RENÉ AUDET

DES TEXTES À L'ŒUVRE

LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES

Éditions Nota bene

DES TEXTES À L'ŒUVRE

LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES

COLLECTION « ÉTUDES »

LA COLLECTION « ÉTUDES »
EST DIRIGÉE PAR ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

RENÉ AUDET

DES TEXTES À L'ŒUVRE

LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine du Canada et la Société de développement
des entreprises culturelles du Québec pour leur soutien financier.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui du
Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2000
ISBN : 2-89518-047-4

REMERCIEMENTS

Des remerciements sincères vont à tous ceux qui ont contribué à l'aiguillage de ma réflexion et qui ont permis la rédaction de cet ouvrage : François Dumont, Andrée Mercier et autres membres du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Une mention spéciale à mes stimulants interlocuteurs d'alors : Annie Cantin, Nicole Côté, Patrick Guay, Annie Perron et Maryse Poirier ; qu'ils soient assurés de mon amitié et de ma reconnaissance. Je tiens à remercier de façon particulière mon lecteur assidu, Richard Saint-Gelais, dont la complicité a contribué pour beaucoup dans la réussite de cette entreprise.

À mes parents, éternels confiants en l'avenir, et à Myriam, je dédie ce livre, témoignage de leur soutien inconditionnel.

La recherche et la rédaction de cette étude ont été rendues possibles grâce à une bourse du Fonds FCAR.

Le pré est un ensemble d'herbes – c'est ainsi qu'il faut poser le problème – qui inclut un sous-ensemble d'herbes cultivées et un sous-ensemble d'herbes sauvages dites mauvaises herbes ; une intersection des deux sous-ensembles est constituée par les herbes nées spontanément mais appartenant aux espèces cultivées et qu'on ne peut donc pas distinguer de celles-ci. Ces deux sous-ensembles, à leur tour, incluent les diverses espèces, chacune desquelles est un sous-ensemble, ou, pour mieux dire, est un ensemble qui inclut le sous-ensemble de ses propres éléments qui appartiennent aussi au pré et le sous-ensemble de ceux qui sont extérieurs au pré. Le vent souffle, les graines et les pollens volent, les relations entre les ensembles sont bouleversées…

Italo CALVINO,
« Le pré infini », *Palomar*.

INTRODUCTION

On constate dans la littérature contemporaine la présence insistante d'une forme, autrement marginale même si elle est connue depuis des siècles : le recueil de nouvelles. Ce phénomène s'ajoute à celui, éditorial, de la nouvelle, ce « petit genre » qui a pris dans les dernières décennies une place assez importante dans le paysage littéraire québécois, notamment avec la création de périodiques spécialisés, de maisons d'édition se consacrant à la mise en valeur et à la diffusion de textes et d'ouvrages de ce genre. Le recueil, principale voie de publication des nouvelles sous forme de livre, participe de cette effervescence et devient un lieu renouvelé d'expérimentation, de travail sur le genre. Les ouvrages de ce type, relativement nombreux et surtout très diversifiés, emploient des techniques et des procédés variés, des jeux sur la narration à la structuration en sous-recueils, des parentés thématiques aux retours de personnages de texte en texte. Ce corpus, encore méconnu malgré la diversité des avenues possibles de recherche, me semble un objet d'étude très riche en raison de l'interaction qu'il propose entre un genre narratif bref et un mode de publication singulier.

Le recueil apparaît comme une forme quelque peu problématique, sa désignation, sa définition et son

mode de repérage étant variables. En tant qu'assemblage de textes autonomes, il se distingue nettement, par exemple, du roman et du théâtre : les ouvrages de ces genres, bien que séparés en chapitres ou en actes, constituent généralement un seul texte, couvrant la totalité du livre qui sert à le publier et proposant une histoire somme toute unique et cohérente. Cette dimension composite s'ajoute à une particularité d'ordre générique : un ouvrage utilisant la forme du recueil porte généralement une mention générique plurielle (nouvelles, récits, histoires, contes…) ; la mention « recueil » n'apparaît jamais, sinon en quatrième de couverture ou sur un bandeau où est présenté l'ouvrage, où il est caractérisé, bref, où la nature de cet ouvrage est paraphrasée[1]. Mention absente mais implicite par cette marque du pluriel, le recueil constitue tout de même une identification générique, décrivant un aspect de l'ouvrage considéré alors comme un acte discursif. Identification « exogène » assignée rétrospectivement par la critique et les théoriciens (Schaeffer, 1989 : 127-128), il s'approche quelque peu du genre théorique défini par Tzvetan Todorov, résultat d'une déduction d'ordre théorique (1970 : 18). Cependant, il ne s'inscrit pas dans un système générique qui classe les ouvrages en types, il se définit plutôt en creux par rapport aux autres formes littéraires.

1. La paraphrase la plus commune consiste à évoquer la multiplicité textuelle du recueil, par exemple : « Les vingt-sept nouvelles qui forment le livre sont autant de trajets de longueur variable dans le faubourg Saint-Jean-Baptiste et ailleurs… » (Pellerin, [1982] 1989). Par contre, des ouvrages portent parfois une mention « recueil de nouvelles », mais leur caractère exceptionnel confirme la règle. Notons aussi de rarissimes exemples où le seul terme recueil sert de mention générique : voir entre autres Leiber (1979) et Jankélévitch (1984).

Au-delà de ces considérations génériques, le recueil de nouvelles apparaît un objet d'étude fécond pour qui s'intéresse à sa forme et aux enjeux que suscite cette forme. Les travaux sur le genre de la nouvelle ne portent que rarement sur la problématique du recueil, les particularités thématiques, stylistiques et narratives de la nouvelle étant le plus souvent analysées, au détriment du recueil qui est ainsi relégué à son simple rôle de support. Une mince part des études nouvellistiques est toutefois consacrée à la forme du recueil : à l'instar de la critique littéraire, les chercheurs n'abordent généralement que l'organisation des textes et la construction de l'ouvrage, favorisant une conception architecturale du recueil. Un problème connexe majeur des positions actuelles sur le recueil de nouvelles réside dans la difficulté de déterminer un corpus de travail, d'en fixer les limites. De cette approche émerge la nécessité d'établir préalablement une définition de la forme recueil de nouvelles, qui permet d'inclure ou d'exclure des ouvrages en vertu des critères retenus. Cependant, peu de théoriciens s'entendent sur les traits définitoires du recueil de nouvelles : chacun argumentant en faveur de sa propre proposition, le champ d'investigation de ces chercheurs se limite souvent à l'établissement d'une définition commune, au détriment des caractéristiques spécifiques du recueil qui restent rarement abordées.

* * *

Cette étude se situe en marge des approches actuelles sur trois plans. D'abord, le genre de la nouvelle n'en est pas l'objet. Il serait certes opportun aujourd'hui de s'interroger sur une poétique de la nouvelle

québécoise contemporaine, qui tarde d'ailleurs à être examinée de façon systématique, de rares articles signalant çà et là quelques traits saillants ; cependant, tel n'est pas mon propos. Le recueil doit être considéré pour lui-même, comme un rassemblement de textes narratifs, même si ces derniers sont le plus souvent désignés comme des nouvelles. La différenciation des textes étudiés en nouvelles, récits, histoires ou contes n'a pas d'incidence sur la réflexion proposée ici ; la simple frontière qui sépare la narrativité du poétique ou de l'essayistique fixe les limites du regard porté sur le phénomène du recueil.

Une seconde distinction avec les autres travaux sur le sujet tient justement à la détermination du corpus. Refusant de restreindre cette étude à des recueils de *nouvelles* spécifiquement, le problème de la définition du corpus s'amenuise considérablement. La seule contrainte qui demeure est celle relative à la reconnaissance d'un recueil de textes narratifs : les critères de pluralité textuelle (ouvrages comportant plusieurs textes distincts) et de dominante narrative apparaissent des balises suffisantes. Une autre dimension problématique du corpus, celle des frontières nationales des littératures, est ici contournée, une majorité d'ouvrages québécois côtoyant des textes d'autres corpus nationaux. Cet assouplissement des frontières s'explique par le choix de ne pas analyser un ou plusieurs ouvrages précis. De fait, ma démarche s'inscrit dans une approche résolument théorique, s'alimentant d'ouvrages retenus non pour leurs singularités mais pour leur valeur heuristique.

Une dernière façon de se placer en marge du discours ambiant sur le recueil de nouvelles découle de ce parti pris théorique. Deux problèmes sont liés aux

analyses actuelles des recueils, que le premier chapitre tentera de mettre en lumière : l'approche architecturale dessine davantage les spécificités des ouvrages que leurs points communs, mais surtout elle tend à escamoter les présupposés théoriques d'une forme comme le recueil, principalement celui de l'indépendance des textes rassemblés, de leur autonomie (qui peut être constatée minimalement par l'absence de fusion des nouvelles en un seul texte). Ma démarche se construit sur la connaissance de ces écueils, refusant notamment une approche cas par cas d'inspiration architecturale. La recherche de constantes et de possibilités théoriques constitue la première orientation de cette étude, la seconde réside dans une perspective qui permet de ne pas considérer comme des caractéristiques intrinsèques du recueil des phénomènes qui sont jusqu'à un certain point des effets de lecture. Ces orientations, utiles pour éviter de reproduire des glissements théoriques risqués, apparaissent des balises efficaces pour pousser plus avant l'étude du recueil de nouvelles sans tomber dans les impasses de la définition de cette forme.

* * *

Dans ce cadre méthodologique s'insère une interrogation à l'origine de ma réflexion : comment fonctionne le recueil de nouvelles ? Il s'agit donc d'expliquer l'impression commune, à la lecture de ce type d'ouvrage, de parcourir un tout, un ensemble unifié dont les parties interagissent. L'intérêt d'un tel projet se situe dans l'approche, qui ne vise pas tant à définir le recueil qu'à comprendre son fonctionnement, à cerner les mécanismes qui entrent en jeu pour créer le mirage

d'une certaine relation entre des textes a priori détachés, simplement réunis matériellement. Cette problématique sera analysée dans une perspective spécifique, celle de la lecture ; ce contexte théorique apparaît déterminant dans l'avancement de la réflexion. Une première hypothèse en découle : le recueil n'est pas tant une œuvre construite par son auteur qu'un ouvrage composite, dont le sens global n'est que potentiel ; l'actualisation du sens du recueil, possible par la création de liens entre les nouvelles, ne survient qu'au moment de la lecture. Dans l'esprit de cette hypothèse, le second chapitre est consacré à l'éclaircissement de la relation problématique qui joint les textes d'un recueil ; cette partie identifie également les facteurs textuels qui entrent en relation avec le lecteur et qui participent de l'effet d'unité. La perspective lecturale fonde ainsi entièrement ma réflexion : rejetant tout recours à l'intention d'auteur, elle prend acte de configurations textuelles spécifiques pour ensuite les inscrire dans l'acte de lecture et observer leur interaction avec le lecteur.

Cette dimension interactive du recueil de nouvelles suscite une seconde hypothèse visant à raffiner la compréhension de son fonctionnement lectural. En établissant un lien d'analogie avec le concept informatique d'hypertexte, il apparaît possible de postuler que ce dernier permet de mieux saisir les réseaux de liens, la réticulation sémantique à l'œuvre lors de la lecture d'un recueil. Par sa structuration en réseau liant entre eux ses nombreux fragments textuels, l'hypertexte s'approche manifestement de la forme textuelle du recueil ; l'étude de certaines caractéristiques, de certains mécanismes propres à l'hypertexte au sein du recueil de nouvelles, qui fera l'objet du troisième chapitre,

contribuera à mieux cerner le fonctionnement lectural du recueil et confirmera éventuellement l'exactitude des deux hypothèses avancées. Cette analogie n'a pas pour objectif d'établir une grille d'analyse, une grille de lecture pour le recueil à partir du concept d'hypertexte ; elle s'inscrit plutôt dans une démarche théorique heuristique visant à mettre en évidence un aspect négligé et pourtant très riche de l'étude du recueil : son fonctionnement.

La forme du recueil constitue le centre de cette étude, la réflexion portant principalement sur ses particularités textuelles et lecturales que les approches actuelles du recueil de nouvelles semblent trop peu prendre en considération. Il importe à cette étape de dresser un portrait général de la réception critique et de la théorisation du recueil ; malgré son caractère quelque peu énumératif, cet exercice permet de mettre en relief les écueils méthodologiques à éviter. Cette synthèse des travaux actuels sur le recueil est précédée d'un préambule présentant les origines de la notion de recueil, ses formes voisines et quelques caractéristiques éditoriales du recueil de nouvelles.

CHAPITRE I

LE RECUEIL : DÉFINITIONS ET PROBLÈMES

LE RECUEIL EN GÉNÉRAL ET LA SPÉCIFICITÉ DU RECUEIL DE NOUVELLES

Objet littéraire mais d'abord éditorial, le recueil constitue depuis longtemps une possibilité de publication de textes dont la longueur est jugée insuffisante pour former à eux seuls un livre. La littérature est ponctuée de ces ouvrages composites désignés par autant de vocables que de variations possibles de la forme : recueil, anthologie, florilège, spicilège, morceaux choisis, mélanges, variétés, miscellanées… Toutes ces appellations[1], outre leurs connotations particulières, décrivent à travers les âges le phénomène éditorial du

1. Cette variété d'appellations n'est pas sans rappeler, voire convoquer directement, la différence entre genre et nom de genre : Todorov semble n'accorder qu'un minime intérêt aux noms de genres, leur instabilité (variation, présence/absence) dictant de ne pas les considérer dans l'étude des genres (1972 : 193) ; Schaeffer voit au contraire dans les noms de genres l'outil idéal pour mettre en évidence la diversité des référents de ces noms, et par conséquent ceux des genres eux-mêmes (1989 : 64-130). Il apparaît difficilement pensable de rejeter les noms de genres en raison de leur inconstance, alors qu'ils constituent parfois le point de départ pour l'observation de classes génériques autrement négligées : voir Mercier et Fortier (1998).

rassemblement de textes dont il convient ici de traverser l'histoire en quelques lignes, question de mieux situer ensuite la forme contemporaine du recueil.

Les littératures orientales, dès les premiers siècles de notre ère, ont laissé à la postérité des ouvrages majeurs empruntant cette forme. Sous un fil conducteur souvent très mince ou diffus sont rassemblées les histoires des peuples ou de leurs mythes, issues de la tradition orale. La littérature indienne compte de célèbres recueils : par exemple, le *Ramayana*, poème épique de 24 000 quatrains répartis en 7 sections, qui réunit plusieurs récits visant à raconter la geste de Rama ; aussi, basé sur une première histoire où un brâhmane raconte des fables à la demande du roi, le *Pañcatantra*, qui est un recueil d'apologues et de contes dont une version traduite a influencé jusqu'à la littérature médiévale française. Datant du début du XIIe siècle, le *Konjaku monogatari-shu* constitue un joyau de la littérature japonaise : réunissant plus d'un millier d'histoires, ce recueil d'anecdotes à teneur didactique présente, « à travers une relation d'ensemble de la transmission du bouddhisme de l'Inde à l'Extrême-Orient, un panorama […] de l'histoire du monde telle que la concevaient, pour l'essentiel, les Japonais de ce temps » (Frank, 1994 : 1928)[2]. Ces ouvrages recueillent une matière qui provient de traditions orales et la fixent en des ensembles qui assurent leur survivance.

Dans l'Occident antique et médiéval s'est constituée l'*Anthologie grecque*, texte composite rassemblant plus de 4 000 épigrammes de diverses sources et époques. Modèle et hapax, cette anthologie, par son mode de composition, atteste d'une pratique fréquente

2. Voir aussi Porcher (1994) et Varenne (1994).

dès l'Antiquité, tout en étant le seul exemple connu de cette période (Fraisse, 1997 : 13), sinon celui de la Bible, dont le statut littéraire demeure ambigu. C'est avec la Renaissance que les formes composées prennent de l'importance, période faste pour le recueil tant poétique que narratif. Notons l'importante tradition du *canzionere* (recueil poétique), amorcée par Pétrarque, qui se poursuit avec les recueils de Louise Labé, d'Agrippa d'Aubigné, de Joachim Du Bellay et de Pierre de Ronsard. En parallèle se développe la tradition du recueil narratif inspiré du *Decameron* de Boccace et de son histoire-cadre : en témoignent les *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, les anonymes *Cent nouvelles nouvelles*, les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre… De plus, ce siècle voit naître un nouveau genre avec les *Essais* de Michel de Montaigne, ouvrage désormais célèbre réunissant en trois livres des textes en prose plus ou moins épars. L'effervescence littéraire de la Renaissance est suivie de deux siècles où les productions sous forme de recueils, sinon moindres, ne traversent les temps que par quelques classiques : les *Fables* de Jean de La Fontaine donnent suite aux fabliaux du Moyen Âge ; Béroalde de Verville emprunte le modèle boccacien pour *Le moyen de parvenir*, recueil de facéties et de contes érotiques du début du XVIIe siècle ; son contemporain Miguel de Cervantes publie les *Nouvelles exemplaires* (1613) ; Jean de La Bruyère inscrit ses *Caractères* dans la postérité de Montaigne ; au siècle suivant, Robert Challe, réunissant sept histoires dans un « roman », fait de ses *Illustres Françaises* un héritier des recueils de la Renaissance. Ayant fortement influencé la littérature occidentale du XVIIIe siècle (principalement à travers la

traduction d'Antoine Galland), les *Mille et une nuits* rassemblent les plus beaux contes de la littérature arabe orale sous une forme à mi-chemin entre ce qui sera présenté plus loin comme l'anthologie et le recueil, combinant le caractère sélectif de la première et la tendance organisatrice du second.

Ce bref survol historique des ancêtres du recueil, outre la démonstration de son universalité et de son ancienneté avant que ne se fixe peu à peu sa pratique, montre que plusieurs genres empruntent la forme du recueil ; outre les formes brèves telles que la maxime, l'aphorisme, l'anecdote et le proverbe (Montandon, 1992), trois classes génériques se distinguent plus nettement en littérature contemporaine : l'essai, la poésie et ce qui est généralement appelé la nouvelle. Genre de longueur très variable, son ampleur ne le définissant pas[3], l'essai peut aussi bien être publié comme livre que dans un recueil. La poésie, dans certains cas plus rares, peut faire l'objet d'une publication autonome : le long poème, souvent fragmenté en parties, pourrait alors être confondu avec un recueil poétique[4]. Contrairement à ces deux genres, la nouvelle est définie par sa brièveté[5] : sauf quelques rares exceptions[6], « la nouvelle ne vient jamais seule » (Carpentier, 1993 : 37), elle est publiée conjointement avec d'autres nouvelles.

3. André Belleau, par contre, soutient que « la nouvelle est au roman ce que le poème bref est à la suite lyrique et ce que l'essai (au sens littéraire) est au traité philosophique » (1986 : 68). Notons que même s'il est question de longueur, Belleau parle de « faire court », c'est-à-dire de l'intensité d'écriture de ces genres.

4. Voir certaines éditions de la poésie de Paul Chamberland (1964 ; 1968).

5. Monfort parle même d'une double brièveté de la nouvelle, matérielle et narrative (1992 : 155 ss.).

6. Voir, par exemple, Dor (1975) et Soucy (1988).

Au-delà de ces spécificités génériques, il existe toutefois des traits communs à ces recueils qui permettent d'en comprendre la nature.

Le recueil apparaît comme une modalité de publication particulière du champ éditorial. Tout comme le magazine, il constitue la matérialisation d'un régime de polytextualité, où les textes sont contraints à cohabiter pour être publiés, alors que le livre est la forme type de la monotextualité, où l'adjonction d'autres textes n'est pas requise pour la publication (Monfort, 1992 : 157). Les textes soumis au régime de polytextualité sont des unités textuelles (les textes dans leur dimension matérielle) plus petites que leur unité de publication (le livre dans son format conventionnel). De façon générale, un texte qui appartient à un des genres tels que les formes brèves, la poésie et la nouvelle est matériellement insuffisant pour constituer à lui seul une publication, contrairement au roman, à la pièce de théâtre et au journal intime, par exemple, dont la longueur assure habituellement l'autonomie de publication. Ces genres sont contraints, pour obtenir une certaine reconnaissance institutionnelle, de se plier au régime de polytextualité, présent dans des unités de publication comme le magazine, l'anthologie ou le recueil. Ces formes composites résolvent l'inadéquation entre l'unité textuelle et l'unité de publication, puisque la somme des unités textuelles égale alors l'unité de publication.

Qu'est-ce qui différencie ces trois types de publication ? Une première variable distingue le magazine du recueil et de l'anthologie. Outre le fait qu'il se destine à un public différent et que sa durée de vie soit moindre, le magazine est surtout composé de textes de nature très variable, principalement par leur appartenance

ou non au champ littéraire. La nouvelle publiée dans un magazine est inscrite dans un régime de polytextualité ; cependant, elle n'est que rarement côtoyée par d'autres nouvelles, plutôt par des articles journalistiques, des entrevues, voire des recettes ou des chroniques santé[7]. L'anthologie et le recueil rassemblent généralement des textes de même genre – anthologies de la poésie, recueils d'essais ou de nouvelles, etc. –, ce qui, en dehors de numéros spéciaux ou de périodiques spécialisés[8], ne caractérise pas la pratique du magazine.

L'anthologie s'oppose au magazine et au recueil à la fois par son caractère sélectif et critique, et par la réunion de textes pour la plupart déjà publiés. Elle procède à un choix – obéit à un canon littéraire ou tente de le fonder –, se situant ainsi au cœur de la tension entre ses fonctions de musée et de manifeste : à la fois conservation d'un héritage littéraire et lieu d'un renouvellement du canon et de la proclamation de « l'existence d'une littérature *autre* » (Fraisse, 1997 : 8). La supposée publication préalable des textes regroupés dans une anthologie[9] ne distingue pas forcément cette dernière du magazine et du recueil, qui sont souvent

7. La nouvelle américaine a connu une grande effervescence à partir du moment où de grands périodiques (*Harper's*, *The Atlantic Monthly*, *The Saturday Evening Post*, *Ladies' Home Journal*…) ont commencé à publier des textes commandés à des écrivains connus.

8. Les périodiques spécialisés, comme *XYZ* ou *Stop* pour le genre de la nouvelle, constituent un cas particulier, se situant à mi-chemin entre le magazine (par leur mode de diffusion) et le livre, anthologie ou recueil (présentation matérielle, homogénéité du contenu…).

9. Il n'existe évidemment pas de « règles » dictant la constitution d'une anthologie ; il s'agit plutôt de conceptions généralisées, basées sur une tradition de publication. Par exemple, la conception anglo-saxonne de l'anthologie est moins centrée que la conception francophone sur une évaluation extérieure (différence du point de vue de la variable auteur) ;

constitués de textes inédits mais, surtout dans le cas du recueil, tout aussi fréquemment de textes déjà publiés. La publication d'avant-textes et la prépublication sont des pratiques courantes chez les auteurs d'essais et de nouvelles, ce dont témoignent les recueils qui listent habituellement les lieux de prépublication des textes rassemblés. Les interventions de l'auteur au moment de bâtir un recueil ne sont pas du même ordre que celles de l'anthologiste : ce dernier pose un regard critique sur la production d'une époque et commente ses décisions, alors que le premier agit en tant qu'écrivain, constituant un ouvrage à partir de ses propres productions.

La variable auctoriale prend ainsi une grande importance : elle différencie le recueil du magazine ainsi que de l'anthologie. Les textes rassemblés dans un magazine sont rédigés par différents auteurs, des collaborateurs réguliers ou occasionnels payés pour leur contribution ; la parenté du magazine avec l'anthologie et le recueil ne tient donc qu'au régime de polytextualité auquel il soumet les textes qui le composent. L'anthologie, comme unité polytextuelle, possède généralement un seul « auteur », qui n'est pourtant pas celui de chacun des textes rassemblés (il s'agit en fait d'un compilateur) ; de plus, ces derniers n'ont pas tous été écrits par le même auteur (sauf les anthologies de textes épars d'un même auteur[10]). L'auteur d'une anthologie est davantage un juge et un critique qu'un

ainsi, la sélection de textes peut être faite par un auteur à l'intérieur de sa production (peu importe que les textes aient déjà été publiés).

10. Voir l'exemple de *The Nick Adams Stories* (1972), anthologie de nouvelles d'Ernest Hemingway ayant le personnage de Nick Adams comme protagoniste, regroupement qu'Hemingway n'avait lui-même que partiellement effectué dans le recueil *In Our Time* ([1925] 1958). L'anthologie se confond ici avec un recueil autographe manipulé par l'instance éditoriale.

écrivain par la justification de ses choix, par ses commentaires et ses évaluations des textes ou extraits retenus. Par rapport aux ouvrages choisis, l'anthologiste apparaît comme l'auteur d'un paratexte, « ce par quoi un texte [ici *des* textes] se fait livre » (Genette, 1987 : 7), texte enveloppant qui offre un complément de sens en dehors des ouvrages anthologiés, « seuil » entre elles et les lecteurs. Textes, paratexte : toutes les parties du recueil sont généralement écrites et rassemblées par un seul auteur[11]. Outre des interventions éditoriales pour corriger certains passages ou pour proposer des changements de titres (du recueil ou de textes)[12], l'auteur est le seul maître de son œuvre, double scripteur des nouvelles, essais ou poèmes, et du recueil qui les rassemble.

Mode de publication soumis au régime de polytextualité, le recueil réunit des textes dont l'unité textuelle est plus petite que l'unité type de publication ; ces textes, écrits généralement par un même auteur, sont inédits ou ont déjà été publiés dans des périodiques et relèvent habituellement d'un même genre (essai, poésie ou nouvelle). Le lecteur est ainsi mis en

11. Il existe des contre-exemples, des recueils pluri-auctoriels, qui sont loin d'être des formes anthologiques. Voir, par exemple, le recueil *Quartiers divers* (Belle *et al.*, 1997), qui montre le travail d'écriture en collaboration ; la quatrième de couverture mentionne : « Cinq auteurs, seize nouvelles, un seul lieu : un immeuble rue Marquette à Montréal. Des personnages qui réapparaissent d'un texte à l'autre dans une sorte de chassé-croisé littéraire. Un réseau de destins qui progresse dans un concerto à dix mains des plus surprenants. »

12. À ces possibilités s'ajoutent les modifications, les réorganisations éditoriales lors de la réédition d'un recueil (voir les nombreux remaniements des recueils de contes de Maupassant au fil des rééditions) et la publication posthume d'ouvrages inachevés, où des tiers doivent en déterminer la forme finale (la dernière œuvre de Ferron (1987) est intéressante de ce point de vue).

contact avec un ensemble d'une relative homogénéité (générique, auctoriale, voire matérielle), mais qui demeure inévitablement fragmenté en raison de l'assemblage textuel qui le définit. Cette double dimension ne doit pas masquer la nature équivoque du recueil : celui-ci n'existe que dans la mesure où il rassemble des textes. Un recueil de poèmes, d'essais ou de nouvelles dépend de la réunion de poèmes, d'essais ou de nouvelles, réunion sur laquelle repose l'existence du recueil, qui, en dehors de cette condition, n'est qu'une abstraction, un principe. Les seuls éléments propres au recueil sont ceux du paratexte : titre, préface/postface, table des matières, etc., éléments qui ne sont d'ailleurs ajoutés qu'après le travail d'assemblage. Chaque texte, une fois intégré au recueil, n'en demeure pas moins autonome : la complétude de sens qu'il possédait auparavant – les prépublications en témoignent bien – ne s'évanouit pas lorsqu'il est soumis à un régime de publication polytextuel. Le recueil se présente ainsi comme la réunion de textes complets et indépendants : chacun possède son propre discours, ses temps forts et sa clôture. Le recueil ne contraint pas les textes à un asservissement à la structure englobante, si ce n'est par un travail de réécriture de certains d'entre eux.

En dépit de cette fragmentation, de cette discontinuité, il n'en reste pas moins que ces nouvelles, poèmes ou essais forment un ensemble, un ouvrage d'une autre dimension : un livre. De cette valse entre autonomie et regroupement naît la fréquente difficulté d'appréhension, de réception des recueils de textes littéraires. Le malaise souvent exprimé lors de la réception de recueils s'explique par la tension entre la discontinuité du texte du recueil et la totalité du livre, les lecteurs tentant de faire émerger le sens global de l'ouvrage. À

ce malaise s'ajoute la variable des genres mis en recueil : les particularités textuelles et les pratiques associées à la réception de l'essai, de la poésie et de la nouvelle, genres ici considérés, illustrent la diversité des usages de cette forme et les problématiques spécifiques qui en émergent[13].

Le genre de l'essai se définit comme un « discours réflexif de type lyrique entretenu par un JE non métaphorique sur un objet culturel » (Marcel, 1986 : 453). Étant donné l'absence de critère de longueur dans sa définition, l'essai comporte la particularité de pouvoir être publié seul ou en recueil. Pour certains cas-limites, il demeure impossible de prendre clairement position quant à savoir si l'essai est fragmenté en parties, en chapitres, ou s'il s'agit d'un recueil qui rassemble des textes dont le propos et le style sont similaires. Un trait particulier de l'essai tient à son discours à teneur rhétorique, argumentative : dans un recueil, les textes peuvent être très autonomes, fermés dans leur argumentation, alors que d'autres tendent davantage à se compléter, illustrant les diverses facettes d'une même problématique. Traditionnellement, l'étude du recueil d'essais porte sur l'historique de composition des textes (avant-textes, prépublications), sur les influences intellectuelles apportées par le contexte initial de publication, ainsi que sur le travail de réécriture qui s'impose par la mise en recueil ou qui est entrepris par l'auteur en raison du décalage temporel et idéologique entre les deux publications. À ces pratiques s'ajoute l'habituelle étude des constantes formelles et thématiques, en plus des délibérations sur l'ordonnancement

13. Pour des exemples d'études de recueils de ces trois genres, voir Audet, Cunningham et Dumont (1998).

des textes. Par ces approches, la réception critique d'un recueil d'essais tente d'amoindrir le fractionnement de l'ouvrage par la recherche d'une continuité thématique et d'une structure d'ensemble, et par l'évaluation des changements apportés par la nouvelle contextualisation de l'essai.

En poésie, les recueils font fréquemment l'objet d'études structurales. Le corpus du XVIe siècle se prête particulièrement bien à cette approche qui vise à montrer la structure sous-jacente des *canzonieres*, recueils de poèmes calqués sur l'ouvrage de Pétrarque. L'évolution des formes poétiques au fil des siècles n'entrave pas cette volonté de comprendre la façon dont s'organise l'ensemble de poèmes, que ces derniers se plient aux règles formelles de la poésie classique ou qu'ils emploient le vers libre ou la prose poétique. L'étude de ces recueils porte généralement sur la progression thématique, les répétitions et les variations formelles, ou sur les configurations textuelles possibles (circularité, symétrie, influence idéologique, etc.). L'importance des thèmes et des formes en poésie n'est pas sans faciliter la réception des recueils poétiques, étant donné l'habituelle saillance des similarités et oppositions de ces traits.

Le genre de la nouvelle possède certaines caractéristiques qui le distinguent de l'essai et de la poésie, et qui jouent un rôle d'importance dans la réception des recueils de nouvelles. Son trait fondamental réside dans la place centrale qu'occupe la narrativité[14]. Construite sur un canevas narratif, la nouvelle met en place une

14. Il faut toutefois noter un courant actuel de la nouvelle qui tend à la dénarrativiser, valorisant davantage des textes descriptifs ou poétiques. Par exemple, voir les textes de la section « Esquisses » de *La porte à côté*

situation qui évolue vers une autre, différente de la première, le tout dans un espace textuel limité. Des personnages sont impliqués dans divers événements placés dans un cadre spatio-temporel particulier : la nouvelle repose sur le récit. La présence conjuguée de narration, de personnages, d'univers, en plus de la dimension fictionnelle, explique en bonne partie les difficultés liées à la réception des recueils de nouvelles, qui combinent plusieurs textes possédant chacun un monde autonome et généralement différent. Bruno Monfort signale avec justesse que dans la nouvelle, contrairement au roman, les trois unités que constituent le livre, le texte et le récit ne se confondent pas, d'où une remise en question de la « conception du sens à travers une conception du Livre » (1992 : 169). La nouvelle, texte et récit, ne peut accéder au statut de livre. De la même façon, le recueil de nouvelles, « texte » par assemblage et livre, ne constitue pas un seul récit. La réception du recueil de nouvelles, fortement conditionnée par ces particularités du genre narratif bref, doit pourtant reposer sur elles pour que l'on puisse parler de l'ouvrage dans son ensemble ; toute réception considère à la fois chacune des nouvelles et le recueil comme ouvrage englobant. De quelle façon est-il possible alors de tenir compte des traits fondateurs de la nouvelle tout en percevant les spécificités d'un recueil et non celles de chacun de ses éléments ?

---

de Zumthor (1994), qui sont plus des évocations, des « tranches de vie » que des nouvelles, au sens strict du terme. Inversement, la dynamique générique qui caractérise la littérature contemporaine favorise la publication d'ouvrages de poèmes et d'essais intégrant des traits de narrativité, d'où la possible utilité des outils spécifiques de la nouvelle pour l'analyse de ces textes hybrides.

RÉCEPTION STRUCTURANTE DU RECUEIL DE NOUVELLES

À l'instar des commentaires sur des recueils d'essais et de poèmes, la réception de la nouvelle, qu'elle soit journalistique ou universitaire, emploie diverses techniques pour traiter de la forme polytextuelle de ce genre littéraire. Depuis quelques décennies, la critique commente sporadiquement des recueils de nouvelles et semble indécise quant à la façon d'aborder ces ouvrages composites et à l'importance à accorder au livre par rapport aux textes réunis. De façon générale, le recueil ne sera perçu comme un ensemble de textes que dans le dernier quart du siècle, n'étant considéré auparavant que comme une réunion accidentelle de textes autonomes trop courts pour constituer à eux seuls un ouvrage. « Un tel livre échappe à toute définition ; c'est un recueil : et vous savez tout ce que l'on peut mettre en un recueil » (Roy, 1905 : 60). L'abbé Camille Roy, malgré cette description dénigrante, tenait tout de même dès le tournant du siècle une position qui donnait préséance à la forme du recueil, position qui était et sera marginale jusqu'à tout récemment lorsque se manifeste effectivement un intérêt grandissant pour l'étude du recueil comme structure englobante (et non plus comme un simple ensemble de textes).

Depuis l'essor graduel du genre nouvellistique dans les années 1960, les critiques commentent les recueils avec précaution, obligés d'adapter leur discours à une forme ni poétique ni romanesque. En 1959, dans un commentaire sur le recueil *Avec ou sans amour* de Claire Martin, Roger Duhamel signale la popularité mitigée des recueils de nouvelles, puis amorce sa critique sur une transition illustrant le statut alors accordé

à la nouvelle : « il est malheureux que les nouvelles n'aient pas de plus nombreux partisans. Surtout au Canada, où plusieurs écrivains doués n'ont pas toujours le souffle suffisant pour s'atteler à la tâche d'un vaste roman » (1966 : 64). Cette conception réductrice du genre – entendu comme exercice de style avant d'accéder à la forme noble du roman – ne l'empêche pas de dire des nouvelles de Martin qu'elles « sont d'une qualité exceptionnelle » (p. 64) ; il conclut en mentionnant que « de ces récits les uns sont meilleurs que les autres, comme il se doit ; aucun n'est indifférent et l'ensemble nous procure un plaisir à peu près sans réserve » (p. 65). Dans ce premier exemple de la réception du recueil de nouvelles émergent déjà les traits caractéristiques de ce discours.

Les variations possibles de la réception critique, dues au point de vue adopté sur l'objet commenté, donnent des portraits parfois contrastants d'un même ouvrage. Certains considèrent d'abord le recueil comme un artifice éditorial ne servant qu'à publier des nouvelles : ces dernières sont alors considérées individuellement, évaluées selon leurs qualités intrinsèques et leurs défauts spécifiques ; la qualité de l'écriture, l'originalité de l'intrigue, le réalisme des descriptions permettent de porter un jugement sur le texte. Cette approche est souvent la base de toute critique : le regard posé sur chacun des éléments permet ensuite, le cas échéant, d'élargir le champ de vision. L'analyse cas par cas constituant souvent le cœur d'une critique, l'analyse comparée des nouvelles sert plutôt de synthèse : les forces des unes soulignent les faiblesses des autres. Comme Duhamel qui signale de façon concise l'inégalité des nouvelles du recueil de Martin, les critiques font sentir leur préférence pour certains textes par rap-

port à d'autres moins réussis. Le recueil semble alors composé de nouvelles véritablement autonomes, textes rassemblés pour l'occasion : cette perception mime l'étude de l'œuvre entier d'un auteur ou celle de la production d'une certaine époque, ensembles où chaque texte possède son existence propre mais semble lié aux autres par une donnée externe (auteur, époque, trait quelconque). Par opposition, un roman se verra rarement évalué chapitre par chapitre : on parlera plutôt de longueurs ou de manque de cohérence. Les frontières du texte fictionnel – chaque nouvelle en étant un – autorisent le morcellement du commentaire sur le livre.

Cet esprit de comparaison mène le critique à déterminer des traits communs à quelques nouvelles du recueil ou à l'ensemble. Commentant *La mort exquise* de Claude Mathieu, Pierre Châtillon souligne :

> *Pour ces deux nouvelles, le style précis et sobre de l'auteur* […] *est en accord avec cette atmosphère d'érudition stérile. Il est curieux cependant que ce style froid, intellectuel, demeure le même pour exprimer le climat mystérieux des autres nouvelles* (1965 : 57).

Identifiant une caractéristique propre à certains textes, il évalue sa présence et sa pertinence dans les autres nouvelles. Des traits spécifiques à un groupe de textes émergent également lorsque le recueil est étudié selon les différentes sections qu'il comporte. Pierre Nepveu, dans sa critique de *La porte à côté* de Paul Zumthor, aborde successivement les nouvelles incluses dans « Récits », « Esquisses » et « Médiévales » ; ainsi, sans parler des deux autres parties, Nepveu souligne que les nouvelles de la seconde section « ne sont pas des récits brouillons, inachevés, mais des textes laconiques, qui nous conduisent plus près encore du silence

et de l'altérité la plus nue » (1995 : 20). Des constantes émergent aux yeux du lecteur-critique. L'écriture et le style du nouvelliste sont souvent convoqués pour parler d'une manière qui traverse quelques textes ou tout l'ouvrage ; des rapprochements thématiques sont tout aussi fréquents. Parfois, le critique attentif relève la récurrence de figures, de personnages, de lieux, de données des différents récits. Ces observations concourent à montrer une parenté entre des textes, qu'elle soit voulue ou non par l'auteur.

Ces traits, ces caractéristiques, ces manières, lorsqu'attribués à tous les textes, décrivent par le fait même le recueil (qui, matériellement, est la somme des nouvelles rassemblées). Généralement, les critiques cherchent un fil conducteur qui permet de comprendre la logique de l'ensemble ; l'introduction et la conclusion des articles signalent souvent la présence ou l'absence d'une organisation générale. Commentant le recueil *Le Christ de Brioude* de Jean Éthier-Blais, Yves Dubé mentionne dans le chapeau de son article : « ces six nouvelles forment un ensemble qu'on pourrait croire composite à première vue, mais qui, à la réflexion, se révèle d'une cohérence, d'une logique, d'une unicité étonnante » (1991 : 27). La perception par le critique de l'ensemble que forment les nouvelles le conduit à chercher, au-delà de la première lecture, une forme d'organisation qui viendrait justifier le regroupement des textes. Cette démarche semble d'autant plus naturelle lorsque des données péritextuelles et/ou épitextuelles viennent l'appuyer. Parlant du recueil *Autour des gares* d'Hugues Corriveau, Jean-François Chassay affirme que « chaque nouvelle s'appuie sur une citation tirée d'*À la recherche du temps perdu* qui s'intègre au texte. Cette contrainte affirme de manière explicite le

rôle du souvenir et de la mémoire tout au long du recueil » (1991 : 13). Corriveau n'a pas caché la contrainte qui a guidé l'écriture de son ouvrage, de même que les citations de Marcel Proust sont clairement identifiées et référencées. À partir de la récurrence des renvois à Proust, Chassay attribue au recueil une organisation ; cette recherche d'une structure, ici comblée, peut parfois être déçue. Michel Lord parle du « recueil fortement hétérogène » (1997 : 34) de Lise Bissonnette (*Quittes ou doubles. Scènes de réciprocité*) – le même commentaire s'appliquant aux recueils de Aude (*Cet imperceptible mouvement*) et de Hans-Jürgen Greif (*Solistes*) –, ce qui ne l'empêche pas de mentionner que « ses nouvelles [sont] fortes et bien écrites, avec des zones obscures à déchiffrer et des plages délicieusement irrévérencieuses » (p. 34). La qualité des textes peut être notée même si le recueil n'a pas de fil conducteur apparent ; parfois, le critique prétendra qu'il s'agit là d'un manque dans l'ouvrage étudié[15].

* * *

Cette quête d'une organisation du recueil de nouvelles prend une place quasi obsessionnelle dans les travaux théoriques sur cette forme littéraire. Les caractéristiques du recueil de nouvelles et ses réceptions possibles permettent aux théoriciens de qualifier diversement le mode de composition textuelle du recueil, la proximité des nouvelles rassemblées. Certains considèrent seulement la tendance générale

15. Signalons que les exemples retenus de réception journalistique des recueils de nouvelles, dans leur faible nombre, n'ont qu'une valeur indicative et visent à esquisser une filiation entre les approches des critiques et celles des théoriciens.

de l'ouvrage, d'autres tentent de les rassembler selon leurs similarités ou refusent tout rapprochement au nom d'une impossibilité théorique de fixer des points de comparaison. Trois façons se distinguent ainsi, liées à la description de la relation entre les textes du recueil : la polarisation homogène/hétérogène, les classes selon le degré d'organisation et le spectre des possibles.

Outre les commentaires généraux d'où émergent les traits qui caractérisent tout un recueil, la façon la plus commune de décrire le recueil consiste à recourir aux notions d'homogénéité et d'hétérogénéité. Celles-ci établissent les deux possibilités opposées de l'organisation d'un recueil. Cette polarisation permet de situer un ouvrage selon qu'il se rapproche d'un des deux extrêmes, selon la tendance qui le caractérise. Cependant,

> *les termes homogène et hétérogène peuvent paraître imparfaits pour nommer les phénomènes qu'ils recouvrent, surtout à cause du suffixe* -gène […]. *Ce suffixe, commun aux mots évoquant l'idée d'engendrement, renvoie au principe d'une genèse et, pourrait-on penser, à une intentionnalité* (Carpentier et Sauvé, 1996 : 13).

Cette critique avancée, André Carpentier et Denis Sauvé proposent une définition littéraire de ces termes : homogène doit être compris

> *comme une réunion de semblables* […] *engendrant un tout relativement structuré, un ensemble dominé par des récurrences qui régularisent la production et la lecture et qui assurent un effet de continuité, de cohésion, voire d'unité,*

hétérogène désignant plutôt « la réunion de dissemblables […] sous la forme d'un agrégat peu marqué par le principe d'unité, une forme où les récurrences sont

minimales, ce qui compromettra la réception du recueil à titre de tout continu » (p. 13)[16]. Ces deux pôles laissent une zone d'ombre au centre, décrivant difficilement les formes intermédiaires ; les critiques nuanceront souvent en parlant d'un degré d'homogénéité[17], mais cette description reste très imprécise.

Pour pallier ce manque, certaines approches du recueil tentent de définir cette zone médiane par l'établissement d'une typologie tripartite. Deux types désignent les extrêmes, alors qu'une autre est associée aux ouvrages intermédiaires. Deux théoriciens francophones, René Godenne et François Ricard, ont chacun établi leur typologie. Le premier, étudiant la nouvelle française et principalement l'écrivain Marcel Arland, a défini trois classes qui reposent sur l'intention d'organisation de l'auteur : le recueil de textes épars (réunion « de textes à l'assemblage desquels ne préside aucune intention déterminée » – Godenne, 1995 : 122), le recueil thématique (qui est organisé, structuré) et le recueil-ensemble (dont les ouvrages d'Arland sont le modèle ; ils forment un « tout cohérent », où se retrouve une « continuité de ton et de thème entre les textes » et où « l'ordre établi entre les textes n'est pas le fait du hasard parce qu'il y a souvent entre eux progression » – p. 123-124). Pour Godenne, la forme la plus organisée semble l'ouvrage idéal. Chez Ricard, le point de départ de la typologie est le recueil boccacien, qui regroupe des nouvelles dans une histoire-cadre. Ce

16. Étant donné la généralité de cette catégorisation, elle peut facilement être utilisée – et c'est le cas – avec les recueils de poèmes et les recueils d'essais, contrairement aux autres façons d'aborder la relation entre les textes du recueil de nouvelles.

17. Ils parleront rarement d'un degré d'hétérogénéité, l'organisation semblant plus facilement quantifiable que le désordre.

type se définit par l'équilibre entre la discontinuité du tissu narratif et la continuité du tissu thématique (1976 : 127-128). Ainsi, un déséquilibre favorisant l'une ou l'autre produit une forme particulière de recueil : lorsque la discontinuité narrative est accentuée, Ricard parle du recueil « moderne » où, « dépourvues d'encadrement narratif ou discursif, les nouvelles se présentent comme autant de morceaux isolés, sans lien explicite d'aucune sorte et sans qu'aucun souci de composition régisse apparemment leur réunion » (p. 128-129) ; lorsque la continuité thématique prime, ce sont des « ouvrages-limites, en quelque sorte, c'est-à-dire qui offrent les principaux traits du recueil de nouvelles, mais qui sont déjà, en fait, presque du côté du roman, en tous cas juste sur la frontière » (p. 131), d'où son expression quasi-roman, qu'il illustre avec les recueils d'Arland et les *Illustres Françaises* de Challe. La forme intermédiaire, celle qui privilégie l'équilibre, paraît favorisée par Ricard. Ces deux typologies ont l'avantage d'éliminer la zone d'ombre caractéristique d'une conception polarisante ; cependant, à l'inverse, elles créent des catégories assez étanches, bien définies, qui excluent certains ouvrages exploratoires ou d'autres reposant sur des principes non identifiés par les théoriciens.

En guise de compromis, une troisième façon de décrire la relation entre les textes du recueil veut combiner les avantages de la première et éviter les défauts de la seconde. En récupérant la vision d'ensemble et en évitant les catégories trop fermées, le spectre des possibles vise à montrer l'éventail des formes pouvant être utilisées par les nouvellistes. Cette perspective est avancée par deux théoriciens états-uniens, Forrest L. Ingram et Robert M. Luscher, dont les propos sont as-

sez voisins. Le spectre permet de donner un panorama des formes possibles du « genre » du recueil de nouvelles[18], des plus hétérogènes aux plus homogènes :

> *for the sake of convenience in generically locating the short story sequence and establishing its degree of unity, we might draw a continuum ranging from the miscellaneous collection, on one end, to the traditional novel on the other* (Luscher, 1989 : 163).

Cependant, la tentation classificatoire peut difficilement être contournée, puisque des exemples types doivent être fixés pour les pôles extrêmes – Ingram et Luscher signalent quelques titres –, mais surtout pour la zone médiane : tous deux font référence au recueil *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson[19]. Ces trois secteurs du spectre ne sont pas précisément définis, mais restent marqués par les exemples avancés. Une autre difficulté est liée au spectre : il demeure ardu de déterminer la hiérarchie des procédés unifiants qui tient à une évaluation souvent subjective d'une œuvre littéraire (par exemple, un lien thématique rend-il un recueil plus ou moins homogène qu'un univers partagé entre les nouvelles ?).

En raison des efforts des théoriciens pour situer les formes possibles du recueil de nouvelles, ces trois façons de décrire la relation entre les textes du recueil n'échappent pas à la tentation organisatrice : toutes montrent le caractère plus ou moins organisé du recueil (et non pas son caractère plus ou moins épars), en plus

18. Que Luscher désigne par le terme *short story sequence*.

19. Ce choix repose sur l'effet d'unité qu'apporte d'abord la ville, Winesburg, où se déroule l'action de tous les textes, mais aussi sur l'effet combiné du narrateur commun des nouvelles et de la récurrence cyclique des thèmes et des symboles.

de laisser voir un favoritisme clairement exprimé par certains théoriciens pour les formes fortement structurées. Ce favoritisme au profit de recueils organisés peut être perçu comme une réponse au problème de la nouvelle évoqué par Monfort. Dans sa non-coïncidence du livre, du texte et du récit, la nouvelle fait du recueil sa planche de salut, sans quoi elle n'existerait que par la publication dans des périodiques. Les positions polaires, typologisantes et spectrales, dans leur recherche d'une unité du recueil, lui évitent de n'être considéré que comme un simple accessoire de la nouvelle.

Quelques approches théoriques du recueil de nouvelles reposent sur ce critère de l'unité de l'ouvrage. Godenne, parlant des recueils-ensembles, signale que « des auteurs poussent plus loin [que les auteurs de recueils thématiques] l'intention de conférer une unité à leurs recueils » (1995 : 123). Ces ouvrages possèdent une unité « organique », intrinsèque ; Jean-Pierre Boucher adhère totalement à cette thèse, reprenant à son compte la typologie instaurée par Godenne (1992 : 15). Dans le même esprit, Ingram fonde son étude du recueil de nouvelles[20] sur l'unité créée par des procédés textuels et formels :

> *more important by far for determining the special kind of unity a short story cycle has are the dynamic patterns of RECURRENCE and DEVELOPMENT* […] [which] *usually operate concurrently like the motion of a wheel* (1971 : 20).

L'unité est ainsi assurée par la forme cyclique, par la circularité de l'ouvrage. Son insistance sur la compréhension séquentielle du recueil exceptée, Luscher

20. Qu'il nomme *short story cycle*.

reprend le même discours : « constructed without the novel's more rigid narrative skeleton, the short story sequence relies on a variety of textual strategies to provide unity and coherence » (1989 : 150). Tous ces théoriciens considèrent l'organisation du recueil comme le mode idéal d'existence du genre nouvellistique. Contestant cette tendance à privilégier les formes fortement structurées – qu'ils semblent trouver exagérée –, Carpentier et Sauvé souhaitent opposer à cette grammaire de l'unité une grammaire du morcellement, de la diversité, qui permettrait d'« observer les propriétés et qualités de chacune des nouvelles d'abord dans une perspective d'autonomie » (1996 : 27). Refusant de se limiter à l'unité réductrice du recueil, ils tentent d'établir une seconde approche insistant sur les spécificités des nouvelles.

À l'instar de Carpentier et Sauvé, d'autres théoriciens refusent d'adhérer à cette perspective centrée sur l'unité, qui laisse croire, signalent-ils justement, qu'elle serait une caractéristique intrinsèque du texte. Cette position qu'ils rejettent aurait pour effet d'orienter inévitablement les critiques vers les formes organisées, qui seraient ainsi plus travaillées, mieux construites, voire mieux réussies que les recueils dits hétérogènes :

> *this insistence on unity has produced a restrictive and conservative theory of form which has canonized certain collections while ignoring others. In particular, current thinking about the story cycle sheds little light on such heterogeneous works as Melville's* Piazza Tales *or Robert Coover's* Pricksongs and Descants (Kennedy, 1988 : 11).

Plus encore, cette unité intrinsèque, bien que dégagée par l'analyse de procédés formels, tiendrait alors en majeure partie à une unité intentionnelle : Godenne,

Ingram et Boucher parlent tous trois de recueils qui reposent sur un projet d'auteur. Après avoir présenté les catégories d'Ingram (fondées sur l'historique de composition), J. Gerald Kennedy mentionne à juste titre que « this plausible scheme of classification depends crucially upon details of composition history that remain ambiguous or even inaccessible to the scholar-critic » (1995 : ix). Malgré la pertinence possible du projet d'auteur pour la compréhension d'un ouvrage, le fait est qu'il demeure souvent à demi révélé, voire entièrement inconnu, sinon de l'auteur lui-même s'il avait effectivement élaboré un tel projet.

Il va sans dire que le critère de l'unité apparaît ainsi d'une validité douteuse, qu'il ne faut pas rejeter pour autant du revers de la main ; même les détracteurs de l'approche d'Ingram utilisent volontiers le concept d'unité. La difficulté réside dans la définition qui en est donnée et dans l'usage qui en est fait. Aucun théoricien n'esquisse une explication de ce qui est entendu par unité, la référence au sens commun semblant suffire. Fréquemment, ce concept est associé à la cohérence, à la cohésion, à l'organisation[21] ; l'idée d'assemblage de parties pour former un tout semble récurrente. Les différences entre les diverses conceptions s'obser-

21. « I. 2 État de ce qui forme un tout organique, dont les parties sont unies par des caractères communs, par leur concours au fonctionnement de l'ensemble » ou « I. 3 Cohérence interne » (*Le petit Robert*). Ou faudrait-il retourner à la conception aristotélicienne de l'unité (narrative, et non thématique) : « Aussi, de même que dans les autres arts d'imitation, l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même l'histoire – puisqu'elle est imitation d'action – doit être imitation d'une action une et formant un tout ; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé. Car ce qui s'ajoute ou ne s'ajoute pas sans résultat visible, n'est en rien partie du tout » (Aristote, 1990 : 98 [1451a, 30-36]).

vent dans la source de l'unité des ouvrages, les uns constatant qu'elle émane du texte, les autres soutenant qu'il ne s'agit que d'un effet, un produit de la lecture. L'unité comme élément constitutif du recueil apparaît difficile à soutenir, en raison de la nature composite de l'ouvrage et de l'indépendance des nouvelles avant et après leur rassemblement. Il ne faut pas croire pour autant que cette supposée unité est affranchie de toute corrélation avec les textes d'un recueil : elle repose sur divers dispositifs textuels que le lecteur peut interpréter, à la manière des constellations qu'observe l'humain, rejoignant les étoiles entre elles à sa façon (Iser, cité par Luscher, 1989 : 154-155). Si « textual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader » (Kennedy, 1995 : ix), il apparaît difficile d'expliquer pourquoi les partisans de l'unité comme effet de lecture utiliseraient cette notion autrement, sinon pour conférer une stabilité à des ouvrages apparemment éparpillés et pour favoriser leur hiérarchisation. Il importe de se rappeler qu'au-delà de sa source, de sa définition, l'unité (ou son effet) s'oppose constamment à la multiplicité des textes rassemblés, qui conservent leur autonomie en dépit de leur réunion. Malgré toutes les réticences pouvant être avancées, l'unité sert néanmoins de dénominateur commun aux critiques pour décrire les recueils de nouvelles ; par contre, cette description apparaît fortement marquée par une perception structurante des ouvrages polytextuels (perception hiérarchisée et mettant en valeur l'homogénéité).

DÉFINITIONS DU RECUEIL DE NOUVELLES

La description de la relation entre les textes du recueil permet aux critiques et aux théoriciens d'évaluer la composition des ouvrages répondant aux critères du

genre de la nouvelle et de la forme du recueil – ce qui définit minimalement le recueil de nouvelles. Les positions polaires, typologisantes et spectrales évoquées plus haut, outre le portrait qu'elles dressent des ouvrages, caractérisent ces derniers, les définissent, à tout le moins supposent une définition sous-jacente du recueil de nouvelles qui dépasse ce double critère du genre et de la forme. Les théoriciens du recueil acceptent ces données comme fondements : l'appellation recueil de nouvelles regroupe les ouvrages où sont rassemblées des nouvelles en un mode de publication dit recueil ; le consensus dépasse rarement ces prémisses. Plusieurs théoriciens s'entendent pour parler d'une tension qui existe entre l'autonomie des nouvelles et l'ensemble qu'elles forment (Ingram, Mann, Carpentier et Sauvé, Boucher…), mais cette donnée semble reposer davantage sur des impressions de lecture que sur une analyse détaillée. Les différends qui séparent les théoriciens proviennent généralement de la détermination des ouvrages qui sont acceptés dans le corpus étudié. Certaines formes d'organisation, certaines appellations retenues sont liées à la définition donnée du recueil de nouvelles et établissent l'amplitude du corpus : l'inclusion ou l'exclusion d'ouvrages tient aux caractéristiques attribuées au recueil.

Les chercheurs anglo-saxons basent souvent leur définition du recueil sur l'appellation qu'ils lui donnent[22]. Premier à aborder la question dans un ouvrage consacré entièrement à ce sujet, Ingram a forgé

22. Contrairement à la langue française, l'anglais ne possède pas de mot unique pour désigner la forme recueil : ainsi se côtoient *collection, cycle, sequence, series*…, chaque terme apportant une nuance plus ou moins importante à l'idée de recueil, de réunion de textes.

le terme *short story cycle*[23] et élabore une poétique du recueil qui vise à en décrire les éléments unifiants. Sa perception cyclique du recueil est appliquée aux ouvrages qu'il nomme *completed cycles* (par opposition aux *composed cycles* et aux *arranged cycles*). Critère discriminant de cette typologie, l'historique de composition ne prend pourtant qu'une place discrète dans la définition qu'il donne du *short story cycle* :

> *a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts* (1971 : 19).

Le corpus retenu par Ingram, déterminé par cette définition, est évidemment expurgé des recueils construits par une instance autre que l'auteur, mais aussi, plus subtilement, de ceux dont l'organisation interne n'est pas due ou ne correspond pas à l'intention initiale de son auteur. Malgré la mention claire au cœur de la définition, la place du lecteur dans l'analyse proposée par Ingram semble mineure, voire nulle : il porte son attention uniquement sur les procédés formels et sémantiques des recueils. Le *short story cycle* apparaît ainsi comme un ouvrage travaillé par l'auteur, généralement composé de textes ayant déjà été publiés et qui, par la réécriture des nouvelles, montre le développement d'un *pattern* récurrent.

Bien que père fondateur de la théorie du recueil de nouvelles aux États-Unis, Ingram n'en est pas moins vertement critiqué pour son recours à l'intention

23. Une preuve de l'impact de l'ouvrage d'Ingram réside dans la forte adoption de ce terme pour parler des recueils de nouvelles (Mann, 1989 : x).

d'auteur. C'est donc sur ce terrain que se développent les principales branches de la théorie du recueil : chacun adhère à la pensée du précurseur ou, refusant de partager ses prémisses, s'en écarte ; quoi qu'il en soit, Ingram demeure au centre des discussions. Détracteurs de l'approche unifiante et du recours à l'intention de composition, Kennedy et Luscher utilisent le terme *short story sequence*, introduit par le second, pour montrer le développement progressif du sens dans un ouvrage, plus précisément par la lecture séquentielle des nouvelles. Luscher en propose cette définition qui signale le travail du lecteur succédant à celui de l'auteur : « a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme » (1989 : 148). L'implication du lecteur apparaît plus tangible dans cette conception du recueil, sans toutefois que soit nié le caractère organisé de l'ouvrage. Le parcours intellectuel particulier de Kennedy montre bien la recherche incessante d'une appellation respectant le plus adéquatement possible la nature des ouvrages étudiés : employant d'abord le terme *short story cycle* (1988) malgré les faiblesses qu'il relève lui-même dans l'approche d'Ingram, il avoue ensuite candidement s'être laissé convaincre par Luscher du bien-fondé de l'appellation *short story sequence* (1995 : xv, note 3). Dans son introduction au collectif *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Kennedy élargit même la définition établie par Luscher, inquiet de certaines nuances qui lui semblent trop restrictives ; le *short story sequence* inclut ainsi « all collections of three or more stories written and arranged by a single

author » (1995 : ix). Ouvrant la porte aux recueils hétérogènes (indiqués par la mention *and other stories*), il rejette toujours les formes anthologiques de textes d'un même auteur. La cyclicité d'Ingram est écartée au profit d'une séquentialité qui permet d'accéder à une structuration d'un degré et d'une saillance variables, d'où la plus grande amplitude du corpus étudié.

L'organisation du recueil, caractéristique moins exploitée par Kennedy et Luscher, devient le pivot d'une étude de Maggie Dunn et Ann Morris (1995) portant sur les *composite novels*. Cette forme littéraire légitimée par les deux théoriciennes n'aurait pas eu sa place ici si ce n'eût été du sous-titre de l'ouvrage, *The Short Story Cycle in Transition*, qui laisse clairement entendre la parenté formelle entre le *composite novel* et le recueil de nouvelles, peu importe la définition qui sous-tend ce dernier. Proposant dès la préface la définition suivante :

> *the composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles (*p. xiii),

elles visent à autonomiser une forme qu'elles jugent trop souvent oubliée en raison de son statut hybride (roman fragmenté), à la frontière du *short story cycle* et du roman. Elles insistent sur la prédominance du tout sur les parties et sur la parenté avec le roman – malgré la reconnaissance de l'autonomie des textes rassemblés et du parallèle établi par le sous-titre avec la forme du recueil –, ainsi que sur les principes d'organisation assurant une cohérence globale certaine. Le refus de parler de *short stories* origine de leur désir d'inclure les ouvrages réunissant des textes de

différents genres : nouvelles, fictions, prose (reportages, mémoires, esquisses, *sketches*…), contes, histoires, etc., la limite étant arbitrairement fixée par la frontière prose/versification. Les caractéristiques du *composite novel* déterminent ainsi un certain corpus, que les auteurs tentent de recenser : curieusement se côtoient les *Trois contes* de Gustave Flaubert, *Mobile* de Michel Butor, les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, *Dubliners* de James Joyce et *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, sans compter les classiques *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, *The Golden Apples* d'Eudora Welty, *Mémoires d'un chasseur* d'Ivan Turgenev, *The Unvanquished* et *Go Down, Moses* de William Faulkner qu'Ingram, Luscher, Kennedy et autres théoriciens états-uniens du recueil de nouvelles n'hésitent pas à désigner comme des *short story cycles* ou *short story sequences*, ouvrages dont l'organisation est même dans certains cas au milieu du spectre des structurations possibles. Bien qu'elles proposent une perspective qui diffère sensiblement de celle des théoriciens du recueil, Dunn et Morris élaborent leur approche sur des bases quasi identiques à celles des Ingram, Kennedy et Luscher, en plus de reprendre à leurs fins un corpus assez semblable.

Malgré leurs divergences, les théoriciens états-uniens, dans leur tentative de définir une forme littéraire plus ou moins mouvante, s'appuient sur des données similaires et suivent un cheminement parallèle : étude fondée sur l'intention et le projet d'auteur, description d'une organisation possible par un éventail de procédés et volonté d'imposer une appellation qui circonscrive une certaine tranche du corpus nouvellistique. Il demeure que le recueil n'y est pas décrit par un vocable dont le sens serait assez large pour inclure

toute forme d'assemblage de textes narratifs ; une connotation particulière s'ajoute toujours. Par opposition, les théoriciens francophones doivent composer avec l'appellation générale recueil de nouvelles, d'où une tendance marquée non pas à se limiter à certains sous-ensembles du corpus, mais davantage à catégoriser, à établir des typologies qui décriraient par sous-groupes l'ensemble du corpus.

Diffusées toutes deux au milieu des années 1970, les typologies de Godenne et de Ricard suivent de peu l'ouvrage d'Ingram (sans pour autant y faire référence) dans ces années où la problématique du recueil prend peu à peu son essor. Tel qu'exposé plus haut, Godenne propose en 1974 une typologie fondée sur le degré d'organisation du recueil et sur l'intention de l'auteur. Se basant sur une étude étendue des ouvrages français et francophones, il distingue les recueils de textes épars, les recueils thématiques et les recueils-ensembles, créant des sous-catégories du recueil de nouvelles : le corpus étudié n'est restreint d'aucune façon. Le seul débat terminologique auquel il se prête concerne une affirmation d'Arland : « Ce livre [*L'eau et le feu. Nouvelles*] n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles » (Arland, cité par Godenne, 1995 : 124). Les définitions établies par Godenne portent donc sur les formes du recueil de nouvelles organisées selon divers degrés, l'appellation recueil de nouvelles ne semblant correspondre qu'à sa définition minimale (un recueil de textes du genre nouvelle).

Deux ans après la publication de *La nouvelle française* et n'ignorant pas cette étude de Godenne, Ricard soumet une lecture différente du recueil, qui n'est d'abord pas perçu dans sa dimension éditoriale, mais bien dans son lien intime à la nouvelle : rappelant une

caractéristique majeure de la nouvelle, sa concentration, il veut signaler « la considération tout aussi nécessaire de son ouverture, de son appartenance à plus grand et à plus nombreux qu'elle-même » et affirmer « qu'elle est elle-même partie d'un autre système, le recueil, à l'intérieur duquel elle remplit aussi une fonction déterminée, qui est une composante essentielle de sa signification » (1976 : 114). Il prétend faire une étude du recueil pour lui-même à partir du recueil type qu'est le modèle boccacien ; il conclut par la proposition d'une triade typologique fondée sur la tendance vers le pôle discontinuité ou le pôle continuité. À l'instar de Godenne, Ricard bâtit sa propre théorie sur une définition minimale, a priori du recueil de nouvelles ainsi que sur une catégorisation des formes selon leur organisation ; il s'en distingue par son insistance sur l'équilibre continuité/discontinuité illustré par le modèle boccacien. À défaut de cerner les traits communs du recueil de nouvelles, il définit chacun des types qui en constituent des sous-genres.

Dans leur approche de la question du recueil de nouvelles, Carpentier et Sauvé se distinguent des démarches de Godenne et de Ricard : partant des distinctions communes entre recueil homogène et recueil hétérogène, ils considèrent diverses facettes de la problématique (typologies de Ricard et de Boucher – qu'il emprunte à Godenne –, aspects de la composition, mode de rassemblement de la nouvelle) avant de proposer une liste de propriétés du recueil (pluralité, discontinuité, permutabilité, superposition) et de discuter des implications du recueil comme ensemble textuel. Amorçant une réflexion sur le fonctionnement du recueil (le recueil comme unité discursive, en raison de son pouvoir génératif), la thèse de Carpentier et Sauvé

n'en demeure pas moins fondée sur la polarisation homogène/hétérogène sous-tendue par une conception structurante du recueil de nouvelles.

Contrairement aux débats portant sur l'appellation chez les anglo-saxons, l'analyse du recueil de nouvelles chez les francophones ne suppose pas la définition préalable de l'objet d'étude : son appellation commune et générale regroupe tous les ouvrages s'apparentant au recueil de nouvelles[24]. De cette façon, Godenne, Ricard et Carpentier/Sauvé travaillent à partir d'un même corpus général ; leurs approches se distinguent par la manière dont ils délimitent leurs sous-groupes respectifs. En cela, ils s'apparentent aux théoriciens anglo-saxons qui, par l'invention d'un nouveau vocable, tentent de fixer les limites d'un phénomène littéraire et de le légitimer, à défaut de simplement observer les frontières déjà établies d'un genre institutionnalisé. De plus, ils partagent la même perspective structurante, qu'elle repose sur l'historique de composition ou sur des procédés formels et sémantiques. Tous ces travaux théoriques sur le recueil de nouvelles, dans leurs divergences, en illustrent de nombreuses facettes. Cependant, ils ont leurs limites, que certains partis pris méthodologiques peuvent expliquer.

ÉCUEILS THÉORIQUES

Les approches théoriques exposées ici, par les définitions qu'elles donnent du recueil de nouvelles, participent pour la plupart d'une conception structurante, organisatrice du recueil : elles le montrent par la

24. La généralité du terme recueil ne s'étend cependant pas jusqu'à l'anthologie, qui semble s'exclure d'elle-même, cette forme possédant un statut générique spécifique.

sélection d'une tranche d'ouvrages nettement homogènes, par l'établissement de classes dont la plus organisée semble souvent favorisée, ou par la mise en opposition de recueils non structurés et d'autres fortement structurés. Cette méthode a l'avantage d'établir un éventail évocateur des possibles de cette forme littéraire à géométrie variable. Le maillon faible de ce raisonnement, cependant, réside dans la façon d'évaluer l'organisation. Quelques théoriciens l'ont déjà montré, le recours à l'historique de composition (l'intention, le projet d'auteur) apparaît la technique la plus contestable, en raison de la difficulté, voire de l'impossibilité d'avoir accès aux données qui viendraient justifier le projet d'un auteur[25]. Peu importe ce qu'un auteur pourrait déclarer à propos de son ouvrage, il ne demeure aux critiques que le texte même, seul élément à la fois accessible et invariable.

Conscients de cette difficulté, plusieurs théoriciens tentent d'expliquer la cohérence, l'unité d'un recueil de nouvelles par la présence de procédés formels, narratifs ou sémantiques qui uniraient les nouvelles. Ces procédés créeraient des liens entre les textes, leur assurant une parenté minimale. Ingram, Kennedy, Mann, Dunn/Morris et d'autres énumèrent une variété de procédés possibles engendrant une organisation des

25. Il faut admettre qu'il existe des cas où les renseignements sont facilement accessibles : lorsque l'auteur le révèle en entrevue, lorsqu'une préface ou un élément du paratexte signale une composition de l'ouvrage… Toutefois, il importe de rappeler qu'en dépit de toute volonté d'un auteur, l'affirmation d'une telle organisation n'assure pas sa concrétisation dans le recueil ; il serait facilement imaginable qu'un auteur, voulant tromper son lectorat, fasse précéder son ouvrage (qui ne présenterait aucune forme de structuration) d'un mot avouant un supposé travail d'organisation du recueil, sans que cette affirmation ne modifie en rien la teneur de l'ouvrage en question.

recueils, allant des continuités thématiques aux personnages récurrents. Cette méthode rencontre toutefois un écueil théorique, celui des frontières des textes fictionnels. Autonome et autarcique, le texte fictionnel construit son propre monde ; la reprise d'un thème ou d'une figure dans une autre fiction est généralement attribuée à l'auteur. Cependant, l'intention de ce dernier peut seulement être postulée : elle demeure invérifiable et surtout sans totale autorité sur le texte. D'un point de vue logique, les rapprochements entre des textes ne sont que le fruit d'extrapolations du lecteur se prêtant au jeu de repérer des similarités de nouvelle en nouvelle[26]. En plus de ce glissement théorique, les approches typologiques et spectrales causent problème par la catégorisation formelle des recueils qu'elles proposent, sur la base du degré d'organisation de ces ouvrages (davantage hétérogènes ou homogènes) et donc sur la base des procédés formels utilisés. Or, la question se pose de nouveau : comment évaluer la place respective, sur un spectre, d'ouvrages employant des procédés différents ? Comment déterminer, par exemple, si un recueil avec une histoire-cadre est plus ou moins homogène qu'un recueil thématique ? Toute lecture comportant une part de subjectivité, il demeure impossible de fixer, sinon arbitrairement, une échelle de la structuration et la place qu'y occupe chacun des procédés.

Un autre danger lié à l'argumentation fondée sur des procédés unifiants consiste à vouloir repérer ces

26. Un ouvrage peut volontairement induire en erreur son lecteur qui se prête à un tel jeu : le classique retour de personnage de texte en texte dans un recueil de nouvelles, modulé, peut tromper le lecteur qui, observant l'utilisation d'un même nom, croit à l'identité fictionnelle du personnage (il en sera davantage question au chapitre II).

derniers dans des recueils qui en contiendraient peu ou pas. Carpentier et Sauvé signalent une attitude d'une importance peut-être négligée : « Il faut dire qu'il y a toujours, chez le lecteur, cette tendance à syntagmatiser ce qui est juxtaposé » (1996 : 18). Discutant de la quête d'unité par le lecteur d'un recueil, Luscher se prononce dans le même sens, hypothèse que la psychologie cognitive pourrait sûrement corroborer[27] :

> *Although the author's intentions may be diffuse, even indeterminate, we assume that his text is connected in some fashion that will allow us to discern pattern and meaning. Our desire for unity and coherence is so great that we often use our literary competencies to integrate apparently unrelated material, as long as we are sustained by the faith that the work possesses formal wholeness. Given a title, a beginning, and an end, we will valiantly attempt to make sense of what initially seem disjunct images, unrelated incidents, or a static series of sketches* (1989 : 155).

L'unité perceptible ici n'est autre qu'une projection du lecteur sur le texte et ne témoigne nullement d'une organisation intrinsèque du recueil.

Parallèlement, les analyses du recueil de nouvelles proposées par les théoriciens étudiés plus haut doivent préciser préalablement les caractéristiques propres à ce dernier et cerner les frontières du corpus ; elles tentent donc de le définir, de déterminer les traits spécifiques de cette forme qui permettent ensuite de l'identifier. Les différentes tentatives de définition montrent jusqu'à quel point il semble difficile d'arriver à un

27. Carpentier et Sauvé signalent les recherches de Michel Tardi, de l'Université de Strasbourg, qui, par sa théorie du troisième signifiant, montre la propension commune à établir des liens d'ordre narratif entre deux images (1996 : 18).

consensus : les quelques appellations évoquées[28] ainsi que les diverses typologies élaborées illustrent bien le défi que représente la définition du recueil de nouvelles. Ce défi, faut-il l'avouer quasi irréalisable, constitue une autre limite importante de la démarche des théoriciens du recueil. Toute définition, aussitôt qu'elle se précise, exclut certaines formes qui ne respectent pas une des balises déterminées ; tout effort de théorisation du recueil de nouvelles semble empêcher sa reconnaissance, sa synthèse, puisque les limites du corpus étudié se déplacent constamment. Le recueil semble fuir sa propre poétique, impossible à enfermer dans une définition claire et précise. En fin de parcours, c'est le retour à la case départ : le recueil de nouvelles n'est rien d'autre que ce que son appellation laisse vaguement entendre.

En plus de devoir abandonner le projet d'élaborer une définition idéale, l'étude du recueil de nouvelles devrait donc respecter l'autonomie des mondes fictifs, s'abstenir de recourir à l'intention auctoriale et ne pas se prêter à une hiérarchisation des procédés unifiants. Les approches théoriques structurantes traversées ici négligent de prendre en considération ces limites de leur parti pris méthodologique, au péril de leur validité.

* * *

Malgré ce glissement théorique à propos de la structuration et l'impasse méthodologique liée à la définition du recueil de nouvelles, il ne faut pas nier que

28. C'est sans compter d'autres appellations moins fréquentes, comme *short story composite*, *rovelle*, *story novel* et *short story compound*.

les diverses approches étudiées, d'Ingram à Luscher et de Godenne à Carpentier et Sauvé, permettent de saisir certaines portions du corpus, comblant leurs limites et leurs lacunes respectives. Surtout, de leurs discours semblent émerger des constantes, souvent considérées négligemment, mais qui, en réalité, jettent les bases d'une étude du recueil purgée de sa fréquente conception architecturale. La notion de tension entre le tout et ses parties, déjà évoquée, conserve sa validité malgré les écueils méthodologiques, ne reposant en fait sur aucun fondement théorique ; cette tension apparaît davantage comme un produit de lecture. Il en est de même pour la question de l'unité, omniprésente à travers la critique : à défaut de décrire une unité textuellement constituée, il s'agit plutôt de parler d'un effet d'unité observable dans certains recueils de nouvelles. De fait, cette unité ne constitue pas tant une essence des recueils, une caractéristique intrinsèque, qu'un effet observable à la lecture des ouvrages. C'est dans l'omission de ce passage obligé par la lecture pour percevoir l'unité d'un recueil que se situe assurément la plus grande erreur théorique des chercheurs, attribuant à un assemblage textuel le résultat de son interaction avec le lecteur.

Les constantes identifiées ne sauraient être suffisantes pour comprendre les rouages du recueil sans les considérations fréquemment citées de Michel Butor sur le sujet. Dans un entretien avec Robert Melançon, il parle de l'expérience de rassemblement de textes en recueils ; amorçant la discussion en s'appuyant sur son propre cheminement, il introduit une caractéristique capitale des recueils. Signalant d'entrée de jeu que « pour [lui] il a toujours été important de voir l'organisation d'un livre, de considérer un ouvrage, un vo-

lume, comme quelque chose de plus que la simple accumulation de ses parties » (Melançon, 1975 : 69), Butor pousse plus avant son exploration des formes polytextuelles : « à l'intérieur du recueil, on voit que chaque œuvre, que chaque partie qui paraissait former un tout, en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties » (p. 72). Dans cette perspective relationnelle, il prend conscience que « dans la forme du recueil on voit la différence entre *un* texte et *plusieurs* textes mise en question » (p. 72).

En dépit des écueils identifiés dans les approches structurantes, les constantes qu'elles évoquent et qui les réconcilient concourent à mettre en évidence une certaine forme de relation entre les textes, des relations qui varient cependant selon les lecteurs. Cette réticulation, évoquée par Butor à sa façon, n'est pas étrangère au fait qu'un ouvrage – et sa signification – soit différent de la somme de ses parties – de la somme des sens des textes rassemblés, constituant ainsi un « entretexte[29] » sémantique qui semble paradoxalement avoir ni matérialité ni ancrage textuel. Cette différence sémantique contribue à la légitimation du recueil comme œuvre ; outre les indices matériels comme le livre (produit éditorial) et le paratexte, cette reconnaissance est également appuyée par l'effet d'unité observable à la lecture du recueil, effet qui est plus précisément le produit de cet entretexte généré par la lecture[30].

29. L'entretexte pourrait être défini comme la plus-value de sens que la lecture fait émerger d'un ensemble de textes distincts.

30. Ces observations valent pour tout genre publié sous forme de recueil ; les spécificités narratives et fictionnelles de la nouvelle, évoquées plus haut, se joignent à ces considérations.

Cette conception relationnelle du recueil, présente en filigrane dans les propos de plusieurs théoriciens, pourrait contribuer à expliquer l'impression commune de parcourir un tout à la lecture de certains recueils de nouvelles. C'est cette impression, faut-il le rappeler, qui a conduit ces théoriciens à attribuer une unité intrinsèque au recueil, en fait une unité qui émergerait plutôt de l'interaction entre le texte et son lecteur. Une telle approche relationnelle ne demande pas tant une définition du recueil de nouvelles – comme se sont perdus les chercheurs à tenter d'en produire une qui soit opératoire – qu'elle commande une étude de son fonctionnement comme ensemble de textes, comme machine textuelle. Les théories du recueil en rendent plus ou moins bien compte, pratiquant des descriptions souvent très statiques ; leur approche architecturale du recueil de nouvelles tend à en effacer la part plus dynamique et interactive. De plus, elles n'expliquent qu'indirectement (et parfois incorrectement) comment se construit le sens de l'ouvrage malgré sa discontinuité textuelle. La compréhension du fonctionnement du recueil de nouvelles doit permettre d'expliquer comment s'établissent des liens entre les textes rassemblés et ainsi comment cette machine textuelle parvient à joindre ses parties, à produire un effet d'unité. Entrevue par quelques théoriciens mais peu développée, l'exploration de ce fonctionnement repose sur le respect d'un préalable méthodologique, celui de l'approche lecturale. C'est cette perspective du recueil, sur la base de la lecture, que je me propose d'examiner.

CHAPITRE II

LECTURE ET TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES DES NOUVELLES

LA RELATION PROBLÉMATIQUE ENTRE LES TEXTES D'UN RECUEIL

Les propositions de définition avancées dans les théories du recueil[1], malgré leurs apories, mettent en évidence un phénomène propre au recueil, celui des relations semblant exister entre les textes réunis. L'évaluation des ouvrages en termes d'unité et de cohérence, à laquelle se prêtent généralement les critiques et les théoriciens dans leur approche empirique de la question, repose sur une conception totalisante fondée sur des indices disséminés dans le texte – au risque de glissements théoriques, comme la dernière partie du premier chapitre l'a montré. Ainsi en est-il pour le lecteur ordinaire abordant des recueils de nouvelles. Une lecture de *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994)

1. Le terme recueil désigne désormais, sauf mention contraire, le recueil de nouvelles. Il est à signaler que les considérations lecturales qui suivent ne sont pas exclusives au genre de la nouvelle, mais peuvent s'appliquer dans une certaine part aux autres genres publiés sous forme de recueil.

peut difficilement omettre l'univers fictionnel récurrent et le retour de personnages dans l'ensemble des textes réunis. Dans *Vases de Chine* d'Andrea Canobbio (1991)[2], comment ne pas s'interroger sur ce personnage nommé Claudio, protagoniste de chacun des textes, qui pourtant semble n'avoir comme trait persistant que le nom ? Et que penser de la dizaine de nouvelles, dans *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel* de Gilles Pellerin ([1982] 1989), dont l'incipit traite à répétition de l'arrivée tant attendue de l'autobus ? Il semble difficile d'ignorer les formes de relation entre les textes de certains recueils de nouvelles, en dépit de tous les obstacles théoriques qu'on veuille bien leur opposer.

Cette relation entre les textes d'un recueil, aussi énigmatique soit-elle, est intimement liée au fonctionnement de ce dernier, d'où l'importance pour la compréhension de cette machine textuelle de mettre en place certaines balises théoriques qui permettront d'expliquer l'inadéquation entre l'expérience idiosyncrasique des ouvrages et le discours tentant de la systématiser. La relation problématique entre les textes d'un recueil repose fondamentalement sur une difficulté d'ordre textuel. Ce constat en apparence banal n'est pas inutile : l'écueil théorique trouve en effet sa source dans la double question des frontières des textes et du statut textuel du recueil. Les travaux de théoriciens du texte, portant plus ou moins directement sur la forme du recueil, permettent ici d'amorcer la réflexion.

---

2. Notons que la traduction de l'italien au français aux éditions du Seuil voit l'ajout d'une mention générique qui pourra étonner, celle de « roman ». L'ambiguïté persiste en quatrième de couverture, où l'on parle des « douze récits » que compte *Vases de Chine*, qui est présenté comme le « premier roman » d'Andrea Canobbio.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982) établit une typologie des relations transtextuelles (définissant la transtextualité ou la transcendance textuelle du texte comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », p. 7). Considérant la nature des liens unissant des textes entre eux, il distingue l'intertextualité (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre », p. 8), la paratextualité (relation du texte avec son paratexte, dont il étudie les diverses formes dans *Seuils*, 1987), la métatextualité (la relation critique, celle entre un texte et son commentaire), l'hypertextualité (« toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13), le texte B correspondant alors à un second degré textuel, résultant d'une opération de transformation et considéré comme œuvre littéraire, contrairement au métatexte) et finalement l'architextualité (relation d'appartenance taxinomique, celle du texte à son genre). Cette typologie textuelle, tout utile qu'elle apparaisse une fois établie et partiellement adoptée[3], écarte le cas pourtant fréquent des coprésences textuelles simples, celui qui caractérise le recueil[4]. Ces relations établissent toutes des liens entre le texte et

3. Ces types élaborés par Genette ont reçu un accueil mitigé : le vocabulaire autour de la notion de paratexte semble maintenant commun dans les études littéraires ; par opposition, les études génériques n'emploient pour ainsi dire jamais le terme architextualité, catégorie trop vaste et peut-être encore trop exploratoire, même si elle origine d'un des textes les plus cités en théorie des genres (Genette, 1979).

4. Et qui caractérise aussi, rappelons-le une dernière fois, l'anthologie, les périodiques et autres formes connexes.

d'autres de statut différent : l'intertexte comme renvoi, le paratexte, la critique, la parodie/reprise et l'appartenance générique[5]. Le recueil, tout comme les séries et les cycles romanesques, est formé de textes de nature, de statut similaire (et de l'appareillage paratextuel, inévitablement). Cette coprésence simple n'est pas abordée par Genette qui, en évitant les formes polytextuelles, postule l'unicité et l'indivisibilité du texte littéraire, ainsi confondu avec le livre publié[6]. La typologie genettienne, qui pose les bases d'une réflexion sur les relations transtextuelles, ne permet cependant pas d'éclairer directement les relations entre les textes du recueil, sinon en montrant en creux leur spécificité.

(Nouveau) Romancier et théoricien, Jean Ricardou expérimente l'écriture et réfléchit sur les enjeux qu'elle représente. Ses intérêts, centrés sur l'immanence du texte, le poussent à s'interroger sur les différents types possibles de relations textuelles pour lesquelles il

5. Il sera d'ailleurs plus longuement question de l'intertextualité au troisième chapitre. Une précision à propos de l'architextualité : Schaeffer (1986 : 196), l'opposant aux autres relations transtextuelles, ne lui reconnaît pas de texte lié, l'architextualité se définissant plutôt comme une relation d'appartenance. Cependant, il ne peut être nié que cette appartenance se manifeste souvent par une mention générique, élément paratextuel généralement commun à plusieurs ouvrages.

6. Quittant le métadiscours théorique et ses néologismes, Genette aborde dans « Paysage de fantaisie » (1999 : 171-190) le recueil de poèmes *Fêtes galantes* de Paul Verlaine. À la lecture d'ensemble qui constitue le cœur de l'article, il fait précéder un parcours historique des traditions d'écriture des recueils poétiques et une réflexion sur leur composition. Conscient — du moins dans les premières pages — que la notion d'unité qu'il convoque est questionnable, il prend néanmoins pour acquis la cohabitation des textes, ceux-ci étant soumis à un quelconque « principe de groupement » (p. 172) dont témoigne généralement le titre du livre. Il est regrettable de le voir interrompre sa réflexion sur le recueil alors qu'il rencontre une difficulté intéressante (qu'il présente comme un « embarras de langage » – p. 180) : à la fois le poème et le recueil peuvent être qualifiés d'œuvre…

propose un éventail de termes les définissant, chacun apportant une fine nuance sur la nature des phénomènes étudiés. Dans *Nouveaux problèmes du roman* (1978), il définit plusieurs espèces d'intertextes restreints à partir de l'intertexte général (l'ensemble de tous les textes) :

> *Entre autres, ce que nous pourrons nommer* graphotexte, *ou ensemble des textes assumés par le même signataire ;* anthologicotexte, *ou ensemble des textes de signataires différents réunis dans un même livre ;* bibliotexte, *ou ensemble des textes évoqués nommément dans un texte, et ainsi de suite. De la même manière, nous appellerions* syntexte *l'intertexte restreint composé de l'ensemble des textes dont chacun, sans appartenir à aucune des catégories précédentes, entretient un nombre remarquable de rapports avec le texte en cause* [le choix reposant sur un sélectande (base de la sélection) particulier] (p. 303-304).

Ricardou expose ainsi les types de renvois, de références, de mentions qui peuvent être présents dans un texte et qui lient par conséquent ce dernier aux textes évoqués sur la base de différents critères. L'anthologicotexte semble faire bande à part : la définition, qui mentionne les conditions d'existence matérielle (« des textes [...] réunis dans un même livre »), éloigne ce type de relation du phénomène intertextuel dans son acception générale et, par le fait même, s'approche de la question du recueil. Cependant, le seul trait associé à ce concept expose une spécificité de l'anthologie, axée par surcroît sur sa production : la réunion de textes de différents signataires. Ce néologisme, outre le rapport qu'il établit avec l'intertexte, apparaît quelque peu futile : il ne sert qu'à éviter une paraphrase, tout comme il ne semble pas profitable pour l'étude des formes polytextuelles.

Ouvrage relevant à la fois de la fiction, de l'essai et de la théorie, *Le théâtre des métamorphoses* de Ricardou (1982) s'emploie en fin de parcours à s'auto-définir. Cet ensemble de textes (qui pourrait être appelé un recueil) porte la mention générique « mixte », que l'auteur oppose à « mélange ». Cette dernière appellation désigne un ouvrage regroupant plusieurs textes sans organisation particulière :

> *la mise ensemble de ces écrits semble légitime en ce que, issue chacun de même plume, ils sont admis pour l'expression d'une confortable fantasmagorique identité : l'auteur. Bref, du moins en tant que pure accumulation de pièces brèves selon un seul livre, le mélange a une structure d'*infra-biblio-intertexte (p. 280).

Ricardou présente le mixte comme une forme opposée au mélange :

> *Pour le* mixte [...], *la ligature est le résultat d'une précise tâche. C'est parce que, selon des agrafes, il en assure la connexité, que le scripteur est en mesure de réunir et d'articuler les fragments disparates dudit recueil.* [...] *La mise ensemble de ces écrits devient licite en ce que, tissu chacun au moins avec un autre, ils sont requis pour la constitution d'une incontestable énigmatique croisée : l'art du X. Bref, du moins en tant qu'inventive élaboration de pièces diverses entretissées dans un seul livre, le mixte a une structure d'*ultra-biblio-intertexte (p. 280-281).

À la fois théorie du texte et regard sur ses propres mécanismes de production, *Le théâtre des métamorphoses* propose sous des néologismes rebutants une formulation personnelle de l'hétérogénéité et de l'homogénéité, concepts associés aux formes polytextuelles, à commencer par le recueil de nouvelles. Inscrits dans un discours conjuguant pratique de l'écriture et théorie de

la littérature, ces extraits se situent à la fragile frontière de l'analyse et de l'aveu d'intention par l'auteur[7]. Participant d'une position esthétique postulant que le texte est souvent plus que ce que l'auteur y met, cette approche adoptée par Ricardou n'apporte pas d'outils opératoires pour comprendre le fonctionnement textuel du recueil : l'étude de la production du texte, même si elle échappe de peu à l'écueil théorique de l'intention auctoriale, peut difficilement guider la réflexion sur les relations entre les textes.

Étudiant le genre de la nouvelle, Bruno Monfort (1992) aborde la question des liens entre les textes par l'examen du mode de publication spécifique à ce genre. Liant les contraintes de publication à une poétique nouvellistique en littérature américaine du XIXe siècle, il distingue l'unité textuelle (l'ouvrage dans sa complétude) de l'unité de publication (le livre conventionnel, le périodique, etc.)[8]. Il signale qu'« une nouvelle est un texte parmi d'autres dans une unité de publication soumise au régime de la polytextualité : magazine, anthologie ou recueil » (p. 157), du fait que « la nouvelle est très généralement une unité textuelle plus petite que son unité de publication » (p. 158). Alors que Monfort utilise ces propositions pour montrer que la brièveté typiquement nouvellière n'est pas tant un choix de

7. Cette intention, même si elle était avouée par l'auteur, ne garantit en rien la réelle homogénéité de l'ouvrage, sinon qu'elle oriente la lecture qui en est faite. Par exemple, dans *La dame blanche*, recueil de nouvelles canadien de 1927, l'auteur Harry Bernard précise en introduction que les nouvelles « forment un tout » ; cependant, son propos s'emploie à montrer précisément l'inverse (par la description des nouvelles qui forment deux sous-ensembles sans lien), et la lecture de l'ouvrage le montre tout aussi bien (Audet, 2000).

8. Unité prend ici le sens d'élément simple et ne correspond en rien au caractère de cohésion interne tel que défini dans le premier chapitre.

l'auteur qu'une contrainte extérieure imposée par le mode de publication, il est possible de pousser plus avant sa réflexion et de l'appliquer précisément au recueil :

> *Pour que la fiction narrative brève accède à une reconnaissance institutionnelle suffisante, une équivalence entre l'unité textuelle et l'unité de publication doit être établie. La réunion de textes narratifs brefs dans un recueil constitue une façon de parvenir à cette adéquation (la* somme *des unités textuelles égalant l'unité de publication)* (Audet, 2000).

Ces affirmations qui s'insèrent dans une perspective sociologique éclairent l'aspect institutionnel du recueil de nouvelles : la coprésence des textes est forcée par les modes actuels de publication. Or, cette approche décrit davantage la problématique liée aux conditions de publication du genre nouvellistique que les relations pouvant exister au sein même du recueil. Ni la description des contraintes matérielles ni leur justification ne conduisent à expliquer l'impression d'unité, de cohérence exprimée tant par les critiques que par les théoriciens.

De ces réflexions théoriques surgissent une pléthore de néologismes en *-texte* qui, malgré leur façon toute particulière d'aborder les relations entre des textes, ne parviennent pas à cerner le phénomène observable dans le recueil de nouvelles. Pour faire la contrepartie de l'intertextualité, le terme intratextualité a été forgé intuitivement par les critiques littéraires[9]. Cette intertextualité interne, comme il serait aisé de la

9. De fait, personne ne semble réclamer la paternité de ce pendant de l'intertextualité ; aucun dictionnaire ne semble en faire mention, sinon le « Petit glossaire des termes en "texte" » (Bérubé et Gervais, 1988 : 29),

définir a priori, renvoie étrangement à divers types de relations. Parmi les emplois les plus variés de ce terme, deux principaux sens lui sont attribués. La première acception est liée à la notion d'œuvre-texte, soit l'ensemble de la production littéraire d'un auteur[10]. L'intratextualité réfère alors à l'intertextualité propre aux textes d'un écrivain[11], où des thèmes, des personnages ou d'autres éléments sont récurrents, où des renvois à des textes antérieurs sont observables, etc. La notion d'œuvre-texte prend alors toute son importance : les textes inclus dans cette intertextualité sont sélectionnés sur la base d'un seul critère – l'auteur[12]. La seconde acception est fondée sur ce qui pourrait être appelé le texte-œuvre. Nettement plus limitée, l'intratextualité ainsi conçue étudie les relations internes d'un ouvrage précis, parmi lesquelles les échos, les jeux de miroir et les mises en abyme[13]. Loin de se contredire, les deux

---

où l'on renvoie à un article d'André Gervais, Jean-Pierre Vidal et Ghislain Bourque qui introduit à un numéro sur l'infratextualité dans *La nouvelle barre du jour* : l'intratexte y est défini laconiquement, par opposition à intertexte, et est décrit comme « la relation que le texte entretient avec lui-même à compter d'éléments déterminés » (1981 : 9).

10. Voir notamment le dossier « Œuvre-texte » de la *Revue des sciences humaines*, vol. 215, nº 3 (juillet-septembre 1989).

11. Ce que Ricardou nommait intertextualité restreinte en 1975 (« Claude Simon ne sera donc pas considéré comme un auteur, mais comme un écrivain produisant des textes par rapport aux textes qu'il a signés, c'est-à-dire comme un scripteur pris dans des problèmes d'*intertextualité restreinte* » – p. 11) et graphotexte en 1978 (« ensemble des textes assumés par le même signataire » – p. 303).

12. Genette, dans *Palimpsestes* (1982 : 231), adopte cette acception, la faisant équivaloir à autotextualité. Pour des exemples d'études dans cette perspective, voir Tran (1989) et Pier (1988).

13. Il s'agit vraisemblablement du sens accordé au terme par Ricardou (1978 : 129) et par Gervais, Vidal et Bourque (1981 : 9). À titre d'exemples, voir Gormley (1979) et Beaujour (1979) (où les *Essais* ne sont pas considérés tant comme un recueil que simplement comme un ouvrage).

sens attribués au terme intratextualité permettent d'étudier les modalités de l'intertextualité interne, celle de l'œuvre-texte ou du texte-œuvre.

Cette double acception de l'intratextualité s'explique par la délimitation conflictuelle du « texte » étudié : l'œuvre d'un écrivain ou un simple ouvrage. Ce dédoublement vient probablement de la quête d'une contrepartie à l'intertextualité considérée dans son sens large, celle qui prend la littérature universelle comme corpus de référence. De plus, la notion de texte, à la fois maniable et approximative en raison de son imprécision, peut autant convenir à l'une ou l'autre acception. Ce détour par les théories du texte, qui semble aboutir à un relativisme sémantique déroutant, met pourtant en évidence la difficulté de parler de formes polytextuelles, d'en expliquer le fonctionnement. Toutes les typologies élaborées pour décrire les relations transtextuelles dans le recueil échouent à cette tâche. Elles ne parviennent pas à une description fonctionnelle en raison de l'indétermination, ici aussi, de ce que désigne le terme texte et, plus précisément, en raison de l'indétermination des frontières des textes et du statut textuel du recueil qui se compromettent réciproquement. Le recueil est-il un texte ou un ensemble de textes ? Peut-on considérer l'ensemble des nouvelles comme formant un seul texte ou ne conservent-elles pas leur autonomie fondamentale ?

Les deux partis de l'alternative trouvent autant de justifications. La prépublication de nouvelles en périodiques montre la possibilité d'une existence aussi bien en dehors du recueil qu'en son sein (voir les listes de nouvelles prépubliées, souvent annexées aux recueils). L'assimilation fréquente de recueils au genre

romanesque – dans l'édition[14], la réception critique, les listes de nouveautés littéraires, le classement dans les librairies… – témoigne de la conception du recueil comme un seul texte, du moins comme un ensemble narratif (peu importe sa cohérence interne). Les divergences même dans les règles typographiques de présentation des titres de nouvelles d'un recueil (hésitation entre italique et guillemets) révèlent le malaise entourant le statut textuel du recueil et des nouvelles qui y sont intégrées. Devant ce conflit entre les conceptions du texte, la question demeure sans réponse : il semble difficile de trancher entre le recueil comme texte et le recueil comme somme textuelle, les approches théorique et empirique apportant des appuis à chacune des thèses.

L'indécidabilité me conduit à formuler une hypothèse, où les deux positions n'entrent pas en contradiction, hypothèse à l'effet que le recueil constitue une double strate textuelle, à la fois texte global et ensemble de textes. Ces deux niveaux textuels ne sont pas sans conséquence sur l'étude du recueil : il importe de cerner leurs présupposés théoriques respectifs. Le recueil comme somme textuelle, comme réunion de textes (soit le sens premier du terme recueil) ne requiert pas de justification théorique préalable : la contrainte du mode de publication, la matérialité du livre, le parallèle avec l'anthologie ou le périodique esquissent déjà les balises essentielles à sa compréhension. Il s'agit d'une strate fondamentale, qui ne peut être niée

14. Voir l'exemple de *Vases de Chine*, cité plus haut ; le recueil *Cet imperceptible mouvement* d'Aude, d'abord publié avec la mention « nouvelles » (1997a), porte en page de couverture de son édition de poche (1997b) la mention « roman », même si la page de titre porte la mention « nouvelles ».

même si elle est souvent mise de côté ; les travaux de Monfort (1992), particulièrement, ont contribué à réaffirmer son importance. Ce n'est cependant pas à ce niveau qu'il sera possible d'étudier les relations transtextuelles du recueil, puisque les nouvelles y sont présentées comme indépendantes : d'où la nécessité de convoquer une seconde strate, où le recueil est considéré comme un texte. Cette hypothèse, qui s'impose peut-être d'elle-même, demande de se situer dans un contexte théorique pertinent. Pour que le recueil se présente comme un seul texte, une transgression des frontières textuelles normalement étanches des nouvelles doit être accomplie ; elle n'est logiquement possible que dans une perspective lecturale (et non immanentiste).

Dans son détachement du texte, une approche lecturale du recueil permet autant de considérer les textes séparément que de les relier, d'établir des parallèles entre eux, cette dernière démarche conduisant possiblement à une perception du recueil comme un tout, comme un seul texte. Or, cette réticulation[15] et cette perception ne se justifient pas par une cohérence intrinsèque du texte qui viendrait valider une hypothèse du lecteur sur l'*intentio operis*[16] de ce texte,

15. On pourrait aussi parler des relations transtextuelles des textes du recueil, la complexification de ces relations formant des réseaux sémantiques.

16. Umberto Eco, cherchant à cerner l'acte d'interprétation, distingue l'*intentio operis* de l'*intentio auctoris* (l'intention de l'auteur, ce qu'il voulait dire par un texte) et de l'*intentio lectoris* (l'« intention » du lecteur, c'est-à-dire ce que le lecteur trouve dans le texte en référence à ses propres systèmes de signification – 1992 : 29-30). La recherche de l'*intentio operis*, ainsi, suppose de chercher ce que le texte « dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère » (p. 29).

comme semble l'avancer Umberto Eco (1992 : 41). Au contraire, l'ensemble du texte perçu comme un tout cohérent apparaît davantage une construction élaborée par les lecteurs ou par des traditions interprétatives (Saint-Gelais, 1995 : 14). Ainsi,

> *si « l'ensemble du texte considéré comme un tout organique » n'est jamais que le résultat d'une totalisation (toujours hypothétique) opérée par la lecture à partir de composantes spécifiques du texte, les règles qui permettent de passer de celles-ci à celle-là dépendent de décisions lecturales* (Saint-Gelais, 1995 : 17).

Par conséquent, si la totalisation d'un texte (sa perception comme un tout) suppose une décision lecturale, a fortiori cette dernière est-elle nécessaire au recueil pour qu'il soit considéré comme un texte et, par extension, pour expliquer l'impression d'unité, de cohérence observable chez les lecteurs de ce type d'ouvrage par la notion de réticulation.

TOTALISATION ET RÉTICULATION

Deux phénomènes, la totalisation et la réticulation, ont été identifiés : intimement liés à l'acte de lecture, ils sont néanmoins élaborés « à partir de composantes spécifiques du texte » (Saint-Gelais, 1995 : 17) et d'autres variables, dont une liste (sans prétention à l'exhaustivité) peut être dressée ici. Parmi les éléments qui peuvent justifier la totalisation, c'est-à-dire influencer la décision lecturale de considérer le recueil comme un seul texte, la décision personnelle du lecteur de se prêter à un tel exercice constitue probablement le plus imprévisible : la stratégie interprétative empruntée peut moduler le résultat de la lecture et ainsi pousser le lecteur à voir un tout unifié dans un recueil qui,

sinon, semble textuellement disparate (tout comme ce lecteur peut, à l'inverse, décider de lire un roman comme un recueil de nouvelles, chaque chapitre formant alors un texte qu'il perçoit comme autonome)[17]. La perception du recueil comme un tout peut également être influencée par les instances de réception critique et les propos tenus sur l'ouvrage, qui en modèlent la lecture passée ou à venir (ce qui peut inciter à choisir telle ou telle stratégie interprétative ; les deux variables ne sont pas dissociables). La matérialité du livre – le fait que les textes soient joints en un même objet – peut aussi influencer la totalisation de l'ouvrage, de même que des éléments péritextuels comme l'inclusion sous un même titre (surtout quand il est original[18]) ou même des mentions en quatrième de

17. Stanley Fish (1980), dans un essai intitulé « How To Recognize a Poem When You See One », pousse jusqu'à ses limites le postulat que les présupposés interprétatifs seuls construisent la littérarité textuelle ; il en vient à dire qu'entre des textes, « the differences are a result of the different interpretive operations we perform and not of something inherent in one or the other » (p. 330). Une telle position extrémiste demande à être nuancée, le texte ne pouvant jamais être complètement dépourvu de sens : aux prises avec des stratégies interprétatives et des changements contextuels, il n'en reste pas moins qu'il s'autodétermine dans une certaine part.

18. « [En renonçant à utiliser le titre d'une nouvelle et en en inventant un qui soit original, l'auteur] annonce ainsi l'unité de son recueil, le titre rassemblant ce qui, à première vue, peut paraître disparate. De nombreux nouvellistes contemporains, notamment les auteurs de recueils-ensembles, privilégient cette façon de faire pour indiquer au lecteur que, sous la fragmentation inhérente à tout recueil, il y a convergence et cohérence. Choisir pour un recueil un titre original, c'est insister sur une construction d'ensemble régissant la place et la signification de toutes les nouvelles constituantes » (Boucher, 1992 : 75). Par sa réflexion s'appuyant à la fois sur l'unité intrinsèque de l'ouvrage, sur l'intention auctoriale, à la fois sur une totalisation lecturale, Boucher montre bien ici, par la confusion théorique que provoque cette variable, l'impact d'un titre original sur la perception totalisante du recueil.

couverture[19]. Une dernière variable, d'une importance non négligeable, est l'effet de réticulation. Il tient à cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec les autres, voire qui participent d'un réseau complexe. De tels liens contribuent à la perception du recueil comme un tout, les textes ne paraissant pas alors complètement indépendants.

De la même façon que la totalisation, la perception de la réticulation dépend de plusieurs éléments concurrents ou complémentaires. La posture du lecteur qui cherche consciemment des liens entre les textes (qui superpose son *intentio lectoris* au texte) n'est pas, ici non plus, une variable à négliger : la lecture en quête de relations transtextuelles peut même souvent viser à reconnaître au recueil une homogénéité, à la justifier par la présence de liens. L'agencement particulier des textes, par une organisation du recueil et des apports péritextuels, contribue également à faire percevoir la réticulation de l'ouvrage. L'examen de quelques tables des matières montre que des sections (des sous-recueils) rassemblent parfois les textes, comme pour mettre en évidence un trait qui les caractériserait et les distinguerait des textes des autres sections. Dans *La porte à côté* de Paul Zumthor (1994), ces sections, « Récits », « Esquisses » et « Médiévales », portent des titres non équivoques par leur caractère générique ou quasi générique. Deux recueils de Bertrand Bergeron placent les nouvelles dans des sous-ensembles aux titres moins clairement descriptifs : d'une part, « Lieux

19. Exemple : « Ce recueil original de nouvelles, construisant petit à petit une intrigue à partir de textes en apparence fragmentés, est issu de la rencontre de cinq écrivains [...] » (Belle *et al.*, 1997).

de passage », « Fausses adresses » et « Les abris provisoires » (*Maisons pour touristes* – 1988) et, d'autre part, « Une langue étrangère », « Ce serait autre chose » et « Ça dépend des mots » (*Visa pour le réel* – 1993)[20]. Le recueil collectif *Quartiers divers* (Belle *et al.*, 1997) dispose les nouvelles en quatre « temps », respectivement « Nuit », « Destins », « Mouvance » et « Allegro ». *Ce que disait Alice* de Normand de Bellefeuille (1989) partage cette forme d'organisation (le regroupement de textes) avec un autre procédé structurant : chaque section (numérotée en chiffres romains) se termine par une nouvelle parlant de la grand-mère Alice, texte qui est toujours présenté en italique[21].

Cependant, certains ouvrages présentent une forme de structuration sans recourir à la technique des sous-recueils. Claude-Emmanuelle Yance, dans son recueil *Alchimie de la douleur* (1991), place en exergue de chaque texte une citation de Charles Baudelaire : cet appareil péritextuel, solidaire parce qu'emprunté à l'œuvre d'un même poète, joint les nouvelles les unes aux autres, les épigraphes étant matériellement rattachées aux textes qu'elles précèdent et introduisent. Reprenant la tradition de l'histoire-cadre et narrativisant la technique employée par Yance, Christiane Lahaie intègre dans

20. Ces titres, moins descriptifs, moins génériques, présentent tout de même une parenté : isotopie spatiale, voire urbanistique dans le premier cas, isotopie langagière et dépersonnalisation (« étrangère », « Ce », « Ça ») dans le second.

21. En fait, une poétique du recueil centrée sur la structuration en sous-recueils demande à être explorée, certaines observations pouvant nourrir quelques postulats de recherche : la fréquente utilisation de titres originaux et pluriels pour les sections ; la prédilection pour les structures en triptyque ; le caractère générique ou fortement descriptif des titres (ce que ne sont pas toujours les titres des recueils) ; une méta-narrativité liant les sections dans le recueil global ; l'absence de rupture diégétique ou thématique au sein d'une section…

Insulaires (1996) une nouvelle fragmentée, typographiquement marquée par l'italique : entre chaque nouvelle du recueil est intercalé un fragment de ce texte, à la fois poursuivant l'histoire interrompue du précédent fragment et suggérant les émotions ou un motif de la nouvelle qui le suit. Dans son recueil *In Our Time*, Ernest Hemingway ([1925] 1958) emploie un procédé voisin : une courte histoire précède chaque nouvelle, présentant un condensé de celle-ci, mais transposé dans un autre cadre : condensé des émotions, des rapports humains, du type de situation. Ce qui lie ici les nouvelles est non le propos ni un texte, mais le procédé lui-même. Ces techniques structurantes et l'attitude du lecteur en quête de liens contribuent à la perception lecturale de relations entre les textes d'un recueil.

Deux autres variables apparaissent d'une très grande importance dans la perception de la réticulation. Stratégies textuelles, la récurrence d'éléments et le partage de données fictionnelles jouent un rôle primordial dans la reconnaissance de relations transtextuelles entre les nouvelles et, par conséquent, d'une strate textuelle propre à l'ensemble du recueil. Les deux prochaines sections leur sont consacrées.

LA RÉCURRENCE D'ÉLÉMENTS ENTRE LES TEXTES

En parcourant un recueil, le lecteur peut repérer des éléments récurrents dans plusieurs textes et porter un jugement sur leur similarité, leur parenté positive ou négative[22]. Ce processus cognitif, basé sur la capacité

22. Entendre les associations d'éléments de nature similaire (par exemple : amour, amitié) et de nature antagoniste (par exemple : amour, haine).

d'observation mais surtout de rappel, de remémoration et d'association, concourt à une perception de réticulation entre les textes du recueil. Cependant, l'importance quantitative de ces éléments, la stimulation qu'ils provoquent et leur impact sur cette perception varient énormément, allant de l'absence d'influence à la monopolisation de l'attention du lecteur.

À la base, le fonctionnement de ce processus est constant : le lecteur perçoit l'usage répété d'éléments textuels, tels des mots, des phrases, des ensembles de phrases, dont la récurrence apparaît plus grande que celle produite habituellement par les hasards de l'écriture. À l'intérieur d'un recueil, l'utilisation de mêmes mots ne conduit généralement pas le lecteur à percevoir une réticulation sur la base de cette récurrence : le vocabulaire d'une langue étant limité, il est nécessaire d'employer les mêmes termes pour parler de réalités voisines. Cependant, certaines récurrences lexicales semblent moins tenir de la coïncidence : conjuguées au paratexte ou à d'autres variables, elles peuvent produire un effet de réticulation. C'est ce qui peut être observé dans *La déconvenue* de Louise Cotnoir (1993) : le mot qui sert de titre revient à des endroits stratégiques dans certaines nouvelles du recueil. La première, « Dans le corridor », prend fin sur ce mot : « Il attend que la lumière fasse de la dentelle dans le balancement des arbres, qu'une femme ouvre une main et la pose sur son cœur, sur la déconvenue » (p. 12). Cette occurrence n'est pas sans évoquer le titre du recueil, qui ne correspond d'ailleurs au titre d'aucune nouvelle. À leur façon, au moins deux autres textes – « L'homme aux cornes » et « L'outrage » – intègrent aussi le mot

déconvenue à leur trame narrative[23]. Le lecteur, notant l'absence d'une nouvelle éponyme, pourra constater la première occurrence du terme et ainsi porter attention à de possibles autres présences[24].

Ces récurrences peuvent être d'une plus grande ampleur : des phrases complètes reviennent parfois de texte en texte. Deux cas de figure apparaissent éloquents : l'amorce similaire de plusieurs nouvelles et la reprise de phrase(s). Dans *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel* (Pellerin, [1982] 1989), 10 des 12 nouvelles de la première section et la dernière du recueil présentent un incipit similaire. Dans des formulations différentes, le protagoniste attend impatiemment l'autobus et, dans quelques cas, souffre du froid : « L'autobus est enfin arrivé. Il était temps : j'étais gelé et il me semble que j'aurais été incapable d'arracher mes pieds à la neige » (« Solo à deux voix », p. 15) ; « L'autobus est enfin arrivé. Il était grand temps. J'étais gelé, mal vêtu que j'étais » (« Bleues », p. 21) ; « L'autobus n'arrivera donc jamais ? Depuis le temps… » (« L'embarquement pour Cythère », p. 25) ; « L'autobus de seize heures cinquante arrive enfin. À dix-sept heures dix-sept. [...] Je peux bien être gelé… »

23. « Il [l'homme aux cornes] sent l'ivresse gagner son crâne, l'alcool noyer la déconvenue dans ces regards affectueux » (« L'homme aux cornes », p. 34) ; « Je la [la femme] regarde se lever, furieuse maintenant, abandonnant et le verre et l'homme d'un âge certain, complètement ahuri de la voir sortir précipitamment. Il reste démuni dans cette déconvenue parfaite, incapable de bouger » (« L'outrage », p. 44).

24. Se basant uniquement sur cette technique, le lecteur sera plus souvent déçu que satisfait : dans l'exemple de *La déconvenue*, le terme n'apparaissant que dans 3 des 17 nouvelles, l'effet de réticulation apparaît peu important avec cette seule stratégie. Pour confirmer cet effet de réticulation issu de l'observation d'une récurrence, le lecteur pourra combiner cette dernière à d'autres stratégies, principalement une thématique commune – ici celle du désappointement.

(« Six/huit », p. 35)… Ces 11 nouvelles apparaissent ainsi parentes, originant d'un incipit quasi identique : elles semblent de simples variations d'une même situation, d'où une forte impression de réticulation entre les textes.

Cette impression peut être plus ténue : une phrase très précise, reprise dans une autre nouvelle mais dans un contexte différent de la première, conduit le lecteur qui la notera à vouloir trouver l'occurrence précédente. Le sentiment de déjà-vu est produit par la reprise intégrale ou non d'un segment textuel ayant souvent un trait particulier fort. *Vases de Chine* (Canobbio, 1991) joue sur cette impression. La dernière nouvelle, « Courant avec des palmes », reprend dans ce qui est présenté comme un rêve – récurrent[25] – plusieurs éléments des textes du recueil : personnages, relations particulières, objets, événements. L'exemple le plus frappant ne s'inscrit pourtant pas dans ce cadre : il s'agit d'un retour d'une phrase d'instructions, où le personnage doit arpenter un terrain selon des consignes précises. Dans « Grand hôtel Shahàrazad », Claudio reçoit les confidences d'un homme qui raconte avoir trouvé un trésor en suivant des consignes entendues en rêve : « les instructions pour le récupérer étaient les suivantes : à partir du grand palmier, faire dix pas dans la petite allée aux citronniers, vingt le regard fixé sur la fontaine, quinze vers la serre » (p. 83-84). Quatre textes plus loin, dans « Trésors dans les choses », le narrateur rapporte le contenu de lettres de Claudio (qui n'a de commun avec le précédent que le nom) : ce

25. Ce rêve n'est pas récurrent dans le récit, mais présenté comme tel pour le personnage : « Il [Claudio] a insisté pour que je conclue par un rêve qui le hante périodiquement, sans varier, ou presque » (p. 143).

dernier raconte le rêve d'une cousine, où Claudio lui-même révélait à celle-ci l'existence d'un trésor enterré dans le jardin : « les instructions pour le retrouver étaient : à partir du grand palmier, dix pas dans l'allée des citronniers, vingt le regard fixé sur l'ange de la fontaine de ciment, quinze vers la serre » (p. 138). Se laissant prendre au jeu, Claudio vérifie les données du rêve de sa cousine : « Dix pas dans le parfum des citrons, vingt en fixant l'ange des yeux, quinze vers la serre » (p. 139) et trouve ainsi une petite boîte métallique contenant un plan du jardin, dessiné par un enfant, qui donne l'emplacement d'un trésor, l'emplacement de cette même boîte protégeant le plan (p. 140-141). La précision et la caractérisation forte de cette phrase incitent le lecteur à retrouver l'occurrence précédente, ce qui n'est pas sans lier les deux textes[26]. Ces récurrences phrastiques reposent entièrement sur la capacité de mémorisation et de rappel du lecteur qui, selon son attention aux stimuli proposés, établira ou non un lien entre les textes[27].

Les stimuli auxquels le lecteur réagit peuvent également être formels ; la capacité d'observation est ici principalement convoquée. Abordant des nouvelles présentant des caractéristiques formelles variées, le lecteur repère des constantes ou des oppositions ; les traits peuvent être communs à tous les textes du recueil ou seulement à quelques-uns. Les procédés de narration, limités en nombre, diffèrent ou non d'un texte à

26. Textes dont la seule constante fictionnelle est le prénom du protagoniste, en dépit de la ressemblance de la révélation (dans le rêve d'un personnage secondaire).

27. Il serait possible de rapprocher le cas « instructions pour trouver un trésor » des « scénarios intertextuels » d'Eco (1985 : 101-105), qui pourraient tout aussi bien constituer une forme de récurrence dans un recueil. Il en sera question au prochain chapitre.

l'autre ; l'impression de réticulation vient d'une systématisation de la continuité ou de l'alternance des procédés. Un lecteur attentif peut observer des variations ou des emplois continus de narrataires, de focalisés ou de focalisateurs, d'analepses, de prolepses ou de métalepses…, de tous les procédés que recense la narratologie. Parmi eux, le plus facile à repérer demeure probablement l'instance narratrice et, parmi les cas de figure possibles, l'emploi d'un même narrateur[28]. Ce cas se superpose souvent à la présence du même personnage de texte en texte : dans les 15 nouvelles de *Caravane* (Turcotte, 1994), Marie rapporte elle-même ses expériences. Dans *Vases de Chine* (Canobbio, 1991), un jeu narratif intéressant est à l'œuvre : le narrateur est d'abord un narrateur hétérodiégétique (connaissant les pensées des Claudio), devient plus tard homodiégétique (s'incarnant comme personnage qui interagit avec les Claudio) et s'approprie finalement le statut autodiégétique dans le dernier texte, écrit à la première personne : « J'ai parlé avec Claudio de ce livre. Il a insisté pour que je conclue par un rêve qui le hante périodiquement, sans varier, ou presque » (p. 143). Devenu l'acteur principal – il écrit un livre auquel Claudio collabore –, le narrateur de *Vases de Chine* laisse croire à sa permanence dans tout le livre : rétrospectivement, sa connaissance intime de Claudio pourrait expliquer ses intrusions dans ses pensées, l'exposé de ses gestes, etc. Le lecteur tisse une continuité des narrateurs à travers tout l'ouvrage, liant les nouvelles entre elles.

28. De tous les cas de récurrence possibles, l'emploi d'un même narrateur est probablement l'un des plus susceptibles d'amener le lecteur à conférer au recueil le statut de roman.

D'autres traits formels peuvent entraîner une identification de textes dans un recueil. Le genre de la nouvelle – tout comme le roman, faut-il le signaler – possède comme caractéristique de pouvoir emprunter diverses formes attribuées à d'autres genres, comme la lettre, le journal intime, l'article de dictionnaire (Brulotte, 1992 : 79-83). L'utilisation régulière de telles formes ou leur mise en opposition peut créer un rapprochement entre les textes. De la même façon, des procédés typographiques ou des styles d'écriture marqués attirent l'attention du lecteur sur leur ressemblance ou leur différence. Deux nouvelles de *Parcours improbables* (Bergeron, 1986) illustrent cette possibilité : consécutives dans le recueil, « La pudeur » et « Au coin de et de » présentent des styles complètement opposés. « La pudeur », texte de quatre pages, ne constitue qu'une seule et unique phrase ; « Au coin de et de », au contraire, ne comporte qu'exceptionnellement des phrases de plus d'une ligne : des phrases simples, souvent nominales, s'enchaînent à un grand rythme. Contiguës, ces nouvelles semblent liées par la parenté négative de leur présentation formelle.

Ces éléments textuels présentent des similarités formelles, plus précisément des récurrences au niveau de la forme de l'expression. Parmi les différentes caractérisations de la forme du contenu, par ailleurs, il apparaît possible de repérer des ressemblances ; on aura reconnu là l'objet de l'analyse thématique. Cherchant à dégager les thèmes fondamentaux de textes littéraires et des ensembles dans lesquels ils s'insèrent, cette approche est liée à la démarche comparatiste : les ouvrages (ou les textes d'un recueil) sont mis en parallèle pour observer, entre autres choses, des rapprochements thématiques ou des différences de

traitement de mêmes thèmes. La détermination des thèmes d'un texte demande le repérage préalable de motifs (le motif étant le côté signifiant du thème – Smekens, 1987 : 101). Ces motifs, dégagés du texte en accusant leurs traits ressemblants et en en rejetant les divergents, sont soumis à un processus de généralisation, d'induction qui permet d'identifier les thèmes présents. Cette procédure, habituellement menée à l'intérieur d'un seul texte, s'applique difficilement à plusieurs en raison de la croissance exponentielle du travail de synthèse à réaliser ; la seule comparaison des thèmes demeure accessible. Or, cette comparaison suppose la quête d'une identité thématique, qui établit entre les textes une relation d'ordre synecdochique, où chaque texte illustre à sa façon un concept plus large, le thème[29]. Le texte (et son thème spécifique) s'insère dans un ensemble textuel où il faut induire un thème plus général, et non pas simplement, comme l'avance Wilfried Smekens, en percevoir la simple répétition (1987 : 110), puisqu'il ne se présente pas comme tel au lecteur.

Ainsi, dans *La déconvenue* (Cotnoir, 1993), la désillusion, le désappointement semblent la thématique commune, comme le titre l'annonce déjà. Une femme est bouleversée par une simple plaque commémorative rappelant la déportation de 43 enfants pendant la seconde guerre mondiale (« Traversée ») ; une autre, dans « Garde partagée », est déçue d'entendre badiner 3 femmes qui partagent le même amant ; la souffrance

29. « Thematic identity [...] fixes the ground outside the specific texts [les textes comparés] in a synecdochic fashion, that is as illustrating a more general concern, reflecting a sort of common denominator [...] to which they are subordinated » (Miller, 1985 : 29).

d'une fillette abandonnée dans une gare trouble la narratrice (« Mystère de la gare »)… Ces textes, par les motifs qui illustrent la déconvenue, semblent participer d'un réseau thématique se superposant au recueil ; le titre, original, cautionne à sa façon l'impression de réticulation[30]. *L'office des ténèbres*, de Françoise Tremblay (1995), regroupe des nouvelles dont les thèmes particuliers se démarquent davantage les uns des autres (en plus de la trame narrative qui varie beaucoup plus que dans *La déconvenue*, par exemple). La nouvelle éponyme porte sur le thème de la jalousie ; la violence conjugale est abordée dans « Absence » ; « L'initiation » a pour motif central le viol collectif ; le machisme sous-tend « Les dix commandements de la liberté »… Tous les textes du recueil illustrent, par des motifs différents et des thèmes voisins, la difficulté des relations homme-femme et la violence comme exutoire. Une thématique générale semble joindre l'ensemble des nouvelles de chacun de ces deux recueils ; il n'est pas rare pour autant qu'un thème soit commun à quelques textes seulement, ou encore à ceux d'une section de l'ouvrage. À chaque fois, le lecteur franchit un processus en deux étapes : l'induction de motifs en thèmes et celle des thèmes particuliers en un thème général[31]. Cette stratégie interprétative, dont le succès

30. Un ouvrage ne possède pas pour autant une seule thématique : dans *La déconvenue*, le motif de l'écrivaine au travail dans un café français est particulièrement récurrent ; le thème de l'écriture, de l'écriture-délivrance, prend une place importante aux côtés de celui de la déconvenue.

31. Cette thématique commune, illustrée diversement par les nouvelles du recueil, peut être structurée à l'intérieur du recueil ; un cas de figure intéressant, où le caractère général du thème est mis à contribution, est celui de la gradation thématique : par exemple, l'organisation de type amorce/développement/dégradation conjugue la récurrence d'un

est variable, donne au lecteur une impression plus ou moins forte de l'existence de relations entre les nouvelles.

LE PARTAGE DE DONNÉES FICTIONNELLES

La thématique commune et les récurrences lexicales, phrastiques et formelles constituent des éléments pouvant apparaître dans plusieurs textes d'un recueil et conduire le lecteur à percevoir une réticulation à l'intérieur de l'ouvrage. La reprise d'éléments prend une tout autre dimension lorsque les nouvelles d'un recueil partagent leur univers fictionnel : certains textes ou l'ensemble du recueil peuvent se situer dans le même monde, avec des personnages récurrents et le même cadre spatio-temporel. Au fil de la lecture d'un texte s'élabore chez le lecteur une connaissance générale des données spécifiques de ce texte, à laquelle il se réfère pour comprendre le monde fictif : les données fictionnelles portent sur les constituants de l'univers, les lois qui le gèrent, les relations qui existent entre les personnages, les traits qui décrivent ces derniers, etc. Dans un roman, la permanence de ces données, de ces variables ontologiques[32] est postulée par le lecteur en fonction des présupposés liés au genre romanesque (un roman se situant généralement dans un seul et même cadre spatio-temporel). Cependant, dans un recueil, différents textes ou seulement une partie d'entre eux peuvent partager un même univers. Cette particularité

---

même thème à une structuration d'ensemble. Le recueil conjugue ainsi une structure paradigmatique par la parenté thématique et une structure syntagmatique par la progression de ce thème.

32. Le terme ontologie renvoie ici, et par la suite, à la question des univers, des mondes fictifs.

amène à interroger la notion de frontière fictionnelle : comment peut être expliquée l'utilisation d'un univers dans deux textes autonomes ? Et, plus précisément, comment peut être vérifiée l'identité des mondes fictifs[33] ? Diverses approches expliquent à leur façon la récurrence d'un même univers à travers différents textes.

Le terme univers partagé désigne dans la sphère de la science-fiction les textes (romans et nouvelles) de différents auteurs dont l'action se déroule dans un même monde fictif (Clute, 1993 : 1092). Les principales données de cet univers sont souvent rassemblées dans un document de référence, une « bible », à laquelle les contributions ultérieures doivent se conformer[34]. Ce terme pourrait facilement s'appliquer à nombre d'ouvrages de littérature générale, à quelques variations près : les suites (voir Genette, 1982 : 229-233), les cycles romanesques (*La comédie humaine*, par exemple) et les recueils. Ces types d'ouvrages, même s'ils peuvent être écrits par plusieurs auteurs (par exemple, le recueil *Quartiers divers* – Belle *et al.*,

33. Il importe ici de signaler que ces problèmes n'affectent généralement pas le lecteur : par la perception du recueil comme un tout (lorsque toutes les nouvelles partagent le même univers) ou par la formation d'un sous-ensemble (lorsque certains textes appartiennent au même univers), il amalgame intuitivement les nouvelles qui forment ainsi un seul « texte », fragmenté en épisodes. La difficulté est davantage de l'ordre de la logique fictionnelle. Cependant, certains recueils (comme ceux de Legault (1994) et de Canobbio (1991), étudiés plus loin), rendent le lecteur sensible à ces problèmes.

34. « This "bible" is a set of rules controlling a shared world by defining the roles, actors, venues, genres, plots and significance of any story written within that world, and is usually shaped in the first instance by the owner(s) and/or creator(s) of the shared world in question, although it may often be augmented by later contributors » (Clute, 1993 : 1092).

1997), le sont le plus souvent par un seul ; les conditions d'écriture n'enjoignent pas alors la production d'une « bible » commune, l'univers à prolonger étant la propre création de l'auteur. Conçues comme des extensions d'un même univers fictif dans divers textes, les *shared-world stories*, outre les déductions sur le pacte de lecture que le paratexte peut susciter, demeurent malheureusement peu étudiées dans leurs dimensions fictionnelle et ontologique.

Étudiant la série des aventures de Sherlock Holmes écrite par Arthur Conan Doyle, Monfort (1995) avance des hypothèses sur le retour des personnages de nouvelle en nouvelle et sur la discontinuité imposée par le mode de publication en périodiques. Dans ces textes, il postule la présence de signifiants sériels, c'est-à-dire « des éléments que le lecteur est amené à considérer comme des constantes, reprises de texte en texte, au point même que leur absence [...] ne signifierait pas leur disparition dès l'instant où le personnage est présent » (p. 48). Par un processus d'identification de données d'un texte à l'autre, la série établit un ensemble de données fictionnelles partiellement reprises dans les nouvelles, de telle sorte que le lecteur qui n'a jamais lu d'autres textes sur Sherlock Holmes possède les renseignements minimaux pour comprendre l'histoire ; mais s'il a déjà lu des nouvelles de Conan Doyle, il reconnaît l'univers et ses personnages en plus d'associer le texte à la série[35]. En d'autres termes,

35. L'exemple de Sherlock Holmes explique un peu mal le fonctionnement des signifiants sériels en raison de la quantité de données de cet univers qui ont été versées en encyclopédie commune (telle que définie par Eco) – ce personnage connaissant une rare popularité –, de sorte que bien des lecteurs peuvent reconnaître au moins une partie des signifiants sériels même s'ils abordent pour la première fois un texte

> *la répétition des signifiants sériels compenserait ainsi la discontinuité des textes : infra-narrative par nature en raison de la discontinuité des récits qui la constituent, la série est comme dotée, à travers la répétition, d'une fonction supra-narrative, puisque, par-delà la discontinuité des récits, c'est elle qui doit assurer le lecteur qu'il existe au moins potentiellement un rapport entre les textes intelligible selon des modalités très proches de celle d'un récit, même schématique* (Monfort, 1995 : 48).

Cette intelligibilité transtextuelle se rapproche des univers partagés des recueils de nouvelles, à quelques différences près.

La série se caractérise par une suite d'épisodes centrés sur un personnage, diffusés périodiquement, où chacun de ces épisodes forme un récit complet. L'autonomie narrative des textes joue un rôle majeur dans la détermination des rapports transtextuels :

> *En situation de discontinuité entre les textes, la relation entre les textes ne saurait être de type diégétique : il n'y a pas d'enchaînement nécessaire entre les textes car il n'y a pas de schème directeur laissant espérer la progressive révélation d'une cohérence ou d'une homogénéité. La relation entre les textes s'effectue* in absentia, *leur succession se calquant sur la discontinuité du support* (Monfort, 1995 : 56).

La discontinuité narrative propre à la série caractérise une des deux formes de partage d'univers présentes dans les recueils de nouvelles : c'est souvent le cas des ouvrages partageant principalement des personnages (par exemple, *Caravane* d'Élise Turcotte – 1994), où la filiation entre les textes est assurée par un personnage

---

appartenant à la série. Sans même avoir lu un texte de Conan Doyle, il est possible d'associer, par exemple, le 221B Baker Street et le docteur Watson à l'univers de Sherlock Holmes.

récurrent plutôt que par le cadre spatio-temporel constant ou l'enchaînement des actions, souvent secondaires, voire passablement indéterminés. L'autre forme de partage d'univers combine une complémentarité des trames narratives des textes et leur inscription dans un seul spectre temporel ; *Récits de Médilhault* (Legault, 1994), par le titre même de l'ouvrage[36], montre bien que l'univers, plutôt que les personnages, constitue le pivot relationnel entre les textes. Monfort signale d'autres caractéristiques qui apparaissent typiques de la série – donc plus difficilement transposables au recueil –, dont quelques-unes semblent spécifiques aux nouvelles de Conan Doyle, notamment le retour d'une même trame narrative et une étrange légitimation interne de la série par les personnages malgré leur identité problématique de texte en texte.

Le parallèle de la série et du recueil apparaît fécond, éclairant les modes possibles de partage d'univers. De plus, la notion de signifiant sériel semble a priori un outil opératoire pour étudier le partage de données fictionnelles propres à un univers spécifique. Cette approche n'est cependant pas sans poser quelques questions, qui restent pour l'instant sans réponse : quels sont les types de signifiants sériels ? Ont-ils tous le même pouvoir d'associativité, de représentativité des mondes fictifs ? À partir de quelle densité de signifiants sériels deux textes peuvent-ils être associés à un même univers ? Ces signifiants sont-ils des données purement textuelles, appelant une étude immanente, excluant ainsi la potentielle variabilité des lectures ? Ces interrogations négligées par Monfort mettent en relief le

36. Lorsqu'on sait que Médilhault désigne un lieu et non un personnage.

caractère imprécis de l'outil ; l'opérativité de cet instrument apparaît réduite s'il ne s'adjoint pas un volet consacré à la logique de la fiction. De cette façon, le signifiant sériel pourrait faciliter la compréhension du partage d'univers en répondant à plusieurs des questions précédentes. Comme notre réflexion ne vise pas à cerner de façon immanentiste les rapprochements entre les nouvelles, c'est vers ce volet logique que nous nous orientons.

À partir des théories des mondes possibles et de leurs objets d'étude (propriétés des mondes, accessibilité entre mondes…), une démarche logique pour comprendre le partage de données fictionnelles peut être élaborée. Dans *Lector in fabula*, Eco (1985) traite des structures de mondes en lien avec la notion d'encyclopédie. Il postule que la réalité du lecteur, monde de référence à la base, est une construction culturelle comme tout autre monde, ce qui autorise la comparaison entre les mondes possibles eux aussi construits (p. 169-173). Ce postulat établi, Eco compare le monde de référence à une encyclopédie et, plus précisément, il soutient que le monde de référence du lecteur se base sur l'encyclopédie[37] de ce dernier ; ainsi, à partir d'un parallèle entre le monde possible et ce monde de référence, le lecteur peut dresser la liste des propriétés du monde possible en vertu des ressemblances et des différences avec la réalité telle qu'il se la construit (son monde de référence). Eco signale aussi qu'un monde possible est constitué des différents états de ce monde

37. L'encyclopédie est entendue par Eco comme la source des compétences interprétatives du lecteur (1988 : 110), composée du déjà-dit (1988 : 273), des connaissances que partage un certain groupe (défini en termes spatio-temporels ou culturels).

tout au long de l'histoire, à travers lesquels il se dessine peu à peu. Dans son recours à la sémantique des mondes possibles, Eco s'affaire principalement à traiter d'identité de personnages (par conséquent, d'identité des propriétés de ces derniers, de leurs relations essentielles) et d'accessibilité des mondes à l'intérieur d'un même texte, sans aborder directement l'épineuse question de l'identité des mondes[38] ; les bases pour étudier la question n'en demeurent pas moins déjà élaborées.

Les textes qui semblent partager entre eux des données fictionnelles constituent autant de mondes possibles qui sont a priori distincts et différents. Théoriquement, il apparaît difficile d'établir les ressemblances et les différences entre les mondes présentés, les éléments à confronter étant peu circonscrits et en partie insaisissables. L'étude de signifiants sériels, d'éléments de redondance, qui pourrait contribuer à cerner les particularités de ces mondes, procéderait par l'établissement de listes de concordances et de discordances ; l'exercice risquerait d'exiger un travail de recension inhumain[39], mais aussi le point de rupture de l'identité ontologique ne pourrait être établi avec certitude : dans quelle mesure une variation des données constitutives

38. Puisant dans des formes littéraires conventionnelles, Eco ne traite donc pas de formes polytextuelles ; en fait, l'identité à travers les mondes qu'il étudie (1985 : 183) est limitée à un même univers narratif (mondes possibles à l'intérieur d'un seul univers), donc dans un même texte.

39. Et comme la lecture habituelle d'un recueil présentant un univers partagé ne demande pas plus de travail intellectuel que n'importe quel autre ouvrage, il est fort à parier que cette approche s'éloigne de beaucoup de la façon intuitive de procéder des lecteurs. La démarche logique proposée ici ne vise pas à montrer si le lecteur ordinaire a raison ou non de croire à l'identité de mondes fictifs, mais bien de comprendre comment il parvient cognitivement à déterminer si, sur la base de stratégies textuelles où s'observe un partage de données fictionnelles, une réticulation joint les textes d'un recueil de nouvelles.

des mondes menace-t-elle leur identité ? Cette aporie méthodologique, aussi importante soit-elle, ne change cependant en rien l'aptitude générale des lecteurs à déterminer quasi intuitivement l'identité de mondes fictifs.

C'est à ce moment que la notion de monde de référence semble particulièrement utile. La lecture traverse séquentiellement un texte – dans le cas du recueil, des textes qui s'enchaînent matériellement. Un double processus est alors à l'œuvre : l'abduction[40] et la vérification. Abordant un ouvrage, le lecteur avancera diverses hypothèses, entre autres sur le monde dans lequel se déroule l'histoire : généralement, il inférera la constance du monde fictif à l'intérieur d'un même texte (ce qui correspond au postulat, énoncé plus haut, de la permanence des variables ontologiques dans un roman). Une telle abduction peut aussi précéder la lecture d'un ouvrage polytextuel. L'hypothèse d'un partage d'univers entre les nouvelles d'un recueil est alors fréquemment influencée par des facteurs extérieurs au texte : rédaction de l'ouvrage par un seul auteur, présupposés liés au mode de publication, récidive de l'auteur, indications du paratexte, etc. Il n'en reste pas moins que le lecteur peut être ainsi amené à formuler l'hypothèse d'un partage d'univers, ce que la lecture de l'ouvrage viendra confirmer ou infirmer.

Lisant l'ouvrage, le lecteur vérifie la justesse de son abduction, où il inférait soit la constance du monde

40. Peirce définit l'abduction comme « une méthode pour former une prédiction générale sans assurance positive qu'elle réussira dans un cas particulier ou d'ordinaire, sa justification étant qu'elle est le seul espoir possible de régler rationnellement notre conduite future, et que l'induction fondée sur l'expérience passée nous encourage fort à espérer qu'à l'avenir, elle réussira » (1978 : 188 [2.270]).

fictif dans le cas d'un roman, soit la présence ou l'absence d'un monde partagé dans un recueil. L'étape initiale de ce processus s'applique aux deux types d'ouvrages. Établissant un parallèle entre son monde de référence et le monde du texte, le lecteur repère les homologies encyclopédiques – la fictionnalisation de lieux réels, par exemple – pour ensuite isoler les données extra-encyclopédiques, principalement les individus (au sens logique du terme) : objets, lieux, personnages, entités diverses… Il identifie un ensemble de caractéristiques, qui appartiennent ou non à son monde de référence ; cette dernière distinction importe peu puisque le processus d'identification vise à dresser le portrait du monde fictif à partir à la fois des homologies et des différences encyclopédiques. L'univers d'un ouvrage se construit donc par ces traits et surtout par les individus ; leur identification seule importe, le rattachement de ces données au monde de référence du lecteur n'intervenant pas directement dans le processus décrit ici. Au fil de la lecture d'un roman, les données fictionnelles, rarement incompatibles, viennent raffiner ce portrait constitué des caractéristiques générales du monde, des lieux où se déroule l'action, des lois qui régissent l'univers décrit, des personnages en place, des relations qui les unissent, etc.

Une seconde étape s'ajoute lors de la vérification des hypothèses formulées à la lecture d'un recueil. En raison de la multiplicité textuelle de ce dernier, ce processus d'identification doit être répété de nouvelle en nouvelle : le lecteur repère pour chaque texte les principaux individus, les traits homologues à son monde de référence et ceux qui excèdent son encyclopédie de base. À partir de ces portraits juxtaposés, il évaluera vraisemblablement leur compatibilité : a-t-on affaire

aux mêmes lieux, aux mêmes personnages, au même cadre géographique ou temporel ? Séquentiellement, il compare le second texte au premier, le troisième aux deux premiers… ; le cas échéant, l'identité ontologique appuie l'hypothèse du partage d'univers et place le lecteur en position d'anticiper une réticulation ontologique des nouvelles de tout le recueil[41]. Lorsqu'est reconnu le partage d'univers, les textes apparaissent comme autant d'états textuels d'un même monde, qui en offrent des perspectives différentes mais compatibles. Sur la base de cette compatibilité, le lecteur peut transgresser les frontières textuelles des nouvelles et les associer, puisqu'elles partagent un même monde fictif.

Le partage d'univers peut être reconnu par le lecteur si les données, les individus logiques apparaissent compatibles. Cependant, le point de rupture de cette identité des mondes varie selon le degré d'acceptation du lecteur de possibles incompatibilités entre données fictionnelles : il peut refuser de reconnaître le partage dès la première incohérence, lors d'une variation minime des caractéristiques des personnages ou seulement lorsqu'il observe une contradiction fondamentale (permutation des noms des personnages, par exemple). Il importe aussi de signaler que l'abduction et la vérification, bien que distinctes, n'en demeurent pas moins deux processus fondamentalement liés, fonctionnant toujours en parallèle. L'hypothèse avancée par le lecteur en début de parcours est constamment réévaluée, à mesure que des indices viennent la conforter ou l'affaiblir. Elles ne constituent pas deux étapes successives,

41. À moins que le recueil soit fragmenté en sous-recueils, ce qui pourrait limiter la portée de l'inférence du lecteur.

inscrites dans le temps ; au contraire, elles conjuguent leurs actions pour appuyer la dimension anticipative de la lecture de fiction.

Cette approche logique de la vérification de l'identité des mondes s'applique autant pour les mondes fictifs que pour les simples personnages[42]. Nombre d'exemples illustrent chacune de ces variables, dont quelques-uns suivent. Cependant, plusieurs ouvrages tendent à subvertir le jeu de l'identité, se jouant de la conventionnelle dichotomie entre les ouvrages disparates et ceux où un univers est partagé par toutes les nouvelles. Cette simple alternative plutôt théorique s'applique mal à la réalité littéraire, certains recueils se situant à mi-chemin entre les deux positions. C'est ainsi qu'à l'identité et à la non-identité des mondes s'ajoutent une pseudo-identité et une quasi-identité des univers partagés. Stratégies textuelles s'appuyant sur la séquentialité de la lecture, ces deux autres statuts identitaires se jouent de la démarche du lecteur qui accumule les indices pour vérifier une hypothèse d'identité ou de non-identité. La pseudo-identité pourrait se définir comme une identité trompeuse, où malgré le partage de certaines données, d'autres éléments incompatibles viennent peu à peu infirmer l'hypothèse d'identité des mondes. La quasi-identité des mondes repose généralement sur quelques indices convergents qui incitent à croire à l'identité, mais qui sont trop ténus pour affirmer cette dernière : les mondes quasi

42. La vérification de l'identité des mondes est plus fréquente en littérature science-fictionnelle et fantastique, leurs mondes différant parfois beaucoup du monde de référence réel, ce qui les rend plus saillants. À l'inverse, dans les ouvrages de littérature « réaliste », le monde n'étant pas décrit de façon particulière, l'enjeu se situe davantage dans les personnages et leurs relations.

identitaires appartiennent à la zone obscure de l'indécidable. Ces positions intermédiaires peuvent s'appliquer autant à l'identité ontologique qu'à l'identité fictionnelle des personnages.

Le partage de mondes fictifs au sein d'un même recueil inclut souvent le retour de personnages qui, individus logiques parmi d'autres, servent parfois d'indices pour reconnaître le même univers à travers des segments narratifs qui peuvent s'étendre sur plusieurs dizaines d'années. C'est le cas de *Récits de Médilhault* (Legault, 1994), où est présentée une dystopie, un état du monde qui, après une troisième guerre mondiale, tombe dans un « nouveau Moyen Âge » (quatrième de couverture) au milieu du XXIe siècle. Médilhault est une cité francophone du nord de l'ancienne Amérique, construite sur les ruines montréalaises ; les nouvelles y réfèrent toutes plus ou moins directement. Une co-construction d'un univers est observable dans ce recueil : la première nouvelle est mystérieuse, quasi incompréhensible, alors que la seconde se situe dans le XXe siècle, avant le cataclysme. C'est à partir du troisième texte que tout s'emboîte peu à peu : retour au XXIe siècle, combiné à une nouvelle évocation de Médilhault (lien avec le premier texte), et mention de la grand-mère d'un des protagonistes, qui est le personnage central de la seconde nouvelle. Le double lien par l'onomastique des lieux et les personnages qui s'entrecroisent permet au lecteur de postuler un partage d'univers, ce qui est vérifié lors de la lecture des nouvelles suivantes. D'abord recueil disparate à la lecture des deux premiers textes, le statut réticulatoire de l'ouvrage se confirme dès la troisième nouvelle.

Le même procédé est observable dans *Quartiers divers* (Belle *et al.*, 1997) : toutes les histoires sont

centrées sur un immeuble d'habitation de la rue Marquette à Montréal, où résident la plupart des personnages des nouvelles. La principale différence entre *Quartiers divers* et *Récits de Médilhault*, outre le fait qu'on ait affaire à un recueil pluri-auctoriel, tient à ce que la première nouvelle joue presque le rôle de la « bible » des *shared-world stories* : dans « Le bûcher des paradoxes » se trouvent une caractérisation minimale des lieux et une présentation des principaux personnages, de leur personnalité et de leurs relations. Texte après texte, une facette des personnages est développée, venant confirmer la description faite au tout début. Il ne s'agit pas tant d'une co-construction ontologique que le lecteur doit réaliser (comme dans *Récits de Médilhault*) qu'une vérification de l'équivalence des traits du monde fictif (identifiés dès la lecture du premier texte) et de ceux des autres nouvelles du recueil. Le partage de données fictionnelles chez Legault semblait en forme de réseau (les derniers textes venant éclairer les premiers, la totalité formant un certain univers fictif), tandis que celui-ci fonctionne plutôt en arborescence, les données initiales étant multipliées sans introduire de nouveaux paramètres constitutifs.

Les cas de pseudo-identité et de quasi-identité étant beaucoup plus rares que ceux d'identité ontologique[43], ces types constituent davantage des possibles théoriques qu'une configuration observée dans des ouvrages ; il n'est cependant pas difficile d'extrapoler la forme que ces techniques pourraient emprunter. La pseudo-identité induit le lecteur en erreur par des indices normalement convergents (par exemple, la des-

43. Les cas d'identité ontologique ne constituent déjà qu'une faible proportion de tous les recueils de nouvelles.

cription d'un édifice en apparence identique à une description antérieure, mais qui correspond en fait à celle de plusieurs édifices situés dans plusieurs villes) ou par un jeu sur l'onomastique de lieux (des lieux distincts d'un même quartier sont décrits, mais ils ne se rattachent entre eux que par le nom du quartier qui les rassemble). La réticulation est alors textuellement minimale, mais l'effet (perlocutoire[44]) apparaît de loin plus important : conscient a posteriori de la différence référentielle des termes, le lecteur demeure avec l'idée d'une relation entre leurs occurrences. De la même façon, la quasi-identité s'appuie sur la lecture du texte : les quelques éléments dispersés dans les nouvelles doivent être repérés par le lecteur pour qu'émerge une impression d'identité, qui demeure indécidable. Deux textes du dernier sous-recueil de *Visa pour le réel* (Bergeron, 1993) en donnent un exemple. Contrairement à la plupart des nouvelles de cet ouvrage, davantage réalistes et fantastiques, « Le monde aurait un nom » et « La soustraction » semblent plus tenir de la dystopie à la Aldous Huxley (*Le meilleur des mondes*) ; pourtant, les deux nouvelles qu'elles encadrent sont insolites. Les propos des deux textes en question sont complètement différents : la première nouvelle porte sur une relation interdite entre un homme et une femme, la seconde sur une enfant traumatisée, qu'une mère confie à un homme mystérieux. Des points de convergence peuvent cependant être observés : les deux mondes séparent hommes et femmes, qui vivent en réclusion ; une société autoritaire régit les allées et venues des individus ; les naissances sont

44. L'effet perlocutoire est observable par l'inscription d'un acte de langage dans une situation de communication précise.

socialement contrôlées par le « Centre des conceptions » (« Le monde aurait un nom ») ou le « Centre de conception » (« La soustraction »). Ces éléments, conjugués à la différence de ces textes par rapport aux autres, invitent le lecteur à identifier les mondes. Cependant, les contextes fort dissemblables de chacune des nouvelles contrebalancent l'hypothèse d'une identité : d'une part, les rencontres nocturnes des amants et le chocolat pour soudoyer la surveillante de l'édifice ; d'autre part, l'aspect religieux d'une société où les enfants n'ont pas de contact avec les hommes. La vérification du partage des mondes par le lecteur semble difficile ; l'identité ontologique demeure indécidable.

Cette trichotomie des formes d'identité s'applique tout aussi bien aux personnages. Il reste ardu, voire illogique, de séparer mondes et personnages, ceux-ci habitant ceux-là et constituant certains des principaux individus logiques de la fiction. Des stratégies textuelles, en particulier celles où l'hypothèse d'identité ne peut être ni confirmée ni infirmée, semblent plus fécondes lorsqu'elles sont uniquement appliquées aux personnages. Les cas d'identité fictionnelle des personnages sont généralement simples : un même personnage, toujours protagoniste, sert de pivot entre les nouvelles d'un recueil ; *Caravane* d'Élise Turcotte (1994) illustre bien cette forme, avec Marie qui revient de texte en texte. Les personnages récurrents sont alors reconnus par leur nom, des traits distinctifs, des habitudes et leur réseau social[45]. Comme le montre *Récits de Médilhault* (Legault, 1994), les personnages

45. Tout en tenant compte du fait que les personnages ne sont que des êtres de papier, incomplets et décrits selon plusieurs points de vue différents.

récurrents ne jouent pas nécessairement le même rôle et peuvent passer de protagoniste principal à personnage secondaire, à celui de figurant même, et inversement. Cependant, les indices semblent toujours converger vers un même portrait du monde fictif.

Les variations sur l'identité des personnages sont nombreuses et rendent délicate la distinction entre la pseudo-identité et la quasi-identité[46]. Le cas le plus fréquent de pseudo-identité consiste en un lien strictement onomastique des personnages : des noms de personnages sont récurrents, mais ne désignent pas les mêmes entités fictionnelles. Tous les textes du recueil *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx (1983), par exemple, présentent des personnages nommés Benoît et Françoise, mais leurs histoires personnelles diffèrent à chaque nouvelle : les données fictionnelles liées aux noms Benoît et Françoise apparaissent incompatibles à plusieurs reprises. Le même procédé est à l'œuvre dans *Vases de Chine* (1991), mais se joue cette fois plus clairement du lecteur par le caractère systématique des incompatibilités : tous les textes présentent un Claudio, marié à chaque fois avec une femme différente, dans un contexte tout aussi différent. Cependant, un même narrateur raconte les aventures du/des Claudio et s'incarne parfois même en un personnage qui rencontre un Claudio spécifique. De plus, le dernier texte est, comme on l'a vu plus tôt, autoréférentiel : « J'ai parlé avec Claudio de ce livre. Il a insisté pour que je conclue par un rêve qui le hante

46. Pour une approche discursive, comparative-typologique et ontologique des jeux identitaires des personnages, on lira avec profit l'article de Margolin (1996), où sont explorés les possibles en relation intratextuelle, intertextuelle et extratextuelle.

périodiquement, sans varier, ou presque. Et il me l'a raconté. Cela commence dans sa chambre [...] » (p. 143). Ce rêve évoqué, étrangement, mélange des données fictionnelles de tous les textes de l'ouvrage, sans respect des frontières entre les mondes que chacun d'eux constituait ; tous les Claudio (et les êtres qu'ils étaient, en relation avec des personnages non récurrents) sont co-présents sans distinction et se confondent, simplement réunis sous le nom de Claudio. D'abord un exemple d'identité onomastique, *Vases de Chine* finit par un revirement, laissant le lecteur dans la perplexité. Lorsque les indications sur les personnages sont minimes ou émanent d'un point de vue différent (sans être incompatibles pour autant), il pourrait s'agir de quasi-identité des personnages. Les premiers textes de *Vases de Chine* semblent présenter de tels personnages identiques, mais peu à peu les données entrent en conflit, se révèlent incompatibles. Les catégories identitaires des personnages restent difficiles à établir et à appliquer, le statut de ces derniers étant souvent fluctuant.

* * *

Ces hypothèses de classement des formes de partage de données fictionnelles contribuent à mieux saisir les enjeux de cette stratégie textuelle à l'œuvre dans les recueils de nouvelles. La vérification des abductions portant sur la permanence des variables ontologiques demeure certes une méthode approximative, mais très économique (et souvent intuitive) pour le lecteur ordinaire. Le partage de données fictionnelles, les récurrences lexicales et la thématique commune s'ajoutent à la posture interprétative consciemment

unificatrice du lecteur et à la structuration des recueils pour former les principales variables contribuant à la perception lecturale des relations entre les textes, de la réticulation d'un recueil de nouvelles. Les combinaisons entre ces variables sont fréquentes, la présence d'une seule d'entre elles étant même difficilement concevable. Par exemple, le lecteur qui note la récurrence d'un personnage pourra être davantage amené à examiner les éventuelles parentés thématiques (parenté positive ou négative, gradation…) entre les textes concernés. À partir des données rassemblées en lisant les textes (structuration, partage d'univers, thématique), le lecteur ne détermine pas le degré d'homogénéité du recueil, comme semblent le postuler plusieurs théoriciens par leurs typologies polarisantes ; il évalue plutôt l'effet de réticulation produit par la lecture du recueil. Seule une décision lecturale, rappelons-le, permet que des composantes spécifiques du texte deviennent les signes d'une réticulation (variable pouvant engendrer une perception de totalisation) : cette condition est d'autant plus inévitable qu'elle est appliquée à un ensemble textuel dont les unités constituantes ont des frontières bien déterminées.

L'importance de la décision lecturale ne doit cependant pas masquer le rôle que jouent justement certaines composantes textuelles dans le processus décisionnel du lecteur : elles l'amènent à centrer son attention sur des récurrences, des constantes entre les textes, le conduisant peut-être même à considérer les histoires comme de simples illustrations des variations possibles de ces constantes. Ainsi, ces composantes n'apparaissent pas étrangères à la décision lecturale de percevoir le recueil comme un tout. La réticulation (tout comme la possible totalisation) d'un recueil apparaît comme

un processus impliquant diverses dimensions : loin de la perspective immanentiste qui voit dans la réticulation un trait intrinsèque de l'œuvre, mais tout autant de la décision lecturale arbitraire de lui attribuer cette caractéristique, la perception réticulaire conjugue des stratégies textuelles et des stratégies interprétatives influencées aussi bien par ces dernières que par le paratexte, la critique et l'horizon d'attente du lecteur abordant un recueil.

L'étude de la réticulation comme effet de lecture a dévoilé des aspects importants du fonctionnement du recueil de nouvelles, du moins, a permis d'identifier les aspects textuels qui y participent. Cette étape a confirmé l'importance de l'approche lecturale du recueil ; il s'agit maintenant de s'interroger sur l'interaction lors de la lecture des deux strates textuelles (nouvelles et recueil) et de cerner une façon de décrire globalement leurs interrelations et le fonctionnement lectural du recueil. C'est en convoquant la notion d'hypertexte qu'il sera possible de faire émerger les caractéristiques propres à la lecture du recueil.

CHAPITRE III

RECUEIL ET HYPERTEXTE

Il demeure ardu, malgré l'identification de stratégies textuelles et lecturales, de décrire la relation problématique entre les textes d'un recueil. Les relations de renvoi, d'évocation, de partage contribuent à créer ce qui a été désigné plus haut comme un entretexte sémantique, une plus-value de sens que chaque texte ne peut générer à lui seul. La réticulation et la double strate textuelle du recueil rappellent sensiblement le concept d'hypertexte, cette structuration textuelle en réseau sur support informatique[1]. La similitude des formes du recueil et de l'hypertexte incite à comparer leurs caractéristiques et leur fonctionnement respectifs ; le parallèle permettra éventuellement de mieux saisir les enjeux du recueil de nouvelles[2].

1. L'utilisation du terme hypertexte correspond ici au sens qu'on lui donne en informatique, selon la définition initiale de Theodor Holm Nelson. Il faut dissocier cet emploi de celui qu'en fait Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), où un texte second (hypertexte) est lié par une relation parodique à un texte premier (hypotexte).

2. Voir aussi Audet (1998), où un parallèle semblable a été établi, mais envisagé de façon quelque peu différente.

L'hypertexte peut être défini comme un texte non linéaire constitué de blocs textuels et de liens, le tout formant un réseau non hiérarchisé où la séquence de lecture, d'exploration (de « navigation ») est laissée libre au lecteur[3]. Composé de plusieurs segments reliés entre eux, il présente donc deux niveaux textuels : les blocs individuellement considérés et les parcours possibles qui empruntent ces blocs et des liens. Par sa nature composite, ses liens et sa double strate textuelle, l'hypertexte semble se rapprocher du portrait dressé plus haut du recueil. Deux traits fondamentaux de l'hypertexte seront examinés pour valider cette hypothèse : la non-linéarité et la réticulation.

LINÉARITÉ ET CONSTRUCTION DU SENS

Structurellement, hypertexte et recueil semblent similaires : ils comportent un certain nombre de blocs de textes juxtaposés. Une des caractéristiques constitutives de l'hypertexte est sa non-linéarité : l'absence de hiérarchisation, d'ordonnancement (unique) des blocs permet plusieurs parcours possibles entre les segments de texte, parcours actualisés par exploration, par navigation[4] au gré des liens empruntés. Les fils conduc-

3. Le terme hypertexte, aussi précis pouvait-il être à l'origine, désigne maintenant trois réalités : à la fois le concept, les textes sous forme hypertextuelle et les logiciels permettant de créer et de lire ces textes hypertextuels. Des confusions sont fréquentes, autant dans l'emploi quotidien que dans les approches théoriques où, par exemple, les caractéristiques d'un logiciel ou d'un certain type d'utilisation de l'hypertexte (comme les éditions critiques) sont d'emblée associées au concept lui-même (ce qui constitue une généralisation abusive). Notons aussi que les textes hypertextuels peuvent aussi bien être des essais, des textes non fictionnels que des fictions ; ces derniers sont nommés hyperfictions.

4. Métaphore fréquemment employée pour décrire la lecture propre au *World Wide Web*.

teurs habituels d'un livre – une suite argumentative, un enchaînement d'événements ou la simple succession matérielle des pages – font ici place au caractère aléatoire des lectures. La structure hypertextuelle offre « des possibilités de circulations "transverses", c'est-à-dire permettant d'ignorer à la fois la linéarité habituelle des documents et la distinction formelle entre documents » (Balpe *et al.*, 1996 : 17). L'hypertexte convie à un éclatement de la linéarité de l'acte de lecture, déléguant à son lecteur une partie du contrôle de la construction du texte. La non-linéarité de l'hypertexte a plusieurs effets : l'un de ceux-ci est que le lecteur ne sait pas s'il a parcouru tous les blocs textuels ; il est très rare en effet qu'il les ait tous lus. De plus, il est impossible de saisir l'ensemble du sens de l'hypertexte, une seule partie des blocs étant actualisée, de sorte que chaque fragment prend un sens nouveau selon le parcours dans lequel il s'inscrit : « each topic may participate in several paths, and its significance will depend upon which paths the reader has traveled in order to arrive at that topic » (Bolter, 1991 : 24). L'hypertexte possède ainsi une dimension métaphorique :

> *appliqué à l'hypertexte, le concept de métaphore permet de rendre compte du fait que tel fragment se prête à plusieurs lectures en fonction des parcours dans lesquels il s'inscrit.* […] *Chaque fragment est à la croisée des chemins qui l'empruntent et le font miroiter sous diverses facettes* (Clément, 1995b : section « Les figures du discours hypertextuel »).

Le sens des textes est donc directement tributaire des parcours empruntés, donc des contextes variables dans lesquels ils s'insèrent.

Cette non-linéarité de l'hypertexte semble jusqu'à un certain point correspondre au fonctionnement du recueil. Ouvrage composite comportant plusieurs blocs de texte – les nouvelles –, le recueil rassemble des textes autonomes ; son caractère pluriel se voit confirmé par la nécessité de repères tabulaires[5], comme la table des matières, la mention du titre de la nouvelle à chaque page…, pour en faciliter la lecture et s'orienter dans l'ouvrage. Le lecteur peut naviguer à l'intérieur de cet ensemble : il choisit s'il lit toutes les nouvelles ou seulement quelques-unes d'entre elles, et dans quel ordre il les aborde. À partir de ces deux variables, plusieurs combinaisons de textes, plusieurs parcours de lecture des blocs de texte du recueil sont possibles[6]. Le sens du recueil en est ainsi directement influencé : le parcours dans différents ordres de toutes les nouvelles ou de certaines d'entre elles modifie la compréhension de l'ouvrage par le lecteur.

Il faut cependant signaler que la notion même de non-linéarité cause certains problèmes dans la description de l'hypertexte, d'où la nécessité d'en préciser davantage le sens. Une première remarque s'impose : la non-linéarité absolue n'existe pas, la lecture d'un mot, d'une phrase ou d'un segment étant linéaire ; il faut donc entendre une non-linéarité relative, où l'ensemble d'un ouvrage ne respecte pas la linéarité conventionnelle du livre. Une autre confusion naît de l'indé-

5. Vandendorpe examine les facettes de la tabularité du livre (celle qui permet « au lecteur de considérer la lecture du texte à la façon de celle d'un tableau » – 1997 : 275) depuis l'invention de l'imprimerie, considérant diverses techniques aidant « le lecteur à s'orienter dans la masse textuelle » (p. 275).

6. Sur les modalités de cette combinatoire lecturale, voir Audet (1998 : 78).

termination des formes désignées par le terme hypertexte et de leur supposée absence de structuration : Jean Clément rappelle qu'il faut « le distinguer des récits arborescents ou à embranchements multiples qui, sous l'apparente confusion des parcours, tracent des cheminements linéaires et racontent classiquement une ou des histoires » (1995a : section « Textes arborescents, textes combinatoires »). Les récits arborescents, comme les « Histoires dont vous êtes le héros », se caractérisent moins par leur non-linéarité que par leur structuration et par leur multilinéarité, par les multiples parcours narrativement linéaires. À l'opposé de cette forme relativement organisée se trouvent les fictions interactives, les cybertextes (Aarseth, 1994 : 71-79), qui proposent des cadres très larges où les blocs de texte ne sont régis par aucun type de structuration[7]. L'hypertexte, forme intermédiaire, n'est pas si peu organisé qu'on pourrait le croire au premier abord, principalement lorsqu'il est mis en parallèle avec le récit multilinéaire et le cybertexte :

> *ses fragments ne sont ni totalement structurés, comme dans les récits arborescents, ni totalement inorganisés comme dans les textes à combinatoire totale. L'« hypertexte » est donc une collection de fragments textuels semi-organisée* (Clément, 1995a : section « Textes arborescents, textes combinatoires »).

Cette structuration partielle repose sur des regroupements de blocs de texte et des systèmes de conditions

7. L'Erasmatron constitue un exemple extrême de cybertexte : « a new story engine – a software program that creates works of fiction – […] developed for authors of interactive fiction that takes plotting the story out of the composition process and puts it entirely in the control of the reader » (Stutz, 1997). Le lecteur devient un auteur en déterminant son propre univers, les personnages qui s'y trouvent et leurs interactions.

(où la lecture de certains blocs est préalable à l'affichage de certains autres). Le lecteur ne remplace pas l'auteur : sa liberté s'arrête aux déterminations minimales nécessaires à l'élaboration de l'ouvrage ; son exploration de parcours pré-programmés « [met] en œuvre des variations textuelles » (Balpe, 1990 : 12), signe d'interactivité avec l'hypertexte. Le sens n'est pas totalement à déterminer, puisque des parcours virtuels sont inscrits par des jeux de conditions et une structuration minimale.

La notion de non-linéarité ne s'applique pas non plus à la forme du recueil sans qu'on ait à ménager quelques ajustements. La remarque à propos de l'imprécision de l'expression non-linéarité est d'autant plus justifiée ici que chacune des nouvelles est généralement marquée par la linéarité textuelle ; une brisure de la linéarité de l'ensemble est observable, sans plus. Une autre dimension doit être considérée dans l'étude du recueil : les textes disposés dans un recueil forment une séquence qui ne peut être niée. L'ordre dans lequel sont placées les nouvelles constitue, même hors de toute considération intentionnelle, une séquence favorisée ; cet ordre conventionnel – un livre étant habituellement lu du début à la fin – peut être retenu ou écarté par le lecteur qui suivra ou non les règles implicites de lecture d'un recueil[8]. Déjà, la structuration par sous-

8. Il va sans dire que la convention de lecture est beaucoup plus forte pour un roman, par exemple ; cependant, le lecteur peut l'outrepasser et changer l'ordre des chapitres, au risque de n'y rien comprendre. Pour un recueil, par mimétisme des autres genres, la lecture conventionnelle suit le défilement des pages, à moins que des consignes explicites invitent le lecteur à faire autrement. Ainsi, le lecteur qui parcourt les nouvelles d'un recueil selon la séquence favorisée n'a probablement pas autant l'impression d'effectuer un choix que s'il s'en écarte (construction d'une autre séquence, retour à une nouvelle précédente pour vérifier un détail, etc.).

recueils, par sections à l'intérieur du recueil laisse entendre que les textes ne sont pas totalement « intervertissables », certains profitant de leur proximité. Deux des recueils de Bertrand Bergeron, qui comprennent chacun trois sous-recueils (*Maisons pour touristes*, 1988 et *Visa pour le réel*, 1993), montrent bien, par opposition aux deux autres du même auteur (sans sections), une conception différente des ouvrages par cette structuration minimale ; de même, les « Récits », « Esquisses » et « Médiévales » de *La porte à côté* de Paul Zumthor (1994) et les quatre sections de *Quartiers divers* (Belle *et al.*, 1997) ne semblent pas permettre au lecteur de modifier l'ordre des textes d'un tout qui pourrait autrement admettre une telle manœuvre. Même lorsqu'aucune division du recueil ne laisse croire à une structuration des textes, certains indices conduisent à détecter des parcours privilégiés. Dans la plupart des cas, le lecteur voit confirmée l'hypothèse que la séquence par défaut du recueil constitue la séquence privilégiée. Cette déduction peut être simplement logique : dans *Quartiers divers* (Belle *et al.*, 1997), la première nouvelle, tel qu'exposé plus haut, joue le rôle d'une « bible » qui familiarise le lecteur avec l'univers partagé du recueil et qui lui permet de comprendre les relations entre les personnages ; la préséance de ce texte sur les autres n'apparaît cependant qu'a posteriori[9]. Dans *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx (1983), les première et dernière

9. Le rôle de « bible » n'est pas tant dévolu à la première nouvelle qu'à celle dont le contenu lui confère à ce statut dans l'ouvrage, celle comportant les « clés » pour comprendre l'univers (relations entre les personnages, lieux principaux, explications d'événements…). Il est donc possible de postuler des ouvrages comportant un « texte-bible » qui ne serait pas placé au début du livre et donc de la séquence favorisée.

nouvelles portent le titre « Impressions de voyage », respectivement numérotées I et II : la première décrit la venue au monde d'un des personnages pseudo-identiques, alors que la dernière met en scène la mort comme une simple inversion de la naissance ; les autres textes montrent les personnages partageant une identité onomastique à différentes étapes de la vie, dans l'ordre temporel. Ce parcours privilégié, qui peut d'ailleurs toujours être délaissé au profit d'un autre, se constate à la lecture de l'ouvrage ; cependant, des mentions paratextuelles indiquent parfois clairement le privilège accordé à la séquence prédéterminée. La table des matières des *Maisons de cristal* d'Annick Perrot-Bishop (1990) précise : « Il est souhaitable de lire ces récits dans l'ordre » (p. 7). De même, l'avant-propos des *Histoires cruelles et lamentables* de Jean-Pierre Vidal (1991) signale : « les nouvelles qui suivent ont été écrites […] en fonction de la place qu'elles occupent dans le recueil » (p. 15)[10]. La séquentialité mise de l'avant dans certains recueils suggère qu'il existe un sens particulier à donner aux textes, sens qui émane d'une lecture précise de l'ouvrage ; les recueils sont alors des constructions sémantiques, dont l'organisation ne laisse aucun doute et dont le caractère aléatoire semble considérablement réduit. Le sens de tels re-

10. Jean-Pierre Vidal apparaît également conscient des effets de sens que cet ordonnancement permet : « les nouvelles qui suivent ont été écrites certes pour elles-mêmes, mais aussi en fonction de la place qu'elles occupent dans le recueil, des éléments de chacune jouant ainsi le rôle de pièce constituante de la mosaïque ou, pour changer de métaphore, celui de thème dont la variation est partie intégrante de la petite musique que je prétends ici avoir composée. Il s'ensuit que si l'on peut toujours, bien entendu, les lire dans l'ordre qu'on veut, on devrait cependant tirer d'autres effets de leur lecture dans l'ordre où j'ai voulu qu'elles se présentent » (1991 : 15-16).

cueils n'est pas une libre construction du lecteur naviguant dans une structure désarticulée. Du moins, c'est ce que le texte suggère par les différentes stratégies qu'il met en place ; le lecteur, lui, peut toujours ne pas respecter cet ordre – mais il le fera en connaissance de cause.

La confusion entre linéarité et séquentialité témoigne de l'imprécision persistante du premier terme. En fait, divers ordres de linéarité sont convoqués sans différenciation lorsque la question de la non-linéarité de l'hypertexte est débattue ; appliquée au recueil, la notion embrouille plus qu'elle ne semble aider à comprendre son fonctionnement. À partir des observations précédentes et de diverses considérations théoriques sur le sujet[11], trois principaux types de linéarité peuvent être dégagés. Correspondant à l'acception la plus fréquemment utilisée, la linéarité matérielle décrit l'état physique, concret de l'ouvrage ; une non-linéarité matérielle présente donc une fragmentation de la continuité scripturale, que le sens du texte soit affecté ou non. Par opposition, la linéarité du contenu est directement liée à la continuité du sens, à sa progression ; un ouvrage comportant des ruptures dans la linéarité du contenu est généralement (mais pas obligatoirement) non linéaire matériellement. Oublié mais pourtant complexe, le troisième type de linéarité, celle de la lecture, se subdivise selon ses différentes

11. Jean Clément (1995b : section « L'ordre et le désordre ») distingue la non-linéarité – associée au dispositif – de la discontinuité – liée à la pensée, au type d'écriture (comme chez Pascal). Magessa O'Reilly (1996 : 96), parlant d'anti-linéarité plutôt que de non-linéarité, établit une distinction semblable à celle de Clément avec les termes linéarité et continuité. Jurgen Fauth (1995) souligne pour sa part la différence entre le résultat de lecture de l'hypertexte et la linéarité de sa structure sous-jacente.

dimensions. L'acte de lecture lui-même, dans la continuité du processus cognitif qui le caractérise, apparaît fondamentalement linéaire : les mots sont lus les uns après les autres, indépendamment de la linéarité ou de la non-linéarité du support ou du sens. L'acte de lecture peut être interrompu, mais son inscription dans le temps rappelle que sa linéarité ne peut être bouleversée. Le résultat de lecture, zone obscure des sciences cognitives, reste difficile à cerner : s'agit-il de la façon dont sont mémorisées les différentes données acquises lors de la lecture[12] ? Est-ce ce que Richard Saint-Gelais propose de nommer l'espace rescriptural, « le discours apocryphe et discontinu qui, sur ce site cognitif qu'est la mémoire du lecteur, travaille de toutes parts l'écrit et construit son intelligibilité » (1994 : 35) ? La linéarité du résultat de lecture, qui pose d'importants défis aux théories cognitives et lecturales, n'apparaît toutefois pas déterminante dans la compréhension du fonctionnement de l'hypertexte et du recueil. La dimension de la lecture la plus directement impliquée dans ce fonctionnement est le parcours lectural, qui correspond au « trajet » que le lecteur emprunte pour lire un ouvrage. Variant d'un lecteur à l'autre, cette insaisissable dimension est triplement régie : par la matérialité du texte (qui oblige le lecteur à se déplacer matériellement pour poursuivre son acte de lecture[13]), par son contenu (des renvois

12. Voir la synthèse des travaux en sciences cognitives réalisée par Michel Fayol (1985), où il expose différentes théories, dont celles du schéma et de la voie critique.

13. Outre la non-linéarité matérielle de l'ouvrage, il faut ajouter certains éléments de la tabularité du texte (Vandendorpe, 1997), non ceux qui ajoutent une « épaisseur » au texte (plus-value sémantique par des variantes typographiques : par exemple, lorsqu'on met un mot en italique pour marquer une insistance, un sens particulier), mais ceux qui

explicites le conduisant à un point spécifique du texte) et par le lecteur lui-même (brisant la correspondance lecture/texte par des inférences, des retours en arrière, etc., ruptures que l'on peut qualifier de translinéaires[14]). Fréquemment brisée, la linéarité du parcours de lecture apparaît l'objet d'étude le plus utile pour évaluer la participation du lecteur à la construction du sens d'un ouvrage.

À la lumière de ces précisions sur les types de linéarité, il convient de réévaluer les caractéristiques de l'hypertexte et du recueil. Contrairement aux récits arborescents et aux cybertextes, l'hypertexte est marqué par une non-linéarité matérielle et par une discontinuité sémantique : l'ensemble des blocs de texte est peu structuré ; ils ne forment pas une histoire ou une argumentation continue. Lorsque le lecteur aborde des blocs, lorsqu'il organise un parcours en liant ces blocs, une histoire peut être créée ou un point de vue démontré : ce parcours de lecture tend alors vers la linéarité, l'acte de lecture étant séquentialisant, ce qui n'exclut toutefois pas les translinéarisations (explorations, lectures à rebours). Le recueil, dans sa matérialité, apparaît linéaire, à tout le moins séquentiel. Plus fortement que le recueil même, chaque texte est linéaire ; l'ensemble de l'ouvrage est donc constitué

---

interviennent sur la spatialité (renvois bibliographiques, intertitres répertoriés en table des matières, commentaires en marge…).

14. Le terme est de Ricardou : « […] ce qui caractérise le texte, c'est que chacun de ses éléments tend à s'y voir pourvu d'un double système de relations : d'une part, celui qui rive l'élément à sa place, selon ce que nous appelons, suivant l'aspect à souligner, les relations littérales ou linéaires ; d'autre part, celui qui lie cet élément à certains passages éloignés, selon ce que nous appelons les relations translittérales ou translinéaires » (1978 : 245).

d'une linéarité d'intensité variable selon la strate textuelle considérée. Composite, le recueil se caractérise par la discontinuité de son contenu, à défaut de quoi il serait probablement considéré comme un roman. Globalement, la lecture est linéaire et, sauf lorsqu'il y a suspension de parcours, continue – pour chaque nouvelle, mais aussi pour l'ensemble ; cependant, la lecture peut aussi être non linéaire selon le parcours adopté par le lecteur (qui peut choisir quels textes lire et dans quel ordre). Une non-linéarité lecturale plus marquée peut être envisagée : elle repose sur l'éclatement des frontières entre les textes du recueil qui se produit lorsqu'à partir d'éléments textuels la lecture se translinéarise. Le lecteur établit ainsi des rapports, des liens entre les textes, tout comme il peut le faire dans un hypertexte, ce qui l'amène à interrompre son parcours d'un texte.

L'étude comparative de l'hypertexte et du recueil sur la base de la non-linéarité n'est pas sans éclairer le fonctionnement lectural du recueil de nouvelles. Les ruptures matérielles et sémantiques constitutives de l'hypertexte rappellent sans équivoque les variations lecturales possibles avec le recueil. C'est donc dire que le parallèle ne se situe pas entre l'hypertexte et le recueil, mais entre l'hypertexte et la lecture du recueil. Cette hypothèse émanant des considérations sur la linéarité, elle sera maintenant mise à l'épreuve par l'étude d'une seconde caractéristique de l'hypertexte, celle de la réticulation. L'entretexte sémantique du recueil, qui hante les critiques et les théoriciens, y trouvera possiblement une base plus qu'intuitive.

LIENS ET LECTURE

La réticulation, ou le réseau de liens, constitue un autre trait majeur de l'hypertexte. Tout assemblage de blocs de texte ne serait qu'un ensemble peu signifiant si rien ne permettait de les joindre. Se définissant minimalement comme une relation entre deux blocs de texte[15], le lien permet au lecteur d'un texte hypertextuel de passer d'un bloc à un autre, de considérer ceux-ci autrement que dans leur individualité, donc d'établir un niveau textuel qui combine des blocs et les relations qui les unissent. Constitutive de l'hypertexte, cette réticulation semble correspondre aux relations qui joignent les textes d'un recueil, aux liens entre les nouvelles d'un même ouvrage pouvant suggérer une strate textuelle englobante.

Au-delà de la simple mise en correspondance des deux formes, le mode de réticulation propre à l'hypertexte se distingue de celui du recueil. Une différence majeure réside dans le caractère soit actuel (explicite) soit virtuel[16] des liens empruntés par le lecteur. Dans un texte hypertextuel, un réseau de liens

---

15. Un des intérêts actuels de la recherche sur l'hypertexte réside dans la catégorisation des liens et dans les enjeux de ces différents types ; cette dimension, toutefois, n'est pas explorée ici, les seuls liens – lecturaux – du recueil nous intéressant. Pour une catégorisation très large des liens, voir l'entrée « Lien » du *Dictionnaire des arts médiatiques* (GRAM, 1996 : http://www.comm.uqam.ca/~GRAM/C/term/mul/mult161.html) ; pour une approche plus technique, voir Horn (1989 : 42-45).

16. On entendra le terme virtuel dans son sens large, ne désignant pas la virtualité propre au domaine informatique (où il y a perception sensorielle sans questionnement du degré de réalité de ce qui est perçu) ; il s'agit plutôt du « caractère de ce qui est en attente de réalisation et à quoi l'on accorde une forme de réalité du point de vue de laquelle cette réalisation est contingente » (GRAM, 1996 : http ://www.comm.uqam.ca/~GRAM/C/term/mul/mult291.html). En ce sens, virtuel doit plutôt être entendu dans le sens de « potentiel ».

est déjà établi : les blocs s'enchaînent lorsque le lecteur sélectionne des relations, déjà présentes et déterminées ; dans certains logiciels (comme *Storyspace*), une carte des blocs et des liens les joignant est disponible, ce qui expose le réseau et en confirme le caractère actuel. À cette présence concrète des relations s'ajoute l'explicitation proprement dite des liens dans le texte hypertextuel : des boutons[17] signalent la présence d'un lien qui peut être emprunté. Images à cliquer ou segments de texte marqués typographiquement (caractères gras, soulignés ou de couleur), ils constituent les points d'ancrage des relations qui joignent un bloc à d'autres. Les liens d'un texte hypertextuel, explicites et accessibles, sont prédéterminés : certains logiciels permettent toutefois au lecteur de créer des liens répondant à ses besoins, mais ces derniers demeurent toujours des parasites du texte hypertextuel original ; cette possibilité n'est d'ailleurs pas une caractéristique constitutive de l'hypertexte[18].

Dans un recueil, la réticulation apparaît davantage comme une virtualité. Contrairement au texte hypertextuel, le recueil ne comporte pas de liens explicites, encore moins de boutons qui signalent au lecteur la possibilité de suivre un de ces liens entre deux textes. Des exceptions sont néanmoins possibles : des renvois

17. Bouton : « Surface circonscrite sur une carte, une page ou un écran d'hypertexte ou d'hypermédia qui, lorsqu'elle est activée, amène l'utilisateur à une autre carte, une autre page ou section de page, ou un autre écran du même hypertexte ou du même hypermédia » (GRAM, 1996 : http ://www.comm.uqam.ca/~GRAM/C/term/tcm/tcmt15.html).

18. Sauf pour certains théoriciens qui voient là la concrétisation du désir de pensée et d'écriture collaboratives : voir, entre autres, Lévy (1990 ; 1994) et Joyce (1991), qui oppose le *constructive hypertext* à l'*exploratory hypertext*, celui-ci ne permettant que la lecture, celui-là se construisant à partir des contributions, des réécritures du lecteur (§ 16 ss.).

explicites peuvent suggérer au lecteur de consulter un texte ou de s'y rendre pour poursuivre la lecture. Ces renvois sont exceptionnels et se rencontrent principalement dans les fictions arborescentes : les indications à la fin d'un segment de texte d'une « Histoire dont vous êtes le héros » établissent des liens avec d'autres segments ; les consignes de lecture de *Marelle* de Julio Cortázar (1966) jouent un rôle similaire. Or, dans ces exemples et dans les récits multilinéaires en général, les liens constituent plutôt des indices pour retrouver le fil d'une narration (la seule possible ou une parmi d'autres) à travers une non-linéarité matérielle[19]. Une possibilité de renvoi explicite, assez fortement associée à la littérature sérielle, est présente entre autres dans certaines bandes dessinées ; pensons à la série des *Tintin* : des notes en bas de page signalent au lecteur que tel personnage qui vient de faire irruption dans l'histoire (par exemple Pablo, dans *Tintin et les Picaros*) a déjà figuré dans une autre aventure (*L'oreille cassée*). Un tel lien semble rare dans les recueils, ce qui peut s'expliquer par la différence du public visé, qui, dans le cas d'un recueil, n'a pas nécessairement besoin d'une telle aide à la lecture, et surtout par la proximité temporelle supposée de la lecture des nouvelles d'un

19. Ces indices illustrent bien la différence à établir entre les liens à caractère métatextuel et métalectural (indications sur le parcours de lecture à suivre) des liens de contenu : les indications des récits arborescents dirigent le lecteur vers un autre bloc de texte, alors que les liens sémantiques l'orientent vers des passages dont le contenu est lié aux blocs de départ. Dans le cas de *Marelle*, il s'agit bien de liens métatextuels servant à reconstruire une histoire, puisqu'aucun des parcours proposés ne modifie le fil narratif : les chapitres 1 à 56 se suivent dans l'ordre dans les deux parcours, même si le second intercale de nombreux chapitres tout en donnant une impression de désordre, de délinéarisation. En fait, il s'agit davantage ici d'une représentation physique du concept de digression (MacAdam, 1988-1989 : 221).

même ouvrage (contrairement à la série complète des *Tintin*, par exemple).

Si l'on excepte les renvois explicites, la réticulation d'un recueil reste fondamentalement virtuelle. Textuellement, elle ne comporte ni liens ni boutons déjà déterminés ; aucun ancrage n'annonce une relation possible avec une nouvelle ou un segment de texte. Cette réticulation que nous reconnaissons au recueil – et qui ne semble pas s'y inscrire explicitement – est qualifiée de virtuelle parce que lecturale : des liens sont établis entre les textes d'un recueil lorsque le lecteur relie des passages, lorsqu'il actualise des parallèles émanant de stratégies textuelles, lorsqu'il construit cognitivement une strate textuelle différente de celle des nouvelles considérées individuellement. Les relations sont virtuelles puisque non déterminées à l'avance, entièrement dépendantes de la lecture et sans ancrage marqué typographiquement. En fait, les ancrages se confondent avec tout le texte du recueil : dans une perspective lecturale, n'importe quel mot du texte est susceptible de constituer un point de passage vers d'autres segments de texte. La notion même d'ancrage devient alors très contingente ; l'ancrage n'existe qu'après que soit établi un lien par le lecteur. Cette indétermination des ancrages a pour corrélat que le nombre des liens demeure foncièrement indéfini, tout comme le fait que le lecteur, actualisant ces liens, ressent plus fortement son intervention, puisqu'elle n'est pas prédéterminée explicitement. La réticulation d'un recueil n'est pas tant celle que le texte prévoit que celle que le lecteur veut bien lui reconnaître et actualiser par un investissement cognitif, par sa lecture.

Une autre différence entre hypertexte et recueil, corollaire de la précédente, concerne précisément l'acte

de lecture et le parcours qu'il actualise. Quelques déductions sont possibles à la lumière de leurs modes de réticulation respectifs. Naviguant dans un hypertexte, le lecteur actualise différents parcours, selon les contraintes de liens et de conditions. En empruntant des liens préétablis, il réalise certains des parcours potentiels que la structure hypertextuelle programme. Les blocs de texte et les liens, dispersés dans le réseau hypertextuel, existent bien avant l'intervention du lecteur. En ce sens, la lecture ne transgresse pas l'approche habituelle d'un hypertexte, qui est par définition un texte ouvert (dont le sens n'est pas déterminé, immuable) : le passage d'un bloc de texte à l'autre, de façon désordonnée, constitue une lecture conventionnelle[20], qui concorde d'ailleurs avec la représentation commune de l'hypertexte comme structure réticulatoire.

La lecture d'un recueil implique un niveau différent d'actualisation. Parcourant chaque nouvelle tout en établissant des liens avec les autres textes, le lecteur centre son attention non pas sur le parcours, mais sur les liens qu'il actualise. De ce fait, il transgresse la linéarité – matérielle et lecturale[21] – de la nouvelle et du recueil. Bouleversant la représentation du recueil comme texte « fermé » (où le sens est établi), la translinéarité de la lecture permet d'en envisager la dimension réticulatoire, que le texte même ne peut montrer. La notion de parcours, fondamentale pour la

20. Dans la mesure où cette convention, même si elle est encore nouvelle et faiblement déterminée, apparaît se fixer chez le lectorat de l'hypertexte.

21. Cette transgression lecturale s'observe par la comparaison du parcours de lecture supposé et du parcours effectif où il y a actualisation de liens.

compréhension de l'hypertexte, n'intervient pas dans la lecture du recueil : les liens lecturaux ne visent d'abord pas à dessiner des parcours parallèles, mais bien à créer une plus-value sémantique englobant tous les textes à la façon d'un entretexte, un filigrane qui apparaît à la lecture. Ces liens ne permettent pas de recréer une linéarité du contenu, mais bien d'échafauder des parallèles, des renvois sémantiques qui se superposent aux textes dans leur juxtaposition matérielle.

L'entretexte sémantique s'alimente des différents types de liens établis à la lecture du recueil. La catégorie la plus importante est évidemment celle regroupant les stratégies textuelles énoncées au chapitre précédent. Les liens actualisés qui reposent sur ces stratégies constituent sans nul doute les plus fréquents en raison de leur plus grande saillance et contribuent pour une large part à susciter un effet de réticulation chez le lecteur. Il importe de rappeler que ces stratégies textuelles, aussi manifestes soient-elles, demeurent des marques observables dans chacun des textes, mais sans plus : tout rapprochement, sauf ceux qu'annonce le paratexte, dépend d'une décision lecturale. Ces liens, bien qu'ils s'appuient sur des éléments textuels, ne peuvent être réduits à une caractéristique intrinsèque du recueil ; des récurrences lexicales, des thématiques communes ou des univers partagés nécessitent le regard du lecteur pour être ainsi perçus.

D'autres types de liens lecturaux peuvent être identifiés ; l'ancrage textuel demeure toujours le point de départ, mais leur saillance apparaît souvent moindre. La notion d'intertextualité peut être ici convoquée de nouveau, non pas pour nommer spécifiquement la relation entre les textes d'un recueil, mais plutôt pour percevoir le large phénomène de renvois entre textes

que le lecteur peut actualiser dans le recueil. Le repérage de liens intertextuels ainsi que le degré de généralité du terme sont au cœur des débats sur la définition de l'intertextualité. Une première distinction doit être faite entre la conception inspirée des travaux de Julia Kristeva, où prime l'aspect transformationnel de l'intertextualité (ce qui permet de dégager l'idéologème du texte, c'est-à-dire la fonction qui rattache une structure littéraire à d'autres structures, à des discours spécifiques – De Biasi, 1997 : 372), et une approche davantage relationnelle, où les textes s'interpellent de diverses façons. Cette seconde conception, qui demeure la plus courante, est subdivisée à son tour : les théoriciens distinguent les liens obligés des liens idiosyncrasiques. Michael Riffaterre, à partir de la notion de trace, oppose l'intertextualité aléatoire à l'intertextualité obligatoire, où le sens, dont l'incomplétude est marquée par des agrammaticalités, nécessite alors une reconstruction des présupposés, des intertextes (1980 : 5-6)[22].

22. Signalons l'initiative récente de Riffaterre qui s'est engagé dans un débat qui aurait pu être très pertinent : il a tenté de différencier intertextualité et hypertextualité. Le problème de son argumentation réside d'une part dans le glissement qu'il fait opérer au terme hypertextualité, lui attribuant des caractéristiques propres à certains types de logiciels et surtout à certains de leurs emplois, et, d'autre part, dans sa conception très étroite de l'intertextualité, rejetant l'intertextualité aléatoire. Ces incartades l'amènent à avancer des conclusions suspectes : « Here lies, I think, the first principle differentiating intertextuality from hypertextuality : the latter collects *every available datum*, but this exhaustive inclusion exposes the reader to a wealth of *irrelevant material*. Intertextuality, by contrast, excludes irrelevant data. It underscores the main point(s) of the text by making explicit those data that are only implied or presupposed in the text, *thus defining their relevance* » (1994 : 786 ; je souligne). Il présente donc l'intertextualité comme une conscience du texte, qui sait ce qui est pertinent pour le comprendre et qui exclut ce qui est superflu, par opposition à l'hypertextualité qui serait ainsi une logorrhée d'information.

Discutant le concept de présupposé de Riffaterre, Owen Miller (1985) propose que l'intertextualité demande d'abord une implication du lecteur, qui sélectionne ensuite l'intertexte comblant le vide sémantique repéré ; il conserve l'intertextualité aléatoire qu'il décrit comme « wholly dependent on private and personal associations of a particular reader » (p. 35). Cette double définition de l'intertextualité supposerait alors que le lecteur doive différencier une intertextualité nécessaire à la compréhension profonde de l'œuvre d'une forme d'intertextualité davantage accessoire, quasi ludique.

Si l'on adhère à ces conceptions de l'intertextualité, le lecteur serait ainsi amené à établir à l'intérieur d'un recueil des liens de deux ordres : ceux qui sont nécessaires à la compréhension de l'ouvrage et ceux qui n'ont pas d'incidence directe sur le sens, qui sont plus anecdotiques. La reconstitution d'un univers, outre les procédures exposées au chapitre précédent, nécessiterait ainsi de recourir à l'intertextualité en raison de la transgression des frontières entre les textes. Dans *Récits de Médilhault* (Legault, 1994), par exemple, le lecteur doit fusionner les données évoquées dans tous les textes pour reconstruire l'univers fictionnel mis en place. Il ne s'agit pas tant de renvois textuels, de références à des textes, que l'exigence, à la lecture d'un texte, de coopter les données d'un texte précédent : dans « Kiev et Kin », la mention de la poète Éponine Gaspard, grand-mère de l'étrange Marius, ne prend tout son sens que si elle est mise en relation avec la nouvelle « Épi », qui rapporte certains épisodes de la vie de cette femme éprise des prénoms hugoliens (voir le nom du petit-fils). Inversement, les scènes étranges intercalées dans le premier texte, « Big », sont compri-

ses rétrospectivement lorsque le lecteur atteint la toute fin de l'ouvrage, lorsque dans « Cent » sont racontées la torture subie par Big et ses circonstances. Les trous sémantiques des nouvelles du recueil demandent une forme d'intertextualité non pas fondée sur la conventionnelle relation temporelle entre deux textes, parus à un certain intervalle, mais bien une intertextualité détachée de cette unidirectionnalité chronologique et des notions d'emprunt, d'influence ; une intertextualité interne dépendante de l'acte de lecture, de l'ordre dans lequel sont lus les textes. Dans cet emploi, l'intertextualité répond à des vides sémantiques que la lecture de l'ouvrage entier permet de combler[23].

Dans le cas spécifique du recueil, à la lumière de l'exemple précédent, la différenciation entre intertextualité obligatoire et aléatoire apparaît particulièrement ardue : comment juger de la nécessité d'un écho entre deux passages qui se voient éclairés par leur mise en relation ? Cet « éclairage » est-il obligatoire pour bien saisir le sens de l'ouvrage ? Cette dernière question, interrogeant par le fait même l'existence d'un sens global du recueil, suppose que ce sens et que l'existence du recueil comme tout précèdent la lecture, donc qu'ils sont des caractéristiques intrinsèques du texte. Or, dans notre perspective, ces caractéristiques ne peuvent être que tributaires de décisions lecturales, tout comme, finalement, la différence entre intertextualité obligatoire et aléatoire ; l'effacement de cette dichotomie – et de l'évaluation, de l'axiologisation sous-

23. Alors que l'explication du partage de données fictionnelles convoquait les fonctions cognitives nécessaires à l'identification des univers fictifs, les liens intertextuels du recueil doivent être perçus comme autant de parcours suivis par le lecteur ; abordant le même phénomène, ces deux théorisations diffèrent par leurs approches, néanmoins complémentaires.

jacente – reste probablement la position intuitivement adoptée par les lecteurs qui n'hésitent pas à considérer sans distinction ce que Riffaterre et Miller identifient comme des liens anecdotiques et des liens reposant plus directement sur des traits textuels, relevant d'une intertextualité obligatoire.

En dehors de l'évaluation de leur caractère obligé, donc, d'autres liens intertextuels peuvent être rencontrés dans un recueil, où la contribution du lecteur apparaît de plus en plus grande. À l'intérieur d'un ouvrage polytextuel, le lecteur peut repérer des constantes supra-phrastiques, ce qu'Umberto Eco (1985) nomme des scénarios intertextuels. Éléments de l'encyclopédie, ils sont ces structures événementielles que le lecteur intègre et reconnaît dans les histoires ; plus ou moins larges et précis, ces scénarios rhétoriques et narratifs incluent aussi bien le schéma standard du roman policier, le scénario motif (comme la jeune fille persécutée) que le scénario situationnel (le duel entre le shérif et le bandit dans un western) (p. 101-105 ; les exemples sont d'Eco). Dans un recueil, certains scénarios peuvent être repérés par le lecteur qui verra dans cette récurrence une forme de réticulation : par exemple, les textes d'un recueil illustrent différemment divers scénarios ou mettent en scène un même scénario, mais modifié dans sa structure (un scénario situationnel qui se termine de plusieurs façons différentes). La lecture du recueil n'est pas handicapée si ces scénarios ne sont pas reconnus, mais une plus-value sémantique est dégagée si ces liens sont actualisés.

Cette même remarque s'applique à une forme similaire de réticulation, qui n'engage pas cette fois la structure de l'histoire du texte, mais bien les dimensions typographique, stylistique ou simplement syn-

taxique des nouvelles. C'est à partir du *Théâtre des métamorphoses* (Ricardou, 1982) que Daniel Fleury développe la notion d'intercalation :

> *À quelque genre dominant qu'ils se rattachent, il arrive que certains écrits* […] *multiplient, selon des procédures variées, des intercalations. Tel est le cas du dernier livre de Jean Ricardou dans lequel des inserts, disposés en archipel, subissent toutes sortes de traitements et semblent exiger certain type de lecture* (1982 : 82).

Ces inserts, îlots textuels disséminés dans l'ouvrage, provoquent chez le lecteur le désir de les relier, d'en faire une lecture en arche[24]. Le procédé de l'intercalation peut fort bien trouver sa place dans un recueil[25] où, de texte en texte, des segments sont disséminés et attendent une reconstruction lecturale. L'ampleur des segments n'étant pas fixée a priori, on pourrait fort bien parler des fragments de nouvelle du recueil *Insulaires* (Lahaie, 1996) comme d'intercalations : leur localisation (avant chaque nouvelle) et leur présen-

---

24. L'expression est de Daniel Fleury. Nous reprenons ici un exemple simple d'insert tiré du *Théâtre des métamorphoses*, que cite Fleury :

> *Telle secondaire identification, il n'est pas impossible, toutefois, à son niveau, de la mettre précisément en crise : une renversante tactique y suffit avec ses ressa*
> — Isis, toi ? Quelle histoire ! Quels enchâ
> *ssements ! Le principe en est plutôt simple* (1982 : 84).

L'insert « Isis, toi ? Quelle histoire ! Quels enchâ » coupe la phrase et le mot « ressassements » même ; la lecture peut être continue : l'insert est esquivé et le mot « ressassements » est reconstitué ; la lecture peut aussi l'intégrer, « ressa » et « Isis, toi » formant « ressaisis-toi », alors que « enchâ » s'arrime à « ssements » pour donner « enchâssements ». L'intercalation peut aussi être multiple, plusieurs segments insérés un peu partout dans le texte se lisant ensemble, une fois repérés et réunis.

25. *Le théâtre des métamorphoses*, auquel est accolée la mention générique « mixte », est d'ailleurs un recueil, mais un recueil polygénérique qui regroupe – et entremêle – théorie, récit, théâtre radiophonique, (pseudo) autobiographie et illustrations.

tation typographique (italique) signalent leur statut particulier et attirent l'attention du lecteur qui reconnaît peu à peu leur disposition en archipel.

Ce procédé participe aussi de ce qui peut être nommé translinéarité ponctuelle, où le lecteur interrompt – réellement, non pas virtuellement – le fil de sa lecture et se déplace vers un autre point du texte (sans suivre de lien métatextuel ou de renvoi tabulaire comme un appel de note). La lecture en arche suscitée par les intercalations constitue un cas possible de translinéarité, le lecteur retournant ailleurs dans le texte pour retrouver un passage. De multiples autres situations peuvent provoquer la translinéarisation de la lecture : la rencontre d'une expression ou d'un mot inhabituel utilisé dans un sens différent dans un texte précédent[26], le sentiment d'avoir déjà lu le même passage auparavant dans l'ouvrage[27], ou même le simple besoin de retrouver l'antécédent d'un pronom dans une prose complexe. Ces dispositifs, malgré leur ancrage textuel, nécessitent une grande implication du lecteur pour que le déplacement translinéaire ait lieu ; le phénomène de translinéarité est donc typiquement lectural, tout en conservant un ancrage à des passages du texte.

Ces formes de liens lecturaux tissent un réseau complexe – virtuel – à l'intérieur du recueil, à l'instar de l'hypertexte. Ce dernier, par définition, est conçu pour établir des liens avec des réseaux voisins et se les adjoindre, d'où la reconnaissance de son décentrement et de l'effacement de ses limites textuelles. Cette réticu-

26. Voir l'exemple cité plus haut de l'expression centre de conception/centre des conceptions dans deux nouvelles du recueil *Visa pour le réel* (Bergeron, 1993).

27. C'est ce sentiment, par exemple, qui incite le lecteur à aller confirmer la récurrence phrastique dans *Vases de Chine* (Canobbio, 1991).

lation, tel un rhizome dans son interconnexion et dans son expansion non contrôlée, non structurée (Deleuze et Guattari, 1976), peut s'étendre au-delà de la frontière du texte ; de la même façon, la frontière textuelle du recueil peut être franchie. Le problème de cette délimitation n'est pas, en soi, plus important que celui, déjà rencontré, des frontières entre les nouvelles publiées en recueil. La transgression de la frontière textuelle, ici aussi, dépend simplement d'une décision lecturale.

Cette expansion hors des limites du recueil se fait lorsqu'à partir d'ancrages du texte des liens s'établissent avec tout élément extérieur. Des liens externes s'ajoutent donc aux liens internes précédemment définis, dont les diverses formes peuvent également exister à l'externe. Quelques ajustements s'imposent lors de ce passage. La récurrence phrastique, à moins de rester à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur, est considérée comme une citation, explicite ou dissimulée ; les thématiques communes deviennent de simples filiations possibles, le lecteur notant la parenté de la thématique retenue ; le partage d'univers apparaît toujours possible, mais s'inscrit dans une série, dans un cycle romanesque, ou relève du phénomène général de la transfictionnalité[28]. L'intertextualité, appliquée à l'interne dans un premier temps, demeure sans aucun doute la forme privilégiée de liens externes par les nombreuses relations qu'elle établit à travers les différents corpus littéraires[29]. L'étude de l'intertex-

28. « Il y a transfictionnalité lorsque des personnages ou des univers fictifs traversent les frontières qui sont censées séparer différentes œuvres » (Saint-Gelais, 1999 : 247).

29. Pour un exemple de ce type d'approche, voir l'étude de Lamontagne sur les pratiques intertextuelles d'Hubert Aquin dans ses œuvres romanesques (1992).

tualité restreinte, c'est-à-dire opérant à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur, montre parfois des récurrences très éclairantes : le cas des œuvres narratives d'Anne Hébert, abordé ailleurs (Audet, 1998 : 75), est dans cette perspective très révélateur par les nombreux liens possibles entre elles. Le phénomène de l'intercalation, par contre, demeure difficilement transposable, à moins de coïncidences fort étonnantes ou, à la limite, d'un ouvrage écrit comme le palimpseste d'un autre déjà paru, lui répondant comme un écho[30]. À cette liste s'ajoute une forme moins spécifique d'intertextualité, celle qui permet au lecteur de lier un passage du texte aux divers « textes » de la société, c'est-à-dire aux discours sociaux, culturels, politiques et, plus largement encore, à l'ensemble des savoirs encyclopédiques (données historiques, sociologiques, scientifiques, lit-

30. Une nouvelle de Vidal (1988) laisse voir comment peut s'articuler un tel procédé : son texte « Jaime l'archiviste », à sa première publication dans la revue *Urgences*, comporte une épigraphe de Thomas Bernhard sectionnée en autant de fragments que de pages ; le lecteur peut lire de façon continue cette citation en tournant les pages ou entreprendre la lecture du texte principal à partir du premier segment de l'épigraphe, le premier mot du texte de Vidal correspondant au premier mot du deuxième segment de la citation de Bernhard (d'où un enchaînement syntaxique). Curieusement, cet emploi du paratexte disparaît dans la seconde publication du texte, dans le recueil *Histoires cruelles et lamentables* (1991), où les fragments de la citation sont regroupés juste après le titre de la nouvelle.

31. Les liens établis avec les savoirs encyclopédiques, qui semblent parfois trop évidents pour causer problème, font néanmoins l'objet de travaux en théorie de la fiction, plus précisément en pragmatique de la fiction. Un exemple peut en illustrer les enjeux : dans le texte « La rose » du recueil *La porte à côté* de Zumthor (1994), le narrateur-personnage parle du livre qu'il a publié sur Abélard et Héloïse (p. 40). Or, Zumthor a justement fait paraître, deux ans avant la publication de *La porte à côté*, une édition de la correspondance entre ces deux personnages historiques. Une double problématique est présente : le statut du « je » et celui, référentiel, de l'ouvrage. Le texte « La rose » n'est pas a priori autobiographique : il s'agit d'une nouvelle, publiée dans un recueil s'inscrivant

téraires, etc.)[31]. Ces formes de liens externes constituent autant de possibilités de translinéarisation de la lecture : le renvoi à un autre texte, par exemple, peut inciter le lecteur à aller le lire, tout comme la mention d'un personnage historique le conduit à consulter un ouvrage encyclopédique ; en l'absence d'une translinéarisation effective, le lien demeure, puisque le lecteur a associé le passage du texte à une réalité extérieure. Malgré leur ancrage à l'extérieur de l'ouvrage, ces liens externes émanent toujours d'un passage du recueil qui se voit ainsi inscrit dans un réseau plus étendu que la somme de ses textes constitutifs.

Un type de liens externes, les liens idiosyncrasiques, apparaît intéressant du point de vue lectural en raison de leur éclatement, de l'aspect tentaculaire que prend ainsi la réticulation du recueil. Les liens idiosyncrasiques constituent la forme la plus personnelle des relations pouvant être établies à partir d'un texte : des bribes de ce dernier renvoient alors à des éléments du bagage émotif, intellectuel ou anecdotique propre au lecteur au moment précis de sa lecture (l'expérience du lecteur, ses connaissances et son état psychologique variant constamment). Parcourant un ouvrage, le lecteur peut associer un sens distinct à certains passages : par exemple, quelqu'un qui aurait déjà emprunté la Circle Line, la ligne de métro périphérique de Glasgow, se

---

dans la collection « Fictions » de l'Hexagone (et non dans la collection « Itinéraires », plus spécifiquement réservée aux écrits à teneur ou à tendance autobiographique) ; ainsi, associer le « je » sans nom à l'auteur serait abusif, même si l'établissement d'un lien (pas forcément d'identité stricte) apparaît possible. Quant à l'ouvrage, selon le type de lecture retenu, son allusion peut être considérée comme une référence sérieuse (malgré son enchâssement dans la fiction) ou comme une fictionnalisation de cet ouvrage (représentation fictionnelle d'une référence sérieuse) (Woods, 1974 : 44).

sentirait particulièrement interpellé par le sentiment de tourner en rond exprimé par le protagoniste de la nouvelle « Underground Glasgow » du recueil *Insulaires* (Lahaie, 1996). De la même façon, une personne pourrait revivre un événement passé par une nouvelle évoquant une situation similaire, telle l'annonce de l'éclatement d'un couple (« L'amour du mensonge », dans Yance, 1991). Le lecteur se sent ainsi lié au texte, par de tels liens très précis et ponctuels, mais aussi par l'ensemble de références, d'analogies avec d'autres savoirs qu'il possède, dans ce mouvement général qu'est l'interprétation :

> *Le lecteur a le pouvoir de prendre ses lectures et de les assimiler de façon plus large dans sa culture personnelle, dans la perception qu'il a de la culture de son époque. Il peut sentir que tel objet l'exprime mieux que s'il avait cherché lui-même à s'exprimer sur le même sujet. Il peut prendre cet objet littéraire lu dans un contexte bien particulier et, dans sa* memoria *personnelle, lui assigner une nouvelle place, un nouvel environnement où, qu'il le veuille ou non, un nouveau sens apparaîtra. Mais ce sens ne peut être attribué à l'objet littéraire. Il est en fait le sens de la relation que l'objet littéraire entretient dans l'imaginaire du lecteur avec divers autres objets, diverses situations pas nécessairement littéraires mais qui forment son champ symbolique* (Thérien, 1992 : 103).

L'interprétation comme conception plus abstraite des relations clôt le champ des formes de liens externes pouvant être observées dans un recueil. Ne reposant pas tant sur les stratégies textuelles du texte que sur des initiatives lecturales, les liens externes ajoutent une couche supplémentaire de liens pour les recueils où de telles stratégies textuelles sont à l'œuvre, alors qu'ils constituent pour les recueils dits hétérogènes la prin-

cipale forme de réticulation : ces derniers ouvrages, auxquels une « unité » est habituellement refusée, ne demeurent pas moins des recueils à partir desquels le lecteur peut établir des liens – externes – tels que définis plus haut, ce que leur caractère disparate n'empêche ni ne favorise.

Les liens, de façon globale, contribuent à créer une superstructure lecturale comprenant les nouvelles rassemblées et les liens sémantiques établis entre elles : cet entretexte, construction cognitive hybride du lecteur, ne se situe évidemment pas dans le texte même, qui est une donnée parmi d'autres – mais déterminante – dans le processus lectural. La réticulation (qui peut conduire à un effet de totalisation de l'œuvre) repose dans une large part sur ces liens : rendus possibles par une décision lecturale, ils s'appuient de façon plus ou moins grande sur le texte. Les liens à partir de stratégies textuelles comme le partage d'univers et les récurrences sont élaborés par un travail cognitif du lecteur sur le texte du recueil, alors que les liens lecturaux externes s'ancrent dans ce texte pour le mettre en relation avec d'autres textes ou avec des données extérieures. À l'instar de l'hypertexte, le recueil apparaît un lieu privilégié de réticulation : entre des textes, entre des segments se tissent des relations de tous ordres. La principale différence réside dans la « réalité » des liens : alors que l'hypertexte présente des liens déjà programmés, accessibles et signalés comme tels, le recueil laisse au lecteur le soin de déterminer quels liens il créera, il actualisera parmi l'ensemble des relations virtuelles. Avec un recueil, le lecteur est placé devant une trame de base, contraignante jusqu'à un certain point, qu'il décide de manier à sa façon.

32. « In some of the early hypertext systems users frequently reported that they had the problems of knowing • Where am I ? • Where have I been ? • Where am I going ? • What are my options ? These together are also known as the "context" or "lost in hyperspace" problem » (Horn, 1989 : 56).

ACTUALISATION DES LIENS ET VARIABILITÉ DES LECTURES

« Lost in hyperspace[32]. » Une rengaine devenue un trait distinctif entoure le phénomène de l'hypertexte : les lecteurs se perdent dans les réseaux non hiérarchisés, ils entrent par un point avec une intention précise et en sortent désorientés, sans avoir éclairci l'interrogation de départ. Ces expériences dépendent en fait du centre ambigu du propos de l'hypertexte : comment situer le cœur d'une argumentation s'inscrivant dans une structure apparemment désarticulée, au mieux simplement orientée ? Conséquemment, il est question ici du centre ambigu de l'attention que porte le lecteur sur une telle structuration textuelle : les fragments, individuellement, font-ils sens ? Si ces fragments sont considérés dans un parcours, sur quelle portion l'attention doit-elle porter, considérant les ruptures sémantiques inévitables ? Ces interrogations convoquent la problématique de l'interaction cognitive du lecteur avec un texte hypertextuel, à savoir plus précisément comment le lecteur, limitant son attention à une section restreinte de l'hypertexte, parvient à faire sens de ce qu'il y trouve.

Le concept de décentrement est souvent convoqué pour décrire l'hypertexte, signalant ainsi sa non-hiérarchisation (ou faible hiérarchisation) fondamentale. Comme le souligne George P. Landow (1997 : 36-37), ce décentrement a pour effet, à échelle réduite, de conduire le lecteur à faire de ses intérêts le principe organisateur de son exploration de l'hypertexte ; de façon plus générale, le décentrement mène à un recentrement, mouvement quasi perpétuel puisque ce recentrement est toujours à moyen terme remis en question par la structure hypertextuelle. La lecture d'un hyper-

texte procède donc d'un continuel recentrement de l'objet de recherche, ce qui amène une reconfiguration continuelle de l'attention du lecteur en fonction de la portion actualisée du réseau.

Le transfert de cette perspective au recueil semble a priori rentable, si l'on considère spécifiquement l'actualisation des liens (ici non programmés, virtuels). À la lecture d'un recueil, si aucun lien n'est actualisé entre les textes, l'attention du lecteur est portée sur l'histoire, chacune étant perçue et comprise de façon indépendante ; les dimensions thématique, structurale, stylistique ou fictionnelle ne sont généralement que les facettes éventuelles d'une considération individuelle des textes. La lecture nouvelle après nouvelle entraîne par le fait même une attention séquentielle, centrée successivement sur chaque texte rencontré. Par opposition, si des liens sont établis entre les textes d'un recueil, le recentrement de l'attention est fonction directe du réseau ainsi actualisé. Les nouvelles tendent alors à être lues en parallèle : si les textes, après évaluation du lecteur, semblent appartenir à un même univers fictif, les dimensions fictionnelle et narrative peuvent occuper l'attention lecturale. Autrement, la nature des liens établis pourra inciter le lecteur à porter son attention sur les constantes possibles (thématiques, stylistiques), d'où un recentrement en fonction non pas de chaque texte, mais du recueil (ou d'une de ses sections) ; ces objets potentiels de l'attention du lecteur viennent au premier plan, reléguant alors l'histoire de chaque texte à un simple rôle d'illustration. Les recueils à thématique commune forte, par exemple, se prêtent à un tel recentrement de l'attention : les histoires de nouvelles partageant un même thème en deviennent autant de concrétisations, de mises en situa-

tion possibles. Selon le type de lecture retenu, le centre d'attention varie considérablement : dans une lecture séquentielle, l'attention est limitée à chaque nouvelle, son objet étant généralement l'histoire rapportée ; dans une lecture réticulaire, l'objet et les limites de l'attention sont fonction des liens établis.

Le recentrement de l'attention, fondamentalement, est à l'origine de l'actualisation des liens, permettant au lecteur d'envisager une potentielle réticulation. Or, ce recentrement semble une activité foncièrement idiosyncrasique, propre à chaque expérience de lecture singulière. L'actualisation, liée au phénomène de décentrement/recentrement, varie ainsi d'un lecteur à l'autre, plusieurs données entrant dans le processus d'établissement des liens. La maîtrise de l'ouvrage lu (variable selon qu'il s'agit de la première, de la seconde, de la troisième, etc., lecture du recueil), les connaissances intertextuelles du lecteur et son attention portée aux liens possibles (sa capacité de repérage) apparaissent autant de variables cognitives influençant l'actualisation de liens. Cette variabilité de l'actualisation explique par le fait même la variabilité des lectures du recueil, des parcours possibles et effectifs de lecture. Comme l'hypertexte, la lecture du recueil – et les sens qu'elle élabore – dépend des parcours, des liens actualisés et empruntés. La décision lecturale d'établir des liens dans un ouvrage constitue l'étape initiale de cette actualisation, qui varie ensuite selon les capacités cognitives du lecteur (les variables énoncées ci-haut), mais aussi selon un critère axiologique. Placé devant un ouvrage, un lecteur, même s'il identifie des stratégies textuelles, doit évaluer l'importance qu'il leur accorde. Par exemple, l'axiologisation des récurrences lexicales risque fort d'être différente

selon le lecteur, selon leur insertion dans un ensemble d'autres stratégies textuelles, etc. ; elles seront pour le lecteur suffisantes ou non pour lier les deux contextes dans lesquels elles s'insèrent. De la même façon, le lecteur procède à une axiologisation des liens en évaluant l'importance de la plus-value sémantique apportée par ces liens. En fonction de la valeur accordée à cette plus-value, il y aura dans l'esprit du lecteur création ou non d'une strate textuelle autre que celle des nouvelles, une strate couvrant l'ensemble ou une partie du recueil et des liens qui y sont tissés. Ces différents facteurs expliquent la variabilité des lectures d'un recueil, distinguant d'abord la lecture séquentielle d'une lecture réticulaire, ensuite les divers parcours sémantiques, les diverses conclusions auxquelles en viennent les lecteurs à la fin d'un ouvrage.

Cette variabilité des lectures montre en creux la multiplicité potentielle des lectures d'un recueil : si la lecture repose sur des variables, c'est dire qu'il existe virtuellement plusieurs combinaisons de ces variables, combinaisons qui produisent autant de lectures possibles du même texte. Double paraphrase d'un même phénomène, variabilité et multiplicité des lectures sont

33. Empruntant le terme topologie à la géométrie, Aarseth définit la version textonomique de la topologie comme « the study of the ways in which the various sections of a text are connected, disregarding the physical properties of the channel (paper, stone, electromagnetic, and so on), by means of which the text is transmitted. » Plus concrètement, « textual topology describes the formal structures that govern the sequence and accessibility of the script, whether the process is conducted manually (for example, by convention) or mechanically (for example, by computer) » (1994 : 60). Signalons qu'à cette approche de la forme textuelle doivent être jointes les précisions apportées plus haut dans le cadre de la réflexion sur la non-linéarité ; il importe à cet égard d'en différencier les dimensions matérielle, sémantique et lecturale.

au cœur des réflexions sur le sens à donner au texte hypertextuel, du moins sur son statut, son existence :

> […] *quand un texte s'en remet à son dispositif de lecture (la machine ou le lecteur) pour mettre en ordre ses éléments, il perd une de ses composantes essentielles : sa trajectoire ou sa configuration. On peut dès lors l'envisager de deux points de vue : ou bien il n'existe pleinement en tant que texte que lorsqu'il est actualisé par le parcours particulier qu'en fait un lecteur donné, à un moment donné, ou bien il faut considérer qu'il peut exister aussi sur un mode virtuel et qu'il se définit par la somme de ses lectures potentielles* (Clément, 1994 : 21-22).

Cette double façon d'entrevoir l'existence, le sens de l'hypertexte naît de sa topologie textuelle[33] particulière, de sa réticulation constitutive. L'impossibilité – humaine et non mathématique – d'emprunter tous les parcours possibles d'un hypertexte, donc de reconstituer toutes les séquences potentielles qu'il permet, montre le caractère instable et insaisissable du sens à accorder à un tel texte. Cette ouverture, définitoire et donc non transgressive, est illustrée par la multiplicité et la variabilité simultanées des lectures possibles de l'hypertexte.

Cette double perspective explique surtout la complexité lecturale observable dans un recueil, la difficulté généralisée de saisir cet ensemble textuel. Liée aux divers niveaux de linéarité (matérielle, sémantique et lecturale) et aux liens lecturaux pouvant tisser un réseau sémantique joignant l'ensemble des textes, la multiplicité potentielle des lectures et leur variabilité illustrent bien les obstacles que doit franchir le lecteur

34. Parlant de *La comédie humaine* comme d'un ensemble, d'un recueil, Butor ne la compare-t-il pas à un mobile (Melançon, 1975 : 73-74) ?

pour donner un sens à l'ouvrage abordé. Matériellement, mais surtout lecturalement, le recueil est une structure à géométrie variable[34] : son fonctionnement, dont les rouages sont multipliés par les avenues possibles de lecture, apparaît de loin plus complexe que ce que sa matérialité peut laisser croire. Outre la simple juxtaposition au sein d'un même ouvrage, la relation – lecturale – entre les textes d'un recueil est décrite de façon éclairante par le concept d'hypertexte. La méthode la plus efficace pour expliquer cette relation problématique est la lecture hypertextuelle : cette approche permet une illustration du potentiel sémantique de l'œuvre par sa réticulation lecturale virtuelle, en attente d'actualisation par le lecteur disposé à la reconnaître. Plus qu'une illustration en fait, la lecture hypertextuelle paraît décrire quasi littéralement le fonctionnement lectural du recueil, où une personne, lisant les textes un à un, en vient à découvrir, à établir des relations entre eux et à dessiner une sémantique globale de l'ouvrage. Les caractéristiques de l'hypertexte (non-linéarité et réticulation) éclairent de ce point de vue les particularités, les contraintes et les latitudes de la lecture d'un ouvrage empruntant la forme du recueil. Parallèle rentable, la lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles semble une voie pertinente pour une compréhension moins intuitive, plus objective du fonctionnement lectural du genre du recueil.

[…] Naturellement, je m'arrêtai à la phrase : « Je laisse aux nombreux avenirs (non à tous) mon jardin aux sentiers qui bifurquent. » Je compris presque sur-le-champ ; *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* était le roman chaotique ; la phrase « *nombreux avenirs (non à tous)* » me suggéra l'image de la bifurcation dans le temps, non dans l'espace. Une nouvelle lecture générale de l'ouvrage confirma cette théorie. Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il *crée* ainsi divers avenirs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. […]

Jorge Luis BORGES,
« Le jardin aux sentiers qui bifurquent »,
Fictions.

CONCLUSION

En marge des travaux sur le genre de la nouvelle s'est développé un champ nouveau, tributaire de la nouvelle parce que son existence lui est intimement liée, celui des études sur le recueil. D'abord perçue simplement comme un mode de publication, cette forme, devenue le lieu d'expérimentations dépassant les frontières du texte, attire l'attention des théoriciens ; à l'aide de leurs outils élaborés en fonction du genre nouvellistique, ces derniers tentent de comprendre et de définir le recueil. Les limites de leurs approches, qui ont été mises en lumière dans un premier temps, reposent principalement sur leurs efforts consacrés à cerner les diverses manifestations possibles du recueil par l'établissement de typologies, toutes imprécises et imparfaites en raison des étiquettes qu'elles accolent aux ouvrages dont les multiples procédés à l'œuvre ne peuvent être ainsi circonscrits. La plupart des théoriciens attribuent l'impression d'unité se dégageant à la lecture de recueils à des caractéristiques intrinsèques des ouvrages, ne tenant pas compte des frontières textuelles des nouvelles.

Mis en place à la suite de ces observations, le postulat d'une approche lecturale permet de mieux comprendre le fonctionnement du recueil de nouvelles.

Les variables produisant un effet de réticulation, notamment des stratégies textuelles comme la récurrence d'éléments entre les textes et le partage de données fictionnelles, expliquent la relation problématique entre les nouvelles d'un recueil, ce que les théoriciens centrés sur l'immanence du texte attribuent généralement à des procédés d'écriture, qui témoigneraient d'une intention de l'auteur. Par la suite, la mise en parallèle du recueil et de l'hypertexte a révélé des particularités lecturales du fonctionnement du recueil de nouvelles, parmi celles-ci diverses formes de liens qu'un lecteur peut établir à l'intérieur et à l'extérieur des ouvrages publiés sous forme de recueil. Le phénomène de variabilité des lectures, lié au recentrement de l'attention du lecteur, pousse plus avant la compréhension des processus activés lors de la lecture du recueil de nouvelles ; le sens trouve alors une porte ouverte à l'actualisation, fonction directe de la participation du lecteur. La comparaison avec l'hypertexte se conclut par un constat : le sens du recueil de nouvelles est actualisé par sa lecture, précisément par une lecture hypertextuelle.

La réticulation propre au recueil de nouvelles n'est pas sans rapprocher ce type d'ouvrage d'autres formes, d'autres concepts apparentés. La notion de texture, développée par Jean Ricardou, présente le texte comme un tissu, entrecroisant les fils de chaîne – les relations linéaires – et les fils de trame – les relations translinéaires (1978 : 245). Cette double dimension du texte se trouve transposée à la lecture dans les travaux du Groupe μ, avec l'opposition entre lecture linéaire et lecture tabulaire (1977). Ces deux propositions théoriques rejoignent l'hypothèse d'une double strate textuelle du recueil, montrant comment deux niveaux de

sens peuvent se croiser. Parallèlement, le caractère tentaculaire du recueil, déjà évoqué, convoque la métaphore du rhizome (Deleuze et Guattari, 1976), dans son déploiement incessant, dans l'adjonction de réseaux voisins. De la même façon, l'hyper-roman tel que le conçoit Italo Calvino (1989), qui « fourni[t] des échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles » (p. 189), joue de ces interconnexions, conjuguant l'aspect réticulaire du roman au caractère encyclopédique du lecteur, de la vie même (p. 189-194). Le rapprochement entre le recueil et l'hypertexte – ou, plus précisément, entre leurs lectures respectives – sanctionne en partie ces approches de la littérature, dans certains cas plus intuitives qu'analytiques, démontre leurs présupposés théoriques et surtout les applique avec profit à la forme du recueil.

Les processus liés au fonctionnement du recueil qui ont été identifiés ici ne constituent pas l'apanage de cette forme littéraire, au contraire. Les effets de réticulation, internes et externes à l'œuvre, peuvent aussi bien être notés dans le roman, le théâtre, la poésie et l'essai. Les intercalations, les récurrences lexicales et phrastiques, les liens idiosyncrasiques et intertextuels ne sont pas uniquement observables dans des ouvrages empruntant la forme du recueil : ils participent jusqu'à un certain point de la littérarité de toute œuvre. La définition que Gilles Thérien (1992) donne de l'interprétation, en fait, s'applique non pas spécifiquement au recueil, mais à la littérature dans son ensemble. De même, la variabilité des lectures, liée à l'actualisation des liens et à leur axiologisation, apparaît un phénomène courant : ne dit-on pas que chacun fait une lecture personnelle d'une œuvre littéraire ? Le fonctionnement lectural du recueil de nouvelles, tel

qu'il a été abordé ici, éclaire dans une certaine mesure la façon dont interagissent les textes littéraires lors de leur lecture.

Pourquoi alors avoir étudié le recueil de nouvelles, si les processus et les traits identifiés ne cernent pas sa spécificité et caractérisent tout aussi bien les ouvrages d'autres genres littéraires ? La particularité du recueil ne se situe pas tant dans la lecture hypertextuelle qu'elle suscite, mais plutôt dans sa forme textuelle : il s'agit d'un ouvrage polytextuel. Cette caractéristique, éditoriale au premier abord, influence bien davantage que la composition de la table des matières. Multipliant les unités textuelles, le recueil décuple les possibilités de réticulation ; par sa forme globale fragmentée, il déclenche – ou appuie avec une insistance particulière – l'établissement par le lecteur de liens entre les fragments. Les différents types de liens identifiés plus haut, dont certains peuvent se retrouver dans toute œuvre littéraire, voient accroître dans le recueil leurs possibilités d'actualisation par l'action conjuguée de la forme même du texte et des présupposés à l'égard du recueil : l'horizon d'attente du lecteur est modelé par les expériences passées de réticulation dans des recueils, par les mentions paratextuelles, par la critique… Autant la potentialité de l'hypertextualité du recueil de nouvelles est suggérée, voire annoncée par la forme du recueil, autant le recueil comme dispositif, comme machine textuelle, génère une lecture hypertextuelle qui met en évidence divers types de liens – autrement potentiels – qui joignent les nouvelles, ou simplement les mettent en relation.

Le recueil, par l'assemblage de textes narratifs qui le caractérise, est le lieu d'enjeux spécifiques, qui ne s'appliquent pas à des ouvrages comme des romans ou

des nouvelles publiées isolément. Le partage d'univers, notamment, constitue une particularité des recueils de nouvelles. Les variations possibles des identités de mondes ou de personnages fictifs (identité, pseudo-identité, quasi-identité) se retrouvent plus difficilement dans d'autres formes littéraires ; la juxtaposition matérielle de plusieurs textes dans les recueils facilite beaucoup la détection de ces formes problématiques de l'identité, sans toutefois qu'elle ne soit indispensable. Les séries, les suites romanesques empruntent à l'occasion ce procédé, mais seul le recueil pousse cette caractéristique, telle qu'elle a été définie ici, à ses limites par le développement et la subversion continus de variantes de l'identité des mondes. Tous les autres jeux formels qui reposent sur la proximité des textes (similarité/contraste stylistique, sous-genres de la nouvelle, sections, titres des nouvelles qui se répondent…) particularisent le fonctionnement lectural du recueil de nouvelles, distinguant cette forme des autres genres narratifs.

La lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles, telle que décrite ici, s'applique dans une certaine part aux recueils d'autres genres, comme la poésie et l'essai. Les particularités de ces genres impliquent nécessairement une réévaluation de certaines dimensions. La narrativité, fondamentale dans les recueils de nouvelles, est moins centrale dans l'essai et la poésie ; le partage de données fictionnelles, sauf dans une poésie plus narrative, apparaît plus difficile à observer. À l'inverse, les traits distinctifs de la poésie apporteront des outils nouveaux : l'utilisation marquée des symboles et des thèmes ; les jeux formels comme l'assonance, l'allitération et l'acrostiche ; les figures de style empruntées à la rhétorique ; les structurations basées sur ces

diverses particularités. De la même façon, les recueils d'essais ont un fonctionnement lectural à la mesure des spécificités du genre : variations énonciatives, fictionnalisation et/ou narrativisation du propos, figures rhétoriques. À travers l'ensemble des particularités propres à la nouvelle, à la poésie et à l'essai, le recueil apparaît comme un objet d'étude méconnu et surtout riche de possibilités en vertu de l'influence de ces traits sur leur fonctionnement lectural respectif.

Cette étude montre bien que le recueil constitue beaucoup plus qu'un simple mode de publication, dépassant les considérations éditoriales. En plaçant la nouvelle dans un cadre différent, où les enjeux de ce genre ne tiennent plus simplement à ses caractéristiques propres, le recueil joue un rôle important dans le renouvellement du genre de la nouvelle, qui obtient ainsi une grande visibilité. Au-delà de cette renaissance de la nouvelle, un renversement semble peu à peu s'opérer, au profit d'une autonomisation de la forme du recueil. Institutionnellement, la visibilité du recueil augmente parallèlement à celle de la nouvelle, la dépassant même. Le recentrement de l'attention du lecteur favorise le recueil au détriment des nouvelles, qui deviennent des illustrations du sens global de l'ouvrage ; la lecture accorde ainsi un statut particulier au recueil, qui s'approprie d'abord la nouvelle pour assurer son existence, mais qui la relègue ensuite à l'arrière-plan. À mi-chemin entre l'identification exogène attribuée a posteriori par la critique et le genre théorique, identifiable par certains traits conventionnellement attribués, le recueil refuse de s'insérer dans un quelconque système générique, se définissant par une forme – la multiplicité textuelle – et, à la limite, par un contenu – des textes d'autres genres. Il ne reste

qu'un pas à franchir pour postuler le statut générique du recueil, auquel il accéderait soit par certaines formes de recueils de nouvelles (par exemple, des recueils qui sont unifiés par des effets de lecture), soit par son caractère transversal, spécificité supposant son interaction avec un ou plusieurs autres genres brefs.

BIBLIOGRAPHIE*

AARSETH, Espen J. (1994), « Nonlinearity and Literary Theory », dans George P. LANDOW (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, p. 51-86.

ARISTOTE (1990), *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche. Classique », nº 6734.)

AUDE (1997a), *Cet imperceptible mouvement. Nouvelles*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Romanichels ».)

AUDE (1997b), *Cet imperceptible mouvement. Roman*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Romanichels poche ».)

AUDET, René (1998), « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, nº 2 (hiver), p. 69-83.

AUDET, René (2000), « Le recueil de nouvelles québécois comme proto-genre », Actes du colloque « La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours », 6 au 10 mai 1997, Louvain-la-Neuve (Belgique), Ottignies, Quorum. [À paraître.]

* Dans le cas de références sur support numérique (disponibles sur Internet), l'adresse électronique (URL : *Uniform Resource Locator*) et la date à laquelle le texte était accessible à cette adresse sont indiquées ; la pagination étant généralement inexistante sur ce support, les titres de section ou les numéros de paragraphe, le cas échéant, sont donnés comme repères.

AUDET, René, Mélanie CUNNINGHAM et François DUMONT (1998), « La problématique du recueil : repères bibliographiques », *Études littéraires*, vol. 30, nº 2 (hiver), p. 85-98.

BALPE, Jean-Pierre (1990), *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Paris, Eyrolles.

BALPE, Jean-Pierre *et al.* (1996), *Techniques avancées pour l'hypertexte*, Paris, Hermès.

BEAUJOUR, Michel (1979), « Les *Essais*. Une mémoire intratextuelle », dans Floyd GRAY et Marcel TETEL (dir.), *Études sur le XVIe siècle pour Alfred Glauser*, Paris, Nizet, p. 29-45. (Coll. « Textes et intertextes ».)

BELLE, Françoise, Daniel GIGUÈRE, Andrée LAURIER, Anne-Michèle LÉVESQUE et Claude MERCIER (1997), *Quartiers divers. Nouvelles*, Hull, Vents d'ouest. (Coll. « Rafales ».)

BELLEAU, André (1986), « Pour la nouvelle », *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Boréal, p. 65-68. (Coll. « Papiers collés ».)

BELLEFEUILLE, Normand de (1989), *Ce que disait Alice. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

BERGERON, Bertrand (1986), *Parcours improbables. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

BERGERON, Bertrand (1988), *Maisons pour touristes. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

BERGERON, Bertrand (1993), *Visa pour le réel. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

BÉRUBÉ, Renald, et André GERVAIS (1988), « Petit glossaire des termes en "texte" », *Urgences*, nº 19 (janvier), p. 7-74.

BOLTER, Jay David (1991), *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

BORGES, Jorge Luis ([1957] 1986), *Fictions*, préface de Nestor Ibarra, traduit de l'espagnol par Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio », nº 614.)

BOUCHER, Jean-Pierre (1992), *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides.

BRULOTTE, Gaétan (1992), « Formes de la nouvelle québécoise contemporaine », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Rome/Montréal, Bulzoni/VLB éditeur, p. 67-84.

CALVINO, Italo (1985), *Palomar*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil.

CALVINO, Italo (1989), *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio », nº 2410.)

CANOBBIO, Andrea (1991), *Vases de Chine. Roman*, traduit de l'italien par Martine Van Geertruyden, Paris, Seuil.

CARPENTIER, André (1993), « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvellière », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 35-48. (Coll. « Documents »/« Dont actes », nº 10.)

CARPENTIER, André, et Denis SAUVÉ (1996), « Le recueil de nouvelles », dans François GALLAYS et Robert VIGNEAULT (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, p. 11-36. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », nº IX.)

CHAMBERLAND, Paul (1964), *L'afficheur hurle. Poème*, Montréal, Parti pris. (Coll. « Paroles », nº 2.)

CHAMBERLAND, Paul (1968), *L'inavouable. Poème*, Montréal, Parti pris. (Coll. « Paroles », nº 13.)

CHASSAY, Jean-François (1991), « Voyages », *Spirale*, nº 109 (octobre), p. 13.

CHÂTILLON, Pierre (1965), « La mort exquise », *Livres et auteurs canadiens*, [Montréal, Éditions Jumonville,] p. 56-57.

CLÉMENT, Jean (1994), « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, nº 96 (décembre), p. 19-36.

CLÉMENT, Jean (1995a), « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », dans Alain VUILLEMIN et Michel LENOBLE (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université. (Coll. « Études littéraires ».)
[Les citations sont tirées de la version numérique ;
URL [janvier 2000] :
http://www.refer.org/textinte/littinfo/1_clemen.htm]

CLÉMENT, Jean (1995b), « Du texte à l'hypertexte. Vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans Jean-Pierre BALPE, Alain LELU et Imah SALEH (dir.), *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils et méthodes*, Paris, Hermès. (Coll. « Techniques de l'information ».)
[Les citations sont tirées de la version numérique ;
URL [janvier 2000] :
http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean/articles/discursivite.htm]

CLUTE, John (1993), « Shared Worlds », dans John CLUTE et Peter NICHOLLS (dir.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, London, Orbit, p. 1092-1093.

CORTÁZAR, Julio (1966), *Marelle*, traduit de l'espagnol par Laure Guille et Françoise Rosset, Paris, Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)

COTNOIR, Louise (1993), *La déconvenue. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

DE BIASI, Pierre-Marc (1997), « Intertextualité, Théorie de l' », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, p. 371-378.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1976), *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit.

DOR, Georges (1975), *Après l'enfance. Nouvelle*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois », nº 11.)

DUBÉ, Yves (1991), « Des portraits lyriques », *Lettres québécoises*, nº 61 (printemps), p. 27-28.

DUHAMEL, Roger (1966), « Un regard aigu et cruel sur les êtres », dans Gilles MARCOTTE (textes réunis par), *Présence de la*

critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français, Montréal, HMH, p. 64-65.

DUNN, Maggie, et Ann MORRIS (1995), *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York/Toronto, Twayne Publishers/Maxwell Macmillan. (Coll. « Studies in Literary Themes and Genres », nº 6.)

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset. (Coll. « Le livre de poche. Biblio essais », nº 4098.)

ECO, Umberto (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)

ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset. (Coll. « Le livre de poche. Biblio essais », nº 4192.)

FAUTH, Jurgen (1995), « Poles in your Face. The Promises and Pitfalls of Hyperfiction », *Mississippi Review Online*, vol. 1, nº 6 (septembre), URL [janvier 2000] :
http://sushi.st.usm.edu/mrw/mr/1995/06-jurge.html

FAYOL, Michel (1985), *Le récit et sa construction. Une approche de psychologie cognitive*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé. (Coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques ».)

FERRON, Jacques (1987), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur.

FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.

FLEURY, Daniel (1982), « La lecture en arche », *Chronique des écrits en cours*, nº 4, p. 82-86.

FRAISSE, Emmanuel (1997), *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)

FRANK, Bernard (1994), « *Konjaku monogatari-shu* », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1928-1929.

GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GENETTE, Gérard (1999), *Figures IV*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GERVAIS, André, Jean-Pierre VIDAL et Ghislain BOURQUE (1981), « Propositions initiales », *La nouvelle barre du jour*, « L'infratexte », nº 103 (mai), p. 7-15.

GODENNE, René (1995), *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion. [édition revue et augmentée de *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.]

GORMLEY, Lane (1979), « "Mon roman est fini". Fabricateurs de roman et fiction intratextuelle dans *Le rouge et le noir* », *Stendhal Club*, vol. 21, nº 82 (15 janvier), p. 129-138.

GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS MÉDIATIQUES [GRAM] (1996), *Dictionnaire des arts médiatiques*, Université du Québec à Montréal, URL [janvier 2000] :
http://www.comm.uqam.ca/~GRAM/

GROUPE μ [Jacques DUBOIS, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG et Philippe MINGUET] (1977), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe.

HEMINGWAY, Ernest ([1925] 1958), *In Our Time*, New York, Charles Scribner's Sons.

HEMINGWAY, Ernest (1972), *The Nick Adams Stories*, New York, Scribner.

HORN, Robert E. (1989), *Mapping Hypertext. The Analysis, Organization, and Display of Knowledge for the Next*

Generation of On-Line Text and Graphics, Lexington, The Lexington Institute.

INGRAM, Forrest L. (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, La Haye et Paris, Mouton.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1984), *Sources. Recueil*, Paris, Seuil.

JOYCE, Michael (1991), « Notes Toward An Unwritten Non-Linear Electronic Text, "The Ends Of Print Culture" (A Work in Progress) », *Postmodern Culture*, vol. 2, nº 1 (septembre), URL [janvier 2000] : http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.991/joyce.991

KENNEDY, J. Gerald (1988), « Toward a Poetics of Short Story Cycle », dans J. Gerald KENNEDY (dir.), *Journal of the Short Story in English/Les cahiers de la nouvelle*, « Special issue : Short Story Cycles », Angers, Presses de l'Université d'Angers, nº 11 (automne), p. 9-25.

KENNEDY, J. Gerald (1995), « Introduction : The American Short Story Sequence – Definitions and Implications », dans J. Gerald KENNEDY (dir.), *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, p. vii-xv.

LAHAIE, Christiane (1996), *Insulaires. Nouvelles*, Québec, L'instant même.

LAMONTAGNE, André (1992), *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », nº 31.)

LANDOW, George P. (1997), *Hypertext 2.0*, édition revue et augmentée de *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press. (Coll. « Parallax : Re-visions of Culture and Society ».)

LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.

LEIBER, Fritz (1979), *Les racines du passé. Recueil*, traduit de l'américain par Éric Chedaille et Denise Hersant, Paris, Librairie des Champs-Élysées. (Coll. « Masque. Science-fiction », nº 92.)

LÉVY, Pierre (1990), *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte. (Coll. « Sciences et société ».)

LÉVY, Pierre (1994), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, Paris, La Découverte. (Coll. « Sciences et société ».)

LORD, Michel (1997), « Émotion, invention et irrévérence », *Lettres québécoises*, nº 87 (automne), p. 33-34.

LUSCHER, Robert M. (1989), « The Short Story Sequence : An Open Book », dans Susan LOHAFER et Jo Ellyn CLAREY (dir.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge et Londres, Louisiana State University Press, p. 148-167.

MACADAM, Alfred J. (1988-1989), « *Rayuela*. La cuestion del lector », « [dossier :] Otro round : Estudios sobre la obra de Julio Cortázar », *Explicación de Textos Literarios*, vol. 17, nºs 1-2, p. 216-229.

MANN, Susan Garland (1989), *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press.

MARCEL, Jean (1986), « Prolégomènes à une théorie de l'essai », *Kwartalnik Neofilologiczny*, vol. 33, nº 4, p. 451-454.

MARGOLIN, Uri (1996), « Characters and Their Versions », dans Calin-Andrei MIHAILESCU et Walid HAMARNEH (dir.), *Fiction Updated : Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto, University of Toronto Press, p. 113-132. (Coll. « Theory/Culture ».)

MELANÇON, Robert (1975), « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, vol. 11, nº 1 (février), p. 67-92.

MERCIER, Andrée, et Frances FORTIER (dir.) (1998), *Voix et images 69*, « [dossier :] Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », vol. XXIII, nº 3 (printemps), p. 437-525.

MILLER, Owen (1985), « Intertextual Identity », dans Mario J. VALDÈS et Owen MILLER (dir.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University of Toronto Press, p. 19-40.

MONFORT, Bruno (1992), « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, nº 90 (avril), p. 153-171.

MONFORT, Bruno (1995), « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire”. Série et discontinuité », *Poétique*, nº 101 (février), p. 47-67.

MONTANDON, Alain (1992), *Les formes brèves*, Paris, Hachette supérieur. (Coll. « Contours littéraires ».)

NEPVEU, Pierre (1995), « Le sentier qui rétrécissait », *Spirale*, nº 143 (juin-juillet-août), p. 20.

O'REILLY, Magessa (1996), « Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire », *Études littéraires*, vol. 29, nº 1 (été), p. 95-103.

PEIRCE, Charles S. (1978), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)

PELLERIN, Gilles ([1982] 1989), *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel*, Hull, Asticou. (Coll. « Nouvelles nouvelles ».)

PERROT-BISHOP, Annick (1990), *Les maisons de cristal. Récits*, Montréal, Logiques. (Coll. « Autres mers, autres mondes », nº 8.)

PIER, John (1988), « Le narratif et le dramatique. Pour une analyse intratextuelle des œuvres de Max Frisch », dans Jean BESSIÈRE (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, p. 77-96.

PORCHER, Marie-Claude (1994), « *Pañcatantra* en sanskrit », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, p. 2698-2699.

PROULX, Monique (1983), *Sans cœur et sans reproche. Nouvelles*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)

RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, nos 1-2 (avril), p. 113-133.

RICARDOU, Jean (1975), « "Claude Simon", textuellement », dans Jean RICARDOU (dir.), *Claude Simon : Analyse, théorie, [Colloque du] Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, [1er au 8 juillet 1974]*, Paris, Union générale d'éditions, p. 7-19. (Coll. « 10/18 ».) [« Discussion », p. 20-38.]

RICARDOU, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

RICARDOU, Jean (1982), *Le théâtre des métamorphoses. Mixte*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)

RIFFATERRE, Michael (1980), « La trace de l'intertexte », *La pensée*, no 215 (octobre), p. 4-18.

RIFFATERRE, Michael (1994), « Intertextuality vs. Hypertextuality », *New Literary History*, vol. 25, no 4 (automne), p. 779-788.

ROY, Camille (1905), « Causerie littéraire. Madeleine », *La Nouvelle-France*, vol. IV, no 2 (février), p. 58-75.

SAINT-GELAIS, Richard (1994), *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)

SAINT-GELAIS, Richard (1995), « Des théories du récit aux théories de la lecture : déplacement d'intérêt ou déplacement épistémologique ? », communication présentée au XXe colloque de la SUSLLF (Società Universitaria per gli Studi di lingua e letteratura francese), Ferrare (Italie), octobre.

SAINT-GELAIS, Richard (1999), « Adaptation et transfictionnalité », dans Andrée MERCIER et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états. Passage d'un mode d'expression à un autre*, Québec, Éditions Nota bene, p. 243-258. (Coll. « Les cahiers du CRELIQ », no 24.)

SCHAEFFER, Jean-Marie (1986), « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, p. 179-205. (Coll. « Points Littérature », no 181.)

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

SMEKENS, Wilfried (1987), « Thématique », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 96-112.

SOUCY, Jean-Yves (1988), *Amen. Nouvelle*, Montréal, Herbes rouges.

STUTZ, Michael (1997), « Erasmatron Revs up Interactive Fiction », *Wired News*, 24 novembre, URL [janvier 2000] : http://www.wired.com/news/news/email/other/technology/story/8721.html

THÉRIEN, Gilles (1992), « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, nº 36 (mai), p. 96-104.

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil. (Coll. « Points Littérature », nº 73.)

TODOROV, Tzvetan (1972), « Genres littéraires », dans Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 193-201.

TRAN, Jacqueline Dang (1989), « Usages et fonctions de l'intratextualité dans l'œuvre d'Aragon », *Revue des sciences humaines*, vol. 215, nº 3 (juillet-septembre), p. 179-200.

TREMBLAY, Françoise (1995), *L'office des ténèbres. Nouvelles*, Montréal, VLB éditeur.

TURCOTTE, Élise (1994), *Caravane. Nouvelles*, Montréal, Leméac.

VANDENDORPE, Christian (1997), « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 17, nºs 1-2-3, p. 271-286.

VARENNE, Jean (1994), « *Ramayana* sanskrit », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, p. 3095-3099.

VIDAL, Jean-Pierre (1988), « Jaime l'archiviste », *Urgences*, nº 19 (janvier), p. 98-102.

VIDAL, Jean-Pierre (1991), *Histoires cruelles et lamentables. Nouvelles*, Montréal, Logiques. (Coll. « Logiques litt. ».)

WOODS, John (1974), *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, La Haye et Paris, Mouton.

YANCE, Claude-Emmanuelle (1991), *Alchimie de la douleur. Nouvelles*, Montréal, Boréal.

ZUMTHOR, Paul (1994), *La porte à côté. Nouvelles*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Fictions ».)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 11

CHAPITRE I
LE RECUEIL: DÉFINITIONS ET PROBLÈMES 19
LE RECUEIL EN GÉNÉRAL
ET LA SPÉCIFICITÉ DU RECUEIL DE NOUVELLES 19
RÉCEPTION STRUCTURANTE DU RECUEIL DE NOUVELLES 31
DÉFINITIONS DU RECUEIL DE NOUVELLES 43
ÉCUEILS THÉORIQUES 51

CHAPITRE II
LECTURE ET TRANSGRESSION
DES FRONTIÈRES DES NOUVELLES 59
LA RELATION PROBLÉMATIQUE
ENTRE LES TEXTES D'UN RECUEIL 59
TOTALISATION ET RÉTICULATION 71
LA RÉCURRENCE D'ÉLÉMENTS ENTRE LES TEXTES 75
LE PARTAGE DE DONNÉES FICTIONNELLES 84

CHAPITRE III
RECUEIL ET HYPERTEXTE 103
LINÉARITÉ ET CONSTRUCTION DU SENS 104
LIENS ET LECTURE 115
ACTUALISATION DES LIENS ET VARIABILITÉ DES LECTURES 132

CONCLUSION 141

BIBLIOGRAPHIE 149

COLLECTION « ÉTUDES »

Déjà publiés

René Audet,	DES TEXTES À L'ŒUVRE. LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES
Christian Beaucage,	LE THÉÂTRE À QUÉBEC AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE : UNE ÉPOQUE FLAMBOYANTE !
Julie Boudreault,	LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*
Marie-Claude Brosseau,	TROIS ÉCRIVAINES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : ALICE LEMIEUX, ÉVA SENÉCAL ET SIMONE ROUTIER
Richard Duchaine,	ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE. *LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,* DE MICHEL TREMBLAY
Alain Fournier,	UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE : *LES INSOLENCES DU FRÈRE UNTEL*
Michel Lord,	EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS (1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
Michel Lord,	LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE. ASPECTS DU DISCOURS FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
Andrée Mercier,	L'INCERTITUDE NARRATIVE DANS QUATRE CONTES DE JACQUES FERRON. ÉTUDE SÉMIOTIQUE
Jean Morency,	UN ROMAN DU REGARD : *LA MONTAGNE SECRÈTE* DE GABRIELLE ROY
Lise Morin,	LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE DE 1960 À 1985. ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ
France Nazair Garant,	ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT
Esther Pelletier,	ÉCRIRE POUR LE CINÉMA. LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
Pascal Riendeau,	LA COHÉRENCE FAUTIVE. L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE
Irène Roy,	LE THÉÂTRE REPÈRE. DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
Max Roy,	*PARTI PRIS* ET L'ENJEU DU RÉCIT

Josias Semujanga, CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODE COMPARATIVE

Jeanne Turcotte, ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE. ANALYSE DES *HAUTS CRIS* DE SUZANNE PARADIS

Josée Vincent, LES TRIBULATIONS DU LIVRE QUÉBÉCOIS EN FRANCE (1959-1985)

Révision du manuscrit : Véronique Perron
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud
Illustration de la couverture : Kurt Schwitters,
Mz 169. Formen im Raum [Formes dans l'espace], collage, 1920.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 2000
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1er trimestre 2000
Bibliothèque nationale du Québec

DES TEXTES À L'ŒUVRE

LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES

Comment peut-on expliquer l'impression commune, à la lecture de plusieurs recueils de nouvelles, de parcourir un tout, un ensemble à forte cohérence, alors que nous nous trouvons face à des textes autonomes rassemblés en un même livre ?

L'étude proposée par René Audet vise à éclaircir les relations existant entre les textes d'un recueil et à en examiner diverses modalités. Théorisées de façon déficiente dans plusieurs travaux sur le recueil de nouvelles, ces relations doivent être considérées dans le cadre de la lecture du recueil, résultant de l'interaction entre les textes et leur lecteur. Voisin formellement de l'hypertexte informatique, avec lequel il est mis en parallèle, le recueil apparaît constitué de réseaux de sens qui s'actualisent de façon spécifique lorsqu'il est parcouru par un lecteur.

Rattaché au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval, René Audet poursuit des recherches sur la notion de recueil, la théorie des genres et l'hypertexte.

Collection « Études »

ISBN 2-89518-047-4

9 782895 180470

En couverture : Kurt Schwitters, *Mz 169, Formen im Raum [Formes dans l'espace]*, collage, 1920, détail. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.