuations. Les textes sont voués de plus en plus à une existence électronique; il convient de mesurer quels effets ce nouveau support peut avoir sur nos pratiques de lecture. Cette question, d'autres l'ont déjà posée, dont Roger Chartier, qui a bien compris quelle importance il pouvait y avoir à

[...] situer, dans l'histoire longue du livre, de la lecture et des rapports à l'écrit, la révolution annoncée, en fait déjà commencée, qui fait passer du livre (ou de l'objet écrit) tel que nous le connaissons, avec ses cahiers, ses feuilles, ses pages, au texte électronique et à la lecture sur écran. (1995: 271)

Confrontés à l'ordinateur, ce n'est plus une histoire de la lecture qu'il faut faire, mais une prospective, car les formes permises par cet outil nous entraînent du côté d'une hypertextualité dont nous avons encore à maîtriser les principaux paramètres. Le concept de médiasphère est au centre de la médiologie de Régis Debray, qui est une étude non pas de la signification, mais des messages eux-mêmes, des modes de transmission et de leur impact sur une société. L'idée de médiasphère s'impose du fait qu'on ne peut «séparer une opération de pensée, à quelque époque que ce soit, des conditions techniques d'inscription, de transmission et de stockage qui la rendent possible» (1991: 229). Ces conditions modèlent la pensée et ne font pas que l'accompagner. Debray identifie trois médiasphères dont la succession reflète le développement des modes de transmission. La logosphère est la première sphère et elle coïncide avec l'invention de l'écriture. La graphosphère est la seconde et elle repose sur l'imprimerie, le livre. Ce sont les effets de cette sphère sur les pratiques de

lecture que la distinction entre lectures intensive et extensive a permis en quelque sorte d'identifier.

La vidéosphère est la dernière en date et elle correspond à l'ère de l'électron, de l'audiovisuel et de ses applications. Debray en parle principalement dans ses relations à l'image vidéo, immatérielle, à la lumière émise par l'écran, un signal électrique balayant un moniteur dont nous avons à reconstituer les résultats; mais nous pouvons accroître la portée de cette sphère pour y inclure l'électronique (à moins de vouloir lui attribuer une sphère précise, la cybersphère), et surtout pour y déterminer ce qu'il advient du texte et de ses modes de construction et de saisie, quand il y est incorporé.

Soit l'hypertexte fictionnel de Michael Joyce, *Afternoon, a Story* (1987), l'un des premiers, qui a de ce fait attiré l'attention de nombreux critiques et théoriciens de la postmodernité culturelle. On glisse la disquette dans son ordinateur, on transfère le document sur son disque dur et on ouvre le document. Une fenêtre apparaît, qui sert d'ersatz de page couverture. On y apprend que *Afternoon, a Story* est déjà un classique postmoderne, que Robert Coover aurait dit qu'il s'agit là de «The granddady of hypertext fictions... a landmark!». On nous offre de commencer une nouvelle lecture ou de reprendre une lecture antérieure.

Si l'on choisit d'en commencer une nouvelle, il faut attendre que l'ordinateur reçoive le document, avec ses 539 nœuds et ses 951 liens. Un premier texte apparaît, dont le titre est «Begin»: «I try to recall winter. "As if it were yesterday?" she says, but I do not signify one way or another». Le dialogue engage un homme et une femme. Ils se rendent à une auto. Elle lui dit quelque chose et la dernière phrase demande «Do you want to hear about it?».

Si, par mégarde, on noircit avec sa souris un bout de texte, un nouveau nœud apparaît. Le titre en est «I want to say» et il nous apprend: «I want to say I may have seen my son die this morning». La phrase est courte, l'événement important, tragique même, mais l'assertion est atténuée deux fois. Le narrateur n'affirme rien d'emblée, il informe seulement qu'il

voudrait le faire. L'intention est affirmée sans pour autant que l'acte soit accompli. Mais, en même temps, l'information nous est transmise. De la même façon, ce qui est affirmé n'est pas un événement, mais sa perception, et encore une possibilité de perception, une simple hypothèse: il pourrait avoir vu son fils mourir ce matin. Sur quoi repose l'indétermination? Sur l'identité du mort ou sur l'existence même de cette mort? Il est impossible de le savoir, toutes les possibilités sont ouvertes et rien, dans ce nœud, ne nous permet de résoudre l'énigme. Pour le faire, il faut aller de l'avant et enchaîner les nœuds jusqu'à ce qu'un récit ou une cohérence quelconque apparaissent. Nous sommes en plein cœur d'une fiction, sans rien savoir de ce qu'elle a à nous raconter.

Grâce au logiciel, à chaque fois que du texte est noirci, on est propulsé vers de nouveaux nœuds, dont les titres semblent participer à une grande phrase. Les premiers qui apparaissent donnent à l'hypothèse une certaine plausibilité, par l'utilisation de minuscules et de signes diacritiques, de courtes propositions, d'adverbes, de déictiques, de chiffres, etc. Bien vite, pourtant, cette piste se révèle inutilisable. Il en ressort un ensemble hétéroclite de titres, qui constituent tantôt des séquences de faible portée (suite de chiffres, mots d'une phrase, questions/réponses), tantôt des renvois intertextuels («Lolly», qui rappelle le *Lolita* de Nabokov; «Lost in the Funhouse» qui reprend le titre de la nouvelle et du recueil éponyme de John Barth (1968), l'un des premiers labyrinthes métafictionnels de la littérature américaine). La recherche d'une cohérence ne peut donc passer par une simple identification des titres.

Si on retourne au tout premier nœud, «Begin», on peut choisir de répondre à la question qu'il posait. Voudrait-on en savoir plus? En fait, pour chaque nœud, on peut répondre oui ou non à partir d'une barre d'outils, comme on peut «cliquer» sur un des mots-boutons ou encore ouvrir une fenêtre de dialogue qui donne la liste des fragments accessibles depuis celui-ci. Il y en a 20, pour la première fenêtre. En choisissant le premier, un nœud apparaît où on lit: «“What shall I call you?” I ask. “Nausicaa.” she

says calmly». Si on presse oui, on arrive à «Nausicaa2», puis à «Giulia» et ainsi de suite.

Les trajets de lecture paraissent multiples et on peut ainsi naviguer longtemps sur cet hypertexte fictionnel. Puis, quelque peu désorienté par la nature non séquentielle du texte, la main engourdie par toutes ces manipulations, les limites du texte depuis longtemps oubliées, on peut abandonner la partie, sans même avoir récupéré suffisamment d'intrigue pour savoir ce qu'il en est du récit qui se cache dans le logiciel.

Naviguer à travers un hypertexte demande un travail qui dépasse les attentes des régies habituelles de lecture première. Dès l'ouverture du logiciel, l'initiative est laissée au lecteur, qu'il le veuille ou non, et ce dernier se doit d'opérer des synthèses avant même d'avoir parcouru l'ensemble du texte, avant de savoir où diriger ses inférences de façon à établir une cohérence qui soit fidèle à l'hypertexte ouvert. Le lecteur est comme un voyageur égaré dans un labyrinthe, qui avance à tâtons, à la recherche de repères, sans vue d'ensemble préalable des lieux. Sa lecture n'est d'abord pas une recherche de compréhension, mais d'orientation, qui seule permettra la progression. Celle-ci n'est pas assurée d'emblée, mais devient le premier objectif à atteindre (d'où l'idée d'une lecture-navigation). L'hypertexte s'offre d'abord comme territoire à maîtriser, ce qui déporte l'attention du contenu vers la forme et sa matérialité. Cela est vrai non seulement de *Afternoon, a Story*, mais de tous les hypertextes fictionnels, d'autant plus que cette production de Joyce est déjà ancienne et moins complexe que certaines productions plus récentes⁵. Ce n'est pas un hypermédia, il n'y a aucune illustration; et le nombre total de nœuds est inférieur au millier. Ce n'est pas non plus un hypertexte de fiction collaboratif, fait d'une écriture collective qui se déploie à partir d'un canevas initial; il n'est pas en réseau, mais se trouve sur une disquette. Si ses outils de navigation sont limités – il n'offre pas de carte qui permette de se retrouver dans l'espace fictionnel ouvert par la narration, on ne peut visualiser le parcours réalisé sur une fiche de synthèse ni mettre des signets à certains nœuds –, le labyrinthe qu'il constitue est de taille réduite.

Les hypertextes fictionnels correspondent à l'application artistique ou littéraire d'une technologie conçue d'abord pour aider les lecteurs à naviguer ou circuler dans de vastes ensembles textuels et non pour les perdre dans des dédales narratifs. Ces logiciels permettent de consulter des encyclopédies et des dictionnaires, de même que de naviguer sur la toile du réseau Internet. Leur utilisation en littérature, ou dans le domaine plus général de la fiction, est une spécialisation inattendue, mais leurs effets sur la narrativité incitent à une réévaluation importante non seulement de la façon dont nous définissons les textes, mais de celle aussi dont nous concevons nos pratiques de lecture. Ils actualisent, dirait Debray, le passage d'une médiassphère à l'autre et nous placent, nous lecteurs, à la frontière de deux territoires. L'habituel, celui que nous habitons pleinement et dont nous connaissons les conventions et les usages, et le nouveau, que nous avons encore à maîtriser et qui pose des problèmes de compréhension, voire de construction, difficiles à résoudre.

Qu'il y ait révolution se remarque aux possibilités mêmes que permet le médium, entre autres, quant à l'ouverture des textes et aux problèmes rencontrés pour en rendre compte. Si l'ouverture, de l'œuvre ou de la *fabula* (Eco, 1965), était auparavant la marque de l'avant-garde littéraire, le sommet de la pyramide de la textualité, elle devient le seuil même de l'hypertextualité. Non plus l'exception, mais la règle, la condition minimale. D'une médiassphère à l'autre, d'un niveau de complexité à l'autre, ce sont les conditions de la textualité qui se modifient. En fonction des logiciels permettant de créer des hypertextes (HyperCard, Storyspace, Intermedia), un texte linéaire, comme nous les fréquentons et les produisons toujours, correspond à une sous-utilisation du médium. La linéarité et la séquentialité qui étaient les marques de la textualité deviennent des paramètres désuets, comme s'il s'était agi de défauts et non de qualités (Gervais et Xanthos, 1997). Une des avenues de la théorie littéraire des dernières années avait été de se libérer de ces deux contraintes: il paraissait indispensable de proposer des notions de

texte qui le présentent comme un espace, une surface de jeu et d'investissement, une totalité libérée d'une linéarité réductrice. Mais c'est une chose de vouloir se libérer d'une contrainte, et c'en est une autre d'en être déjà débarrassé.

En fait, ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. Par exemple, si le réalisme nous avait habitués à des débuts *in medias res*, à des ouvertures marquées du sceau de l'arbitraire, seule façon d'atténuer la distinction entre le monde du texte et le monde du lecteur, cette arbitrarité devient nécessité avec l'hypertexte fictionnel. Le *in medias res* est la norme. La frontière entre les deux mondes est déjà, par définition, atténuée, comme s'il n'y avait plus de différence entre les deux, que l'écart ne voulait plus rien dire. On n'entre pas dans un hypertexte fictionnel, au sens où, en textualité, il fallait bel et bien entrer dans le texte par la porte principale: la première page du livre, l'incipit, les premiers mots. On s'y glisse plutôt, on y navigue, l'écran de l'ordinateur devenant cette mer où nous évoluons, passant d'un domaine à l'autre sans heurts. L'ordinateur permet maintenant d'aller, d'un seul et grand geste, d'un logiciel de traitement de texte à un hypertexte fictionnel, en passant par des logiciels de courrier électronique et de lecture de disque compact, qui peuvent être ouverts en même temps. Tout est à la portée de la main. La fiction cohabite avec le reste; elle n'est qu'une fenêtre parmi les autres ouvertes sur un bureau électronique. C'est à la fois extraordinaire et inquiétant: les différences entre ces lieux de notre attention sont affaiblies, comme si tout n'était plus que fiction ou que la fiction n'était pas différente du reste. On trouve là, d'ailleurs, le prétexte à une critique de la condition postmoderne et du mode de vie en régime vidéosphérique, ou tout n'est plus que simulacre et où les critères permettant de distinguer le vrai du faux, le réel du fictionnel, n'ont plus aucune efficacité.

In medias res: plus qu'une norme, il y a là un mode de vie. Nous sommes continuellement au milieu de quelque chose. À la croisée de diverses activités, à cheval sur plusieurs projets, lisant des extraits de livre, des fragments de documents, partagés entre des

émissions télévisuelles, radiophoniques, etc. ; nous nous retrouvons au milieu d'histoires déjà amorcées, dont nous risquons de ne jamais retrouver la logique ou la totalité, réduits à ne maîtriser que des fragments épars, incapables d'opérer une synthèse qui servirait à leur attribuer une signification. Et les hypertextes fictionnels font de cette réalité un principe actif. Joyce explique dans *Afternoon, a Story*:

Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it end.

Formule que reprennent Moulthrop et Cohen dans la présentation de leur hypertexte *The Colour of Television* (1995): «Begin where you begin, go where you can go. You are done when it is over for you». Cette fin ne correspond pas à celle du texte.

Nous restons peut-être au milieu de quelque chose, mais nous ne sommes au centre de rien. Comme les limites du récit ne sont pas immédiatement accessibles – elles sont ce qu'il s'agit de découvrir –, nous sommes continuellement déportés, incapables d'identifier ou nous en sommes, ce qui est le centre, en fonction duquel un espace, un monde pourront être organisés. Non seulement le support informatique rend la matérialité même de l'hypertexte problématique, du fait de son évanescence – il ne s'agit plus d'encre sur du papier mais d'un bombardement d'électrons sur un écran –, mais l'absence de limites narratives claires accentue son inaccessibilité et, de fait, son étrangeté. L'hypertexte est l'exemple parfait de la surextensivité culturelle et de sa gestion particulière de la sémiotique.

On peut décrier cette nouvelle forme de narrativité, montrer de quelle façon l'élimination de la séquentialité peut entraîner une réduction des possibilités de la mise en intrigue («il est impossible de "raconter une histoire" sur un tel support» [Bernard, 1993: 17]), qui requiert une linéarité: le suspense repose sur une organisation précise des actions et de leur dévoilement, qui ne peut être maintenue quand l'ordre d'apparition est laissé à la discrétion d'un lecteur qui ne le connaît pas. Tout comme on peut

applaudir la libération qu'elle introduit, fondée sur l'ouverture, un rapport autre au texte qui n'offre plus la même surface de résistance, une démocratisation du processus d'écriture et de lecture: Joyce dira que ce n'est pas simplement que le lecteur peut déterminer l'ordre de ce qu'il lit, mais que ses choix créent ce qui est lu⁶. Mais, quoi qu'il en soit de ses pouvoirs et limites, cette nouvelle forme, dont on ne peut, compte tenu de sa nouveauté, que supputer le rôle qu'elle jouera en littérature, est l'occasion d'une réévaluation de nos habitudes de lecture et de définition du texte.

En fait, comme le signale Michel Charles, la lecture et l'analyse d'un texte se font toujours sur la base d'une pré-conceptualisation de ses propriétés. Notre «intervention sur le texte, qu'elle soit simple lecture ou travail d'analyse, non seulement le fait varier, mais le fait exister» (1995: 47). Le texte n'existe pas seul, mais uniquement par la lecture et dans son rapport à un commentaire. L'autorité du texte, c'est nous qui la lui attribuons, nous qui la construisons: le texte n'est jamais que ce que nous en faisons. Or, cette part dans la construction des textes est révélée de façon criante quand le texte en présence ne répond pas aux critères traditionnels. Et c'est ce qu'on trouve dans les études portant sur les hypertextes fictionnels. Elles sont consacrées pour la plupart non pas à effectuer des lectures et analyses d'hypertextes, comme on le fait en littérature, mais à déterminer, de l'extérieur en quelque sorte, leurs propriétés, leurs impacts sociaux, culturels et politiques, leurs implications technologiques, leurs contraintes informatiques, leur place dans la situation de lecture⁷.

Signe de la surextensivité culturelle, l'hypertexte s'impose comme un laboratoire idéal où sont revues et corrigées les conceptions du texte et de la littérature. Il est, pour ceux qui y naviguent déjà, l'annonce d'un nouveau régime sémiotique ou médiologique, à peine amorcé et dont les effets pourraient s'avérer importants: «if hypertext has the kind and degree of power that previous chapters have indicated, it does threaten literature and its institution as we know them. One should feel threatened by hypertext» (Landow, 1992: 103). C'est la nouvelle frontière, un

territoire à baliser et à maîtriser, qui aura un impact non seulement sur nos façons de lire, mais sur nos conceptions de la culture, sur la sémiosphère.

* *
*

Nous improvisons régulièrement nos lectures, ne serait-ce que parce que nous ne connaissons pas le texte que nous allons lire. Si nous en étions déjà des experts, il n'y aurait jamais aucune surprise, la lecture ne serait plus une aventure, mais un repli. Improviser ses lectures, c'est accepter que tout ne soit pas déjà maîtrisé, qu'on peut se tromper, errer et se rattraper, faire fausse route dans ses projections, puis graduellement rectifier le tir jusqu'à ce que le texte soit enfin maîtrisé. Il n'y a pas de protocoles, il n'y a que des situations de lecture, qui se modifient selon les dispositifs et les habitudes des textes et de leurs lecteurs.

Si elle s'inscrit comme modalité fondamentale de toute lecture, l'improvisation apparaît cependant, dans le contexte actuel, surdéterminée. Elle touche en fait ces trois facteurs – les textes, leurs objets et notre rôle dans leur compréhension et interprétation –, qui sont au cœur même de toutes nos régies de lecture. Le passage à une vidéosphère a pour effet de modifier substantiellement le support du signe, du texte lu; la prolifération des frontières de la sémiosphère, par la lecture de textes aux horizons culturels de plus en plus larges et diversifiés, vient introduire de nouveaux objets, voire des objets inédits, qui demandent à être découverts et non simplement rappelés. Quant à l'inscription d'une surextensivité culturelle, elle place le lecteur dans une situation où ses habitudes n'ont plus nécessairement cours, où il doit les revoir depuis le moment premier de la saisie du texte. Chaque élément de cette situation est sujet à un renouvellement important. C'est ce qui en fait une lecture sans tradition, une lecture confrontée à des inconnues qu'elle devra par la force des choses assimiler.

Comment se situer maintenant face à ce triple lieu de transition? Difficile de répondre d'une façon générale, car ce qui est en jeu est une prospective de la lecture et qu'il faudrait pour le faire, sur la base de nos

pratiques actuelles, projeter le point d'arrivée d'une transition à peine amorcée. Et, à ce jeu, à moins de vouloir généraliser nos propres expériences, il ne peut y avoir que des résultats personnels, fondés sur nos capacités d'assimilation et nos résistances. Nous pouvons, par exemple, avoir déjà assimilé l'ouverture des frontières de notre sémiosphère, avoir déjà intégré les données du multi- ou pluriculturalisme à même nos habitudes de lecture, mais résister encore à nous investir pleinement dans la littérature vidéosphérique. Sans être nostalgique de cet âge doré du livre, comme un Sven Birkerts (1994), qui se demande où ira la culture dans ce régime médiologique, nous pouvons rester sceptiques face aux miracles annoncés par les tenants de l'hypertextualité généralisée, qui déclarent ouverte la troisième dimension du langage (Bernard, 1993).

Le déploiement complet d'une surextensivité culturelle transformera sûrement nos pratiques de lecture et nous forcera à adopter de nouvelles habitudes. Seront-elles inédites ou calquées sur les anciennes? Jusqu'où se rendra ce jeu de la navigation, cette nouvelle métaphore de la lecture? Entre temps, nous savons que nous sommes au milieu de quelque chose; il nous reste maintenant à savoir au centre de quoi...

NOTES

1. «New readers make new texts, and their new meanings are a function of their new forms» (trad. tirée de D. F. McKenzie, 1991 : 53, cité dans Chartier, 1996 : 137).
2. Le terme d'hypertexte a été proposé en 1960 par Ted Nelson qui l'a défini plus récemment comme une écriture non séquentielle aux nœuds contrôlés par un lecteur (Joyce, 1991 : paragr. 13). Il ne s'agit donc pas de la notion développée par G. Genette dans *Palimpseste* (1982).
3. On peut y voir un écho direct aux travaux de Roger Chartier qui, en regard de l'informatique, cherche aussi à «comprendre les contraintes

qu'imposent à la construction du sens d'un texte les conditions qui régissent son écriture et les formes qui gouvernent sa transmission (Chartier, 1995 : 271).

4. Le caractère particulier du roman de McCarthy soulève un problème de traduction ou d'appropriation intéressant : quel peut être le statut d'un tel texte dans une sémiotique d'arrivée ? Peut-il dépasser la marginalité ? Pour qu'un texte d'une littérature étrangère soit assimilé et joue un rôle quelconque, il faut que la culture d'origine soit valorisée, d'une façon ou d'une autre. Et encore que l'identification du texte à cette culture d'origine soit claire. Or, *The Crossing* ne répond pas de façon simple et non ambiguë à ce second critère. Explorant les limites de sa propre sémiotique, ses limites externes, il ne se place pas au centre, mais à une périphérie problématique. Il demande pour être maîtrisé non seulement une connaissance de la culture américaine, mais de la culture mexicaine. Il n'offre pas le dépaysement du western, avec ses indiens imaginaires et son héroïsme de romans d'aventures, mais une quête d'une plus grande densité, aux limites de soi. Un univers sombre, nécessairement atypique. Or, la typicalité est requise pour tout déplacement important au cœur des sémiotiques d'arrivée.

5. On trouve sur Internet un site consacré aux hypertextes fictionnels américains (Hyperizons : <http://www.duke.edu/~mshumate/hyperfic.html>) qui répertorie et donne accès, par des liens, à de nombreuses productions, dont, parmi les plus intéressantes, *The Colour of Television* de Stuart Moulthrop et de Sean Cohen (1996), *Hegirascope* de Stuart Moulthrop (1995), *Twelve Blue* (1996) et *Twilight, a Symphony* (1996) de Michael Joyce, *The Electronic Chronicles* (1995), d'Adrienne Wortzel, etc.

6. L'argument de Joyce se développe ainsi : « it is not merely that the reader can choose the order of what she reads is but that her choices in fact become what it is. Let us say instead that hypertext is reading and writing electronically in an order you choose ; whether among choices represented for you by the writer, or by your discovery of the topographic (sensual) organization of the text. Your choices, not the author's representations or the initial topography, constitute the current state of the text. You become the reader-as-writer » (Joyce, 1991 : paragr. 13-14).

7. Comment construit-on un hypertexte ? Cela semble la question de l'heure : George Landow consacre des chapitres de son essai sur l'hypertexte à trouver des façons de reconfigurer les rôles et positions des différents intervenants de la situation de lecture. Ses titres de chapitres le disent explicitement : « Reconfiguring the Text » (chap. 2), « Reconfiguring the Author » (chap. 3) ; « Reconfiguring Narrative » (chap. 4) ; « Reconfiguring Literary Education » (chap. 5). Ilana Snyder use d'une semblable rhétorique dans son introduction à l'hypertexte, dans un palimpseste étonnant : « Reconceiving Textuality » (chap. 3) « Reconceiving Reading and Writing » (chap. 4) ; « Reconceiving Narrative » (chap. 5). Ils ne sont pas les seuls ; les mêmes questions reviennent sans cesse qui tentent de cerner comment s'écrivent, se lisent, se définissent, se construisent, s'interprètent, se dessinent, s'ouvrent et se ferment, se comparent, s'identifient et se comprennent lesdits hypertextes. Peu d'exemples sont réellement analysés, il faut les définir avant de les lire, identifier la place qu'ils occuperont dans la vidéosphère.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTH, J. [1968] : *Lost in the Funhouse*, New York, Doubleday.
- BERNARD, M. [1993] : « Hypertexte : la troisième dimension du langage », *Texte*, n° 13-14, Toronto, 5-19.
- BIRKERTS, S. [1994] : *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine.
- CHARLES, M. [1995] : *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, R. [1996] : *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e s.)*, Paris, Albin Michel ;
- [1995] : « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », dans R. Chartier (sous la dir. de), *Histoires de la lecture ; un bilan des recherches*, Paris, IMEC éd., Éd. de la maison des sciences de l'homme, 271-283.
- COOVER, R. [1992] : « The End of Books », *The New York Times Book Review* (21 juin).
- DEBRAY, R. [1991] : *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1976] : *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit.
- ECO, U. [1965] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 107.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpseste*, Paris, Seuil, .
- GERVAIS, B. [1996] : « Contextes et pratiques actuels de la lecture littéraire », dans J.-L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur (sous la dir. de), *Pour une lecture littéraire. 2. Bilan et confrontations*, Bruxelles, DeBoeck / Duculot, 23-32.
- GERVAIS, B. et N. XANTHOS : « L'hypertexte : une lecture sans fin », dans M. Lenoble (sous la dir. de), *Lecture et informatique*, Limoges, Pulim (à paraître).
- HIRSCH Jr, E.D. [1988] : *Cultural Literacy*, New York, Vintage Books.
- JOYCE, M. [1991] : « Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text. "The Ends of Print Culture" », *Postmodern Culture*, vol. 2, n° 1 (sept.), revue sur support informatique ;
- [1987] : *Afternoon, a Story*, Cambridge (MA), Eastgate Press, 1992.
- LANDOW, G. P. [1992] : *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns-Hopkins University Press.
- LANHAM, R. A. [1989] : « The Electronic Word : Literary Study and the Digital Revolution », *New Literary History*, vol. 20, n° 2, 265-290.
- LOTMAN, Y. M. [1990] : *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- MCCARTHY, C. [1994] : *The Crossing*, New York, Vintage Books.
- MCKENZIE, D. F. [1991] : *Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie.
- MOULTHROP, S. [1995] : *The Colour of Television*, Media Ecology, University of Baltimore ;
- [1993] : « You Say You Want A Revolution : Hypertext and the laws of media », *Essays in Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 70-97.
- PEIRCE, C. S. [1978] : *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil.
- RICEUR, P. [1983] : *Temps et Récit*, tome 1, Paris, Seuil, 320 p.
- SIMON, S. [1994] : *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- SNYDER, I. [1996] : *Hypertext, the Electronic Labyrinth*, Melbourne, Melbourne University Press.