

Université de Montréal

**Obligation de flâner :  
fugues narratives sur les sentiers littéraires**

par  
Francis Juteau-Rhéaume

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Art (M.A.)  
en littérature comparée

Août 2014

© Francis Juteau-Rhéaume, 2014

## SOMMAIRE

Ce mémoire propose de s'attarder sur la symbolique de la flânerie pour associer le déplacement physique de la marche à l'opération mentale qui l'accompagne, mais aussi pour y tracer un rapprochement avec l'évolution des pratiques de lecture au cours des deux derniers siècles. Si l'on exigeait auparavant du lecteur qu'il se fasse en quelque sorte pèlerin traversant religieusement une œuvre selon la volonté de l'auteur, c'est un tout nouveau lecteur qui revendique le droit d'errer textuellement du Nouveau Roman jusqu'à l'hypertexte. Le concept de *parcours narratif* se dessine alors ici comme une alternative aux études narratologiques traditionnelles, un nouvel axe herméneutique où le lecteur dynamise ses pratiques de lectures en traçant dans une œuvre ses propres sentiers narratifs. Prenant en exemple l'éclosion hypertextuelle aussi bien que les tortueuses littératures de Kafka et de Camus, il s'agira de voir comment cette lecture-errance a renégocié, dans l'imprimé comme dans le numérique, la relation entre auteur et lecteur pour offrir une littéarité qui soit *mise en marche*, enfin libre d'être agie, parcourue.

**Mots-clés :** flânerie, errance, hypertexte, pratique de lecture, narratologie, Kafka, Camus

## ABSTRACT

This mémoire proposes to dwell on the symbolism of the *flânerie* by associating the physical act of walking to the mental operation that accompanies it, while also seeking to draw a comparison with the evolution of reading practices over the last two centuries. If in the past the reader was expected to follow the path set by the author religiously, what followed, from the Nouveau Roman to the hypertext, was a whole new reader claiming the right to wander textually. The concept of *narrative path* emerges here as an alternative to traditional narratological studies; it constitutes a new hermeneutic approach where the reader makes his reading practices more dynamic by charting his own narrative paths inside the work itself. Using as examples the irruption of hypertext as well as the tortuous literatures of Kafka and Camus, this mémoire will examine how the *wander-reading* concept helps to renegotiate, both in print and digital forms, the relationship between the author and the reader in order to offer a literature that's in movement, finally free to be acted upon, to be crisscrossed.

**Key words :** flâneur, wandering, hypertext, reading practices, narratology, Kafka, Camus

# TABLE DES MATIÈRES

<b>SOMMAIRE</b> .....	2
<b>ABSTRACT</b> .....	3
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	6
<b>AVANT-PROPOS : COMMENT MARCHER LA LITTÉRATURE?</b> .....	7
<b>INTRODUCTION : LECTEUR FUYANT BERGER</b> .....	11
L’auteur, cette forteresse littéraire .....	11
L’hypertexte : « medium is the message » .....	15
Le parcours narratif : des chemins à prendre et à laisser .....	17
<b>CHAPITRE PREMIER : ITINÉRAIRES</b> .....	23
De pèlerins à flâneurs .....	23
« Interdiction de flâner » : formule de résistance .....	31
La ville-texte de Benjamin, Robin, De Certeau et Carpentier.....	34
Marcheurs et lecteurs émancipés .....	39
<b>CHAPITRE DEUXIÈME : DÉROUTES LITTÉRAIRES</b> .....	43
Une écriture qui s’égare .....	43
Les chemins de Kafka .....	49
Se dérailler avec l’ <i>Étranger</i> .....	56
Moderniser les sentiers : de brèves pistes de lecture .....	64
<b>CHAPITRE TROISIÈME : PASSAGES NUMÉRIQUES</b> .....	68
Survivante littérature .....	68
« Mind the gap(s) » : des vides à combler .....	72
Vers de nouvelles constellations mentales .....	78
Un hypertexte sans Minotaure? .....	82
<b>POUR ÉVITER DE CONCLURE</b> .....	87
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	92
<b>ANNEXE 1 : FRESQUE DE MASACCIO</b> .....	96

*Pour ne plus jamais  
retrouver mon chemin*

## REMERCIEMENTS

Il y a des gens avec qui j'aurais voulu me perdre davantage.

J'aurais voulu me perdre plus longtemps dans la classe de Jean-Claude Guédon, pigeon voyageur qui endossait aussi dans ce mémoire le chapeau de directeur de recherche. Par son enseignement, les pratiques numériques sont devenues pour moi un séduisant labyrinthe, et ce, même si je suis de la génération qui est tombée dans l'Internet « quand elle était petite », pour reprendre ses mots. N'eût été de son soutien, je ne me serais probablement pas senti aussi à l'aise d'entreprendre ce projet sous un angle si personnel : un angle que j'estimais ambitieux et imparfait, mais surtout honnête parce qu'intimement attaché à mes convictions littéraires.

J'aurais aussi volontiers erré quelques pas supplémentaires avec André Habib, Bernard Perron, Serge Cardinal et Michèle Garneau qui, chacun à leur manière, auront su me faire voir le cinéma, la littérature et surtout l'enseignement autrement, dans un rapport donnant-donnant. Sans eux pour nourrir le brasier, je me serais peut-être allumé dans un autre domaine.

Également, j'aurais souhaité que le boulevard St-Laurent soit plus long de quelques kilomètres en 2008 pour continuer d'y vagabonder avec Roxanne Lajoie, la première à m'avoir forcé à mettre ma plume en marche dans les rues de la métropole. Plus que de la marche et de l'écriture encore, c'est de Montréal qu'elle aura su me faire tomber amoureux.

...Et il y a ceux avec qui, chaque jour, j'ai la chance de me dérouter un peu plus :

À Maxime et Jonathan, pour partager le chemin de mes p'tites errances quotidiennes.

À Sylvie et Yvan, pour avoir su laisser leur fils emprunter les sentiers de son choix.

À Kafka, pour lui le premier m'avoir forcé à m'égarer dans ses mots.

Et à Londres, Paris, New York, Chicago et surtout Montréal pour chaque fois me donner l'impression que je suis perdu pour de bon.

*Cheers.*

Enfin, à Lyticia, Jessyca, Kate, Myriame et Catherine qui ont si souvent accepté de se perdre avec moi, et avec qui j'ai si souvent aimé me perdre.

## **AVANT-PROPOS : COMMENT MARCHER LA LITTÉRATURE?**

Un jour, on m'a forcé à déambuler St-Laurent et ses ruelles parallèles d'un bout à l'autre, errant de haïkus en haïkus jusqu'à ce qu'en fleurisse un haïbun. Expérience banale, mais pour un garçon qui n'avait jamais composé qu'entre les quatre murs de son sous-sol, le ciel ouvert inspirait une écriture à ciel ouvert. Il lui faudrait cependant bien vite déchanter dès le début de l'université puisqu'aucune bibliothèque ne saurait le suivre dans de telles compositions mobiles, fautes pour elles de n'avoir jamais appris à errer. Au contraire, chaque rédaction y nécessiterait plutôt un enfermement studieux et zélé, signe qu'on avait fini d'*immobiliser* non pas le savoir en tant que tel, mais toute son entreprise de production depuis longtemps déjà. Et pour devenir un homme, le garçon cessa donc de marcher...

\*\*\*

Quand bien même ce serait par amour de la chose, il y a quelque chose de profondément embêtant à l'idée de devoir passer le reste de sa vie devant un écran d'ordinateur. Pour la majorité d'entre nous, qui serons appelés à troquer la chemise de l'étudiant pour le tweed de l'enseignant ou encore pour le lourd foulard de l'écrivain, l'outil demeurera pourtant le même; nous nous soumettrons à l'inéluctable appel du clavier, tout en feignant d'ignorer le romantique chant de cygne des machines à écrire et des crayons de plomb.

C'est parfois à se demander si la littérature en vaut la peine, si les mots en valent le sacrifice. Nos adolescences enfermées dans des bibliothèques et des cybercafés où nous avons le nez en-paginé, le moka au coin du Toshiba et la pinte d'Aphrodisiaque au coin du Mac, il aura pourtant bien fallu admettre que nous aurons été jusqu'au bout la génération du traitement de

texte, les héritiers du comte Microsoft Word. Car si aujourd'hui chaque fragment de prose se doit presque obligatoirement d'être *reprocessé* à la machine, c'est que notre rapport à l'écriture lui-même se bouleverse, en se soumettant continuellement à la possibilité, voire à la nécessité, d'une réécriture, pour le meilleur ou pour le pire. Nous qui, plume en main, rêvions de « marcher la littérature » de Greenwich Village jusqu'à St-Germain-des-Prés, étions maintenant forcés d'admettre que l'évolution des pratiques culturelles ne laisse, au fond, aucune littérature véritablement indemne.

Seulement voilà, cette *technophobie* bête qui m'habite, ce spleen des médiums d'autrefois, ne participait-il pas du même soupir qu'avaient probablement dû pousser les fantômes d'antan, ceux-là qui avaient eux aussi dû enterrer le papyrus, le parchemin et le rouleau? Je ne sais pas : j'aime à croire qu'il est parfois sain d'être bête en son siècle, c'est tout. J'aime à penser que la naissance d'un support nous a toujours effrayés autant qu'elle nous a fascinés, que le pessimisme technologique a toujours été le premier cordon ombilical à trancher pour plonger tête première dans l'océan des possibles. J'aime à penser que chaque nouveau médium apporte son Big Bang, son bagage de promesses électorales, son infini de potentialité qui, au fond, décontenance le lecteur tout autant qu'il ne désoriente sa lecture. Plus qu'autre chose, j'aime à croire que chaque grognement du lecteur a toujours dissimulé son sourire en coin.

Parce qu'en réalité, n'oublions pas que de ce médium informatique sur lequel je peste romantiquement a aussi émergé l'Internet, mentor de tous nos mentors, cavalier blanc que nous avons supposé capable de libérer le lecteur des rigides schémas de lecture auxquels il s'était soumis depuis des siècles. Passant de technophobes à technophiles, plusieurs d'entre



nous avons vu l'hypertexte favoriser la pluralité, la reprise et la polyvalence des discours, délivrant au sein du texte la possibilité d'un dialogue inédit dans lequel toutes les notions d'autorité, de frontières et de propriété intellectuelle se voyaient remises en question. Assurément de quoi s'exciter pour de jeunes plumes rêvant de révolutionner le verbe... Naïf à mon tour, je me posais donc la question qui mènerait à la rédaction de ce mémoire : si mon époque ne me permettait plus si facilement de *marcher* la littérature à ma guise, ne pouvais-je plutôt pas voir de quelle façon l'Internet contribuait à mettre la littérature *en marche*, notamment en opérant des déplacements inédits dans un mode de lecture donné? Après tout, ne devenions pas nous-mêmes peu à peu les flâneurs du web, ceux-là mêmes qui errent dans ses interstices pour produire un regard textuel qui soit *autre*, démultipliant sans cesse les sentiers d'écriture et de lecture pour échapper aux perspectives uniques et aux pensées totalisantes? Ce que la rue symbolisait pour le flâneur, Internet pouvait-il en quelque sorte l'incarner pour le cyberflâneur? En réalité, c'était un monde unique qui s'ouvrait à nous, véritable sésame digital qui, pensais-je, nous autoriserait enfin à extirper la littérature de sa sombre caverne – là où tant de tyrans semblaient avoir achevé de la piller depuis longtemps.

Cependant, si le jeune enthousiaste écervelé que j'étais (et suis toujours) prend deux petites secondes pour y réfléchir, il semble que, si l'hypertexte délivre sans aucun doute de nouveaux modes de lecture, la prémisse de ma pensée, elle, s'avère en partie problématique : est-ce le développement du médium informatique en tant que tel qui nous empêche de *marcher* la littérature comme des flâneurs baudelairiens, ou bien n'est-ce pas l'écriture en soi qui ait toujours présumé sa part d'immobilité? Assurément, l'écriture semble de tout temps avoir été avant tout l'histoire d'une *posture*, des scribes aux moines copistes, de la machine à écrire

jusqu'à la dactylographie moderne. Peu importe le support, peu importe le siècle, quand bien même on écrirait en marchant pour délier nos pensées au rythme de nos pas, il faudrait toujours prendre le temps de s'asseoir pour les retranscrire au propre, pour leur accorder une seconde vie, une médiation qui éloignerait la pensée de l'écrit. Rapidement, on s'aperçoit donc qu'un médium ne réinvente jamais complètement la roue, que l'illusion n'est jamais parfaite, que ce ne sont pas tous les pots et les fleurs qui lui sont entièrement imputable; bref, qu'on peut toujours retracer nombre de similitudes chez ses prédécesseurs. Cette révolte contre la finitude et ce dégoût cartésien, étaient-ils donc propre à l'hypertexte, ou y avait-il possibilité de dénicher leurs racines sur d'autres supports, dans d'autres médiums, ou même encore dans l'imprimé? Ce nouveau regard du lecteur dans un texte en mouvement, ce vagabondage dans une pensée dont la signification n'a pas été figée d'avance, existaient-ils déjà avant que l'Internet ne dévoile leur existence au grand jour? Après tout, l'errance du lecteur devait bien s'être, quelque part, déniché un chemin sinueux pour survivre à la linéarité de l'imprimé...

Et ainsi débute ma fugue; curieux de recouvrer les traces de cette errance jusque dans l'imprimé, de retracer ses empreintes jusqu'à ce qu'elles mènent à la croisée de l'hypertexte. Voici comment ce garçon vagabond en est venu à une rédaction pour le moins sentimentale, inspirée de son amour de la marche et du souvenir d'une déambulation boulevard St-Laurent, où il avait appris qu'il vaut, au fond, parfois mieux se perdre que de retrouver son chemin.

*« Un homme qui ne marche pas  
ne laisse pas de traces. »  
(Georges Wolinski)*

## **INTRODUCTION : LECTEUR FUYANT BERGER**

*« Tout écrivain, symboliquement, extermine son lecteur,  
afin de mieux lui offrir son œuvre achevée. »  
(Morgan Sportès, *Solitudes*, 2000)*

### ***L'auteur, cette forteresse littéraire***

Un peu comme s'il avait toujours été effrayé par l'éventualité de sa propre disparition, il semble que ce ne soit pas d'hier que l'auteur ait cherché à renforcer son rôle au sein de l'entreprise littéraire. De par le statut qu'elle lui a confié, la littérature a souvent fait de lui un demiurge opérant mainmise absolue sur ses œuvres, reléguant fréquemment le lecteur au second plan en l'enfermant dans un schème de lecture passif, rigide et, somme toute, destructeur de sa présence. Ainsi, on aura généralement requis du lecteur qu'il prenne racine devant un roman pour le parcourir linéairement en attente de sa leçon, du spectateur qu'il s'assoie devant un film pour en guetter le dénouement narratif, d'un amateur de théâtre qu'il s'installe devant la scène jusqu'à ce que le rideau tombe en même tant que la morale. De par leur structure, les textes ont plus souvent qu'autrement exigé des lectures *figées*.

En se plaçant d'ordinaire en position omnipotente, l'auteur a souvent présumé l'identité de la cause et de l'effet, en présumant notamment que ce qui serait perçu, ressenti et compris serait précisément ce qu'il aurait injecté dans l'œuvre. Aussi a-t-il non seulement de plus en plus exigé de ses lecteurs qu'ils parcourent ses écrits au gré de trajets linéaires et monosémiques, mais il les a au demeurant forcés à souscrire à des points de vue uniques dépourvus d'impulsion et de motion, s'assurant de toujours maintenir une autorité souveraine sur son propre texte. Si plusieurs institutions littéraires ont longtemps fait de la défense de ces

principes leur pain et leur beurre, quelques théoriciens en sont pour leur part venus à décrire cette vision autocratique de l'auteur endossée par la littérature comme étant une forme de restriction et de balisage de ses potentialités : « *the author masters the resources of language to create a vision that will engage and in some way overpower the reader; the reader goes to the work to be subjected to the creative will of another* » (Birkerts 1994). Par ce mode de lecture donnant souvent l'irritante impression selon laquelle « *the authorial intention is inescapable* » (Douglas 2000, p.127), il est au fond peu étonnant que la littérature ait perdu autant de popularité aujourd'hui, à l'heure du triomphe de l'interactivité. Durant son règne conservateur, des arts plus modernes – comme le jeu vidéo – se sont justement résolus à rompre ce dialogue de sourds, à faire évoluer les schèmes « *spectatoriels* » en invitant leur auditoire à un certain interventionnisme dans l'oeuvre. De son côté, en assumant une fonction phatique selon laquelle l'auteur-locuteur et le lecteur-destinataire seraient deux entités discursives disjointes (et dont seule la seconde serait tributaire de la première), l'oeuvre littéraire a depuis belle lurette endossée des œillères idéologiques qui semblent, plus qu'autre chose, avoir nui au développement de ses potentialités narratives.

S'atteler dans ce mémoire à une critique de la spécificité littéraire n'est pas une tâche qui va de soi, puisque son paradoxe est lui-même son défi : comment un espace de représentation fixe pourrait-il autoriser le lecteur à s'inclure dans sa composition, voire à l'enrichir de ses lectures dans un devenir mouvant? Pour ce faire, il s'avère à notre avis que la littérature devra chercher à *se mettre en marche*, à développer en son sein le dispositif de sa propre mouvance pour se dégager des contraintes propres à son entreprise. Derrida allait lui aussi dans ce sens dans *L'écriture et la différence* en 1967, où il proposait de menacer méthodiquement la structure littéraire « pour mieux la percevoir, non seulement en ses

nervures mais en ce lieu où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité » (Derrida 1967, p.13). Aussi aura-t-il principalement fallu attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour qu'on ne lui emboîte le pas et que, *de facto*, l'on ne s'attaque au sacro-saint statut de l'auteur.

Épistémologiquement comme techniquement, le bouillonnement intellectuel des années 60 est à ce sujet l'un des plus importants branle-bas de combat philosophique à avoir éprouvé le champ littéraire, que ce soit par les déconstructions derridiennes du texte et la mise à mal des principes traditionnels d'interprétation (Derrida 1967), par la promotion d'une fragmentation textuelle et de la proclamation de la mort de l'auteur (Barthes 1968) ou encore par l'esquisse d'une analyse structurale et post-structurale (Foucault 1969). Quelques années auparavant, le Nouveau Roman s'était lui-même fait le terrain de jeu postmoderne de ces expérimentations, encourageant la littérature toute entière à évoluer dans un nouvel environnement de pensée, c'est-à-dire non seulement vers une dislocation des formes traditionnelles mais aussi « vers la discontinuité, la fragmentation, la ruine du sens, la délinéarité, la dé-séquentialité, la destruction de la totalité, voire de la totalisation » (Robin 2004, p.14). Petit à petit, la littérature commençait enfin à renoncer au modèle pédagogique de l'efficacité de l'art, déliait les poings du lecteur pour lui offrir un angoissant libre-arbitre qui allait paver la voie à de nouveaux horizons littéraires. Dès lors, la table était toute mise pour l'arrivée de l'aventure hypertextuelle.

Au moment de l'émergence d'une littérature numérique, le litige à l'égard de l'objet littéraire se réactualise plus que jamais tandis que les réflexions sur les notions de lecture, de roman et d'auteur ne cessent de s'accroître tout en se complexifiant. En réalité, le conflit idéologique se nourrit du fait que les hypertextes se sont, au fil de leur développement, avérés distincts de la culture de l'imprimé, ébauchant une structure inédite d'organisation de

l'information textuelle. Pour le besoin de la cause, rappelons que les données y sont réparties en nœuds d'information qui, au lieu d'être attachés les uns aux autres, sont marqués par des liens sémantiques qui permettent de passer de l'un à l'autre *lorsque* l'utilisateur les active. Pile dans l'air anti-autoritaire du temps, l'hypertexte achevait d'annoncer la fameuse mort de l'auteur en prévoyant une démocratisation des formes culturelles, remplaçait les rapports hiérarchiques par des pratiques de réseaux sans domination favorisant « la promotion de tout un chacun dans l'ordre de la création comme dans celui de l'interprétation » (*ibid.*, p.16). En mettant à profit l'état fragmentaire et la structure spécifique du montage à l'écran, une nouvelle utopie prenait forme : on allait sortir la littérature du livre. S'inscrivant en porte-à-faux contre la culture de l'imprimé, l'hypertexte s'incarne comme une figure de résistance; sa venue force une réécriture des grandes lignes du contrat de lecture en ce qu'elle interroge les systèmes de pouvoir sur lesquels se sont érigés l'entreprise littéraire.

En ce sens, il nous apparaît que c'est finalement peut-être à travers l'histoire évolutive des technologies que la littérature saura dénicher l'une des clés de voûtes à cette contrainte de composition précédemment énoncée. L'avènement de l'hypertexte la forcera à bouleverser les assises de sa structure narrative en même temps qu'elle ébranlera l'éternelle relation statique entre auteur et lecteur. En ce mémoire, il importe donc avant toute chose de concevoir la nature décentrée du texte électronique comme cette invitation que l'on n'attendait plus, celle où le lecteur est plus que jamais appelé à prendre part au processus littéraire. L'hypertexte sera donc ici tout autant le point de départ que le point d'arrivée d'une longue réflexion sur l'évolution des pratiques de lecture où, chemin faisant, le déterrement de ses racines saura nous permettre de retracer l'origine et les fondements de modes de lecture plus éclatés, plus ouverts et surtout plus permissifs à l'égard du lecteur.

## ***L'hypertexte : « Medium is the message »***

Si depuis l'époque de la reproductibilité technique, le médium est le message, comme l'affirmait MacLuhan<sup>1</sup>, il importe alors avant toute chose de se pencher sur l'effet spécifique induit par le support en question. En ce que l'usage de chaque nouveau médium favorise une prise de conscience accrue des actions méta-cognitives chez le lecteur, l'hypertexte n'échappe pas à la règle en matière de révision de la régulation de notre activité de lecture. C'est si vrai qu'avec lui ce sont toutes « nos habitudes de création et de décodage, de lecture, d'écriture et d'interprétation [qui] sont bousculées » (*ibid.*). L'écrivaine et sociologue franco-qubécoise Régine Robin, ayant beaucoup écrit sur le sujet, nous rappelle que l'hypertexte « demande de nouvelles compétences à la fois de la part du lecteur, qui doit pouvoir naviguer à travers les éléments de l'ensemble, et de la part de l'écrivain, qui doit organiser le réseau complexe des liens potentiels, *des chemins à prendre ou à laisser* dans l'œuvre ainsi constituée » (*ibid.*, je souligne). À travers ce nouveau rapport aux textes s'enclenche le principe d'une interaction dynamique où narrativité et interactivité se concilient, ou plutôt s'efforcent d'advenir simultanément de façon à contester la fixation de l'entreprise littéraire. En ce sens, l'auteur de l'hypertexte se voit tenu d'arriver à faire tenir ensemble narrativité et interactivité, d'adjoindre l'effort créatif qu'il met dans la composition de l'œuvre à la fabrication même de celle-ci. C'est toute la pratique culturelle telle qu'elle était jusqu'à présent identifiée qui se voit alors transformée, complexifiant la lecture en l'intégrant dans un processus « auquel se greffent des moments d'écritures, des moments d'interaction, d'écoute, de repérage » (Guillaud cité dans Bélisle 2011, p.115). Si la narrativité consiste en quelque sorte à tirer le lecteur par la main du début jusqu'à la fin pour le *guider* sur le sentier du récit – aussi tortueux puisse-t-il être –,

---

<sup>1</sup> Voir *Understanding Media : The Extensions of Man* (1964).

l'interactivité cherche plutôt à lui confier le libre-arbitre de sa *traversée*. À ce sujet, le web est particulièrement adapté à la fragmentation du chemin narratif, en ce qu'il n'offre à son *interacteur* que des fragments, que des potentialités textuelles libre d'être actualisées ou non, comme le rappelle Robin en appuyant sur sa nette différenciation avec l'imprimé :

« Alors que le livre constitue une totalité finie, l'hypertexte, objet virtuel, est infini. Je ne sais jamais qu'une version du parcours que j'ai effectué entre les pages-écrans, les nœuds et les mises en rapport que j'ai établis entre ces pages par des liens qui ont consisté à cliquer sur des mots, qu'ils soient en surbrillance ou non. Je me suis constitué un chemin à travers une potentialité ouverte dans l'œuvre, que ce chemin ait été programmé par l'auteur ou que je me l'aie fabriqué moi-même, si le logiciel me le permet. L'hypertexte est non linéaire, par définition. Il n'a pas à être lu en continuité, page après page, lesquelles sont, dans un livre, numérotées. Je peux passer des liens proposés, revenir en arrière, trouver d'autres parcours, d'autres cheminements, lesquels doivent pouvoir produire du sens mais dans un autre type de narrativité. [...] [L'hypertexte] déçoit donc nos habitudes de lecteur de roman par une certaine circularité, une indétermination, une ouverture infinie. Loin d'être dans l'esthétique de la représentation, il s'apparente aux textes modernistes dont la narrativité a été précisément de détruire la logique, les liens hypotaxiques du roman réaliste. La *mise en littérature* devient tout autre, effaçant les frontières des genres, provoquant une *indéfinition* dans la métamorphose perpétuelle. » (Robin 2004, p.47)

L'émergence de cette complexité textuelle n'est pas sans rappeler les travaux de Deleuze et Guattari, alors que les deux théoriciens insistaient sur le modèle organisationnel du *rhizome* pour contester l'idée d'une subordination hiérarchique du savoir. Inspiré de la structure de certaines variétés de plantes dont les bourgeons sont susceptibles de se ramifier en n'importe quel point de la tige, le modèle rhizomatique est décentré, impliquant que tout élément est, *grosso modo*, apte à influencer ou à affecter tout autre. Cette caractéristique est ici d'autant plus pertinente qu'elle soutient l'idée selon laquelle la structure de connaissance n'est pas nécessairement dérivée, au moyen de déductions logiques, d'un ensemble de principes premiers, mais plutôt « qu'elle s'élabore simultanément à partir de tout point, sous l'influence réciproque des différentes observations et conceptualisations » (Deleuze et Guattari 1980, p.125). À l'image de la structure hypertextuelle, une organisation rhizomatique symbolise donc une méthode « pour exercer une résistance contre un modèle hiérarchique qui traduit en termes épistémologiques une structure sociale oppressive » (*ibid.*, p.531).



Tel que nous l'avons énoncé, le texte imprimé propose généralement<sup>2</sup> une structure hiérarchisée, où les éléments textuels sont liés par des relations d'ordre au sein d'un parcours fixe. À l'inverse, l'hypertexte épouse une structure réticulée, dont les nœuds sont liés par des corrélations non-linéaires. À l'instar du rhizome, il ressort comme un agencement collectif d'énonciations libérées par le langage, qui lui-même procède par agencements et connexions, traçant la formation d'une a-structure ample et fortement décentrée. Un tel agencement conduit à une nouvelle économie de l'écriture langagière, fondée sur une relation inédite entre texte et *espace* : puisque le lecteur constitue l'hypertexte de par sa lecture, sa navigation cherche à lui rappeler qu'il manœuvre sur la base de ses propres choix. Dès lors, cette participation accrue du lecteur dans l'œuvre force l'apparition d'une nouvelle pratique de décodage que nous identifierons ici comme étant celle d'une *lecture dynamique*, appelée à se substituer à la lecture réflexive comme mode dominant de lecture. Évoquant à maints égards l'idée que le lecteur soit désormais autorisé à *s'égarer* dans le texte pour y forcer la production de sens inattendus, c'est toute l'idée d'un *parcours narratif* qui prend alors place en ce mémoire, non pas en tant que simple métaphore mais plutôt comme un nouvel axe de lecture où le rôle du lecteur finit par s'apparenter – aussi curieux que cela puisse paraître – à celui d'un *promeneur* libre de flâner textuellement.

### ***Le parcours narratif : des chemins à prendre et à laisser***

En instituant la pensée comme un parcours imprévisible au fil duquel se profilent de multiples carrefours, l'avènement d'une lecture dynamique engage assurément l'idée d'une spatialisation du texte, d'une *mise en marche* de la littérature contemporaine. Ses lieux textuels

---

<sup>2</sup> Exception faite des ouvrages de type dictionnaire et encyclopédie, que le codex annonçait en quelque sorte déjà.

sont toujours visités par des lecteurs, mais ceux-ci sont à présent sommés d'y construire leur propre parcours, d'y organiser leur dérive. Devant des textes qui nous provoquent, nous interpellent et nous abandonnent de plus en plus, ce sont au fond toute nos pratiques de lectures, toute la façon dont nous avons appris à lire, qui se retrouvent forcées d'évoluer.

L'idée conceptuelle d'un *parcours narratif* s'impose dans ce mémoire non seulement comme une alternative viable aux études narratologiques traditionnelles, mais aussi comme un nouvel axe de lecture et d'analyse d'une œuvre, c'est-à-dire comme une trajectoire narrative potentielle en soi. Incidemment, si un texte est conçu de façon à révoquer l'absolutisme de l'auteur – en ce qu'il autorise et favorise des lectures plurielles –, il sera à notre avis davantage susceptible de déstabiliser le lecteur en le forçant littéralement à *errer* en lui par l'entremise de divers stratagèmes visant toujours à démultiplier les sentiers de lecture. En réalité, cette nouvelle façon de parcourir le texte cherche à contester la primauté du droit-au-but, celle d'un schéma actanciel étroitement codifié qui, depuis quelques décennies, s'octroie le droit de ne plus nécessairement mener le lecteur vers une catharsis, tel que la littérature classique l'exigeait auparavant. Bien au contraire, on a semblé au cours du dernier siècle s'éloigner d'une littérature à messages : du Nouveau Roman jusqu'à l'hypertexte, c'est à présent un tout nouveau lecteur qui revendique le droit de se perdre textuellement.

Même si elle peut paraître banale, cette symbolique du parcours a pourtant trop souvent été laissée de côté par l'art qui, au contraire, semble avoir consacré l'immobilité – autant physique que mentale – du spectateur comme credo principal nécessaire à son appréciation. Davantage reconnue comme faculté, voire moyen de locomotion plutôt que procédé expressif, la marche s'est fréquemment retrouvée ignorée dans les analyses littéraires, elle qui est pourtant l'une des figures qui a hanté les protagonistes de la littérature contemporaine. Plus

souvent qu'autrement, elle a fourni au genre littéraire une position d'où parler, encourageant les digressions et les associations d'idées. De Rousseau à Hessel, en passant par Baudelaire et De Certeau, les formes de déambulation se sont souvent liées aux formes de pensées comme nous le verrons dans le **premier chapitre** sur les symboliques piétonnes, démontrant combien le déplacement physique est aussi capable de conditionner un certain type de déplacement psychique, ou qu'autrement dit, « penser, c'est aussi se déplacer » (Hess 2008, p.1). S'il y a encore quelques décennies, la marche jouait toujours un rôle identitaire crucial dans notre société, sa symbolique s'est peu à peu modifiée au fil des ans : dans les métropoles, le pèlerin a cédé sa place au flâneur, opérant *de facto* de fondamentales modifications dans notre rapport au déplacement. Substantiellement, on retrouvera donc dans ce mémoire une volonté inhérente d'associer le déplacement physique de la marche à l'opération mentale qui l'accompagne, dépeignant un marcheur non pas seulement au prise avec une géographie physiologique mais bien aussi avec une cartographie psychique et affective des lieux qui le traversent.

Ces nouveaux modes de déplacements identitaires semblent aussi avoir opéré des déplacements dans notre rapport aux productions artistiques en général, dans nos rapports aux textes et à leur mode de lisibilité. L'hypertexte lui-même semble être le point culminant de cette évolution, précisément en ce qu'il oblige son lecteur à se composer sans cesse ses propres sentiers individués de lecture. Toutefois, s'il importe de reconnaître l'hypertexte comme étant celui ayant remis tous ces questionnements littéraires au goût du jour, il est primordial de ne pas se borner à l'identifier comme étant le détenteur exclusif de cette nouvelle façon de lire. Chaque fois qu'un nouveau médium réinvente la roue, c'est l'ensemble des pratiques de lecture qui se modifient, qui se réagissent et s'adaptent de façon à survivre pour mieux coexister avec lui. Ainsi, si l'on conçoit que l'idée même de cette errance textuelle

n'est pas exclusive à un médium en particulier, il devient possible de dégager l'idée d'un parcours narratif qui serait *pluridisciplinaire*, capable de s'incarner dans le cinéma comme dans le théâtre, dans le jeu vidéo comme dans la poésie, dans la littérature numérique comme dans la littérature imprimée. Dès lors, plutôt que de chercher uniquement à démontrer comment l'hypertexte a révolutionné nos schèmes de lecture en optimisant des stratégies de lecture atypiques, il s'agira de voir dans le **deuxième chapitre** comment l'idée de mouvement peut s'installer comme vecteur organisationnel d'une œuvre même dans la culture de l'imprimé, peut venir défier notre appréhension de celle-ci au sein d'une lecture qui se fasse flânerie. Décortiquant principalement les tortueuses littératures de Kafka et de Camus, mais aussi plus brièvement celles de Michel Butor, d'Éric Sadin et de Jorge Luis Borges, il s'agira de voir comment chacune d'entre elle s'y est prise pour, bien avant son temps, déstabiliser le lecteur au sein d'étourdissants labyrinthes textuels.

Finalement, question de boucler une boucle qui refusera pourtant de se boucler puisque chaque support est toujours en éternelle (r)évolution, il conviendra d'analyser dans le **troisième chapitre** comment cette topologie du déplacement s'est déployée dans la culture de l'hypertexte, et ce, jusqu'à en venir à outrepasser les traditionnelles frontières de la littérarité. Si le médium littéraire était auparavant tributaire d'un pouvoir imposé par la culture de l'imprimé, offrant une lecture pétrifiée où le lecteur devait religieusement traverser l'ouvrage en *assumption-reading (anticipation of retrospection)*, le plaisir de l'influence offert par l'Internet permet dorénavant de créer un espace d'écriture cybernétique plus fluide, où l'idée même de parcours narratif prend évidemment tout son sens. La mise en marche d'une littérature numérique qui soit ouverte, libre d'être pénétrée et parcourue selon le bon gré du lecteur permet alors de défiger le médium dans une entreprise visant à allier le penser au faire,

à réconcilier le matériel au spirituel. La popularité grandissante de l'hypertexte lève aussi le voile sur des processus de flexibilité cognitive insoupçonnés, alors que le lecteur est amené à naviguer sur Internet en s'orientant par le biais d'une intelligence *connectique*.

Une fois ces chapitres combinés, il s'agira de voir, avec les données qui auront été mises à notre disposition, comment il est devenu possible pour le lecteur contemporain de procéder lui-même, à un niveau plus symbolique, à des *déplacements* au sein de l'acte de lecture. C'est pourquoi il importe de s'attarder sur la figure piétonne pour dégager les constituants de sa géographie spirituelle chez divers auteurs, mais aussi de dégager comme modalité d'étude la symbolique même du déplacement textuel, ainsi que son analyse comme moyen de production d'œuvres plus ouvertes, moins codifiées. Même si la forme requise par l'écriture d'un mémoire universitaire nous force ironiquement à nous soumettre à des principes linéaires et cartésiens, notre parcours se veut mentalement sinueux, épars, brouillon même, cherche à flirter avec un mode de pensée ouvert plutôt qu'une rigide théorisation. En somme, il s'agit ici de tracer les bases d'une *lecture-errance*, d'analyser les enjeux de nos modes de déplacement pour ébaucher la mise en marche de nouveaux modes de lecture.

Au long des sentiers sur lesquels cherchera à s'égarer cette pensée, notre balade ne pourra faire autrement que de s'appuyer sur un dialogue avec de nombreux auteurs qui converseront à nos côtés chemin faisant. L'exploration de la nature décentrée de ces nouveaux textes ne pourra particulièrement prendre place en ce mémoire sans s'appuyer sur les travaux de Régine Robin au sujet des modes hypertextuels, sur ceux de Jacques Rancière sur l'émancipation du spectateur, ainsi que sur ceux de Roland Barthes sur les textes *scriptibles*. Un peu de la même façon que le concevait ce dernier, la notion de parcours littéraire enjoint le lecteur à dissiper sa passivité pour enfin revendiquer la place qui lui revient.

En somme, s'il est acquis dans l'iconographie chrétienne que le pèlerin marche toujours en quête de quelque chose d'intangible, c'est que l'histoire de tout pèlerinage est avant tout celle d'une transformation individuelle : le pèlerin, *tout comme le lecteur*, progresse sur les sentiers pour faire de ses traces l'essentialité de son identité. Paradoxalement, toujours se figer devant des lectures toutes-puissantes en ne cherchant plus à *marcher* dans l'œuvre, ce sera accepter de ne plus avoir un rôle à y performer, ce sera s'enfermer dans une lecture univoque du monde et de soi-même. Ce pèlerinage symbolique, qui s'est toujours fait allégorie du parcours d'une métamorphose, départ pour gagner un ailleurs qui rende autre, est de nos jours bouleversé de façon conceptuelle, entre autre par l'avènement de nouveaux modes de lecture qui confrontent la rigidité de nos *frames* de *storytelling*. Force est donc d'admettre que la façon dont l'espace du texte a toujours été parcouru est aujourd'hui bel et bien mise en crise.

## CHAPITRE PREMIER : ITINÉRAIRES

*«Voyageur, le chemin  
C'est les traces de tes pas  
C'est tout; voyageur,  
il n'y a pas de chemin,  
Le chemin se fait en marchant  
Le chemin se fait en marchant. »*  
(Antonio Machado, *Campos de Castilla*, 1912)

### *De pèlerin à flâneur*

À première vue, il peut paraître assez incongru de chercher à imposer un cadre théorique à une entreprise aussi commune que celle de la marche. Pratique courante par excellence de la vie quotidienne, l'action anodine de poser un pied devant soi semble même chercher à résister « aux cadres parfois serrés et réducteurs de la systématisation » (L'Allier 2004, p.1). Pourtant, sa pratique s'est retrouvée investie par tant de symboliques au fil des siècles qu'il serait plutôt simpliste d'affirmer qu'elle n'aspire plus qu'à incarner une banalité quotidienne. De par la nature même de sa démarche, le marcheur a souvent été celui qui a tout transformé sur son passage, porteur d'un ordre emblématique des choses illustrant des renversements de morales, des osmose qui ont parfois réécrit jusqu'à la condition même des perspectives du regard. Grand adepte de marche, Balzac la supposait d'ailleurs capable de sommer à elle seule quelques-unes des plus grandes disciplines de l'esprit, alors qu'il se questionnait à savoir pourquoi « personne ne se soit demandé pourquoi [l'homme] marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y aurait pas un moyen d'imposer, de changer, d'analyser la marche : questions qui tiennent à tous les systèmes philosophiques, psychologiques et politiques dont s'est occupé le monde »

(Balzac 1833, p.17). Plus d'un siècle plus tard, lorsque Barthes écrit dans *Mythologies* qu'elle « est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain » (Barthes 1957, p.25), c'est qu'il lui reconnaît aussi un passé plus-que-complexe, chargé d'altérations des principes dynamiques et de dérèglements des échelles de valeur.

Pourtant loin de posséder initialement de quelconques aptitudes lyriques ou picturales, il aura d'abord fallu à la marche qu'elle hérite d'une iconologie symbolique par l'entremise du catholicisme avant de pouvoir espérer prétendre à une figuration esthétique dans l'histoire de l'art. Lors d'une irruption de la Renaissance dans la peinture florentine au début du XVe siècle, la fresque de Masaccio *Adam et Ève chassés du Paradis* (voir annexe 1) est souvent reconnue comme l'une des premières figures picturales de la marche engageant l'humanité sur les chemins du Temps, forcée de quitter l'Éternité pour pénétrer dans les sillons de l'Histoire. La représentation de ces corps en marche aux pieds ancrés sur le sol, voués à l'errance et affublés du fardeau de leur faute, enfante une nouvelle image destinée à hanter l'imaginaire religieux : la vie ne serait qu'une longue pérégrination dans l'attente de la fin des Temps, dans l'espoir pour l'homme de retrouver son Créateur.

Livrés à l'exil en ce monde après leur chute, ces deux corps déshonorés appellent alors l'idée d'une réhabilitation qui prendra la forme du pèlerinage, supposé capable d'expier l'impardonnable péché originel. L'idée que le sacré n'est pas absolument immatériel et « qu'il existe une géographie du pouvoir spirituel » (Solnit 2002, p.74) est son hypothèse de départ; si l'homme est exilé sur Terre, il lui faudra faire du pèlerinage l'instrument de son rachat individuel, devra donner un sens à son errance en transformant l'effort physique de sa marche en une démarche spirituelle. Aux yeux de l'Église et des croyants, faire le chemin du pèlerin, ce sera emboîter ses pas dans ceux du Christ puisque le pèlerinage tient du labeur, s'inspire



d'une économie spirituelle où l'effort et la privation méritent récompense.

Chemin faisant, le pèlerin accomplit donc sa propre histoire, convaincu que le sentier qu'on lui a indiqué fera de l'histoire de son voyage celle de sa propre transformation. À travers cette promesse de rédemption, l'entreprise du pèlerinage chrétien s'assure de mettre le point de départ et son arrivée en relation symbiotique, promettant au pèlerin de faire de ses pas les propres traces de son individualité. Par la portée symbolique acquise lors de cette entreprise, le marcheur exprime par sa pérégrination les croyances de l'âme au moyen de son corps, s'assure d'unir la foi à l'action selon les décrets du clergé et les commandements que sa chrétienté lui impose. De Jérusalem à Compostelle en passant par Rome et Chimayó, des indulgences plénières sont accordées, lors de jubilé, à quiconque expie ses fautes par la marche, dans un monde-labyrinthe qui n'a de centre propre que si l'on s'en remet à l'Église pour nous indiquer la voie de la vérité. À moins de se ranger derrière un berger spirituel, c'est toute l'entreprise de la marche qui semble *sans issue* dans un monde païen.

Quelques siècles plus tard, la montée d'un athéisme occidental amènera toutefois un essoufflement progressif de ces pratiques pèlerines, coïncidant avec la révolution industrielle, l'apparition et le développement de mégapoles porteuses de toutes nouvelles trajectoires sociales pour le marcheur. Déjà un peu avant, si l'on remonte en 1850, la cité parisienne connaissait elle-même de profondes mutations piétonnes qui allaient mettre la table à toute cette révolution du déplacement. Sous le commandement de Napoléon III, le baron Hausmann avait en effet pris sur lui le projet de moderniser la ville, de tailler les vieux quartiers pour en faire de grands boulevards utilitaires – voies stratégiques ayant essentiellement pour but de

mettre en place un dispositif de contrôle de l'espace<sup>3</sup>. Parallèlement à la naissance de ces grands boulevards existe pourtant une façon inhabituelle de se déplacer en ville; celle du flâneur dans les passages, dont le déplacement ne saurait initialement se laisser interpréter autrement qu'en dépense improductive. Figure du XIXe siècle émergeant dans le panorama urbain, la marche ici désignée ne recouvre en effet plus aucune activité d'exploration géographique, ethnologique ou religieuse, mais se laisse caractériser par l'anonymat de celui qui ne fait que passer, celui dont le rythme indéfini ne semble s'assortir d'aucun développement concret. Emblème baudelairienne par excellence, le flâneur est ce personnage singulier et latent, recherchant par son oisiveté le plaisir du désœuvrement, et se tenant devant la ville comme devant un panorama qui ferait défiler devant soi la richesse d'infinies images. Mieux, en ce que le flâneur s'incarne comme le premier rempart à subir « le choc des images, des informations, des spectacles, des événements, des rencontres fulgurantes [...] [ainsi que] la pression de l'éphémère, du fugitif » (Robin 2004, p.85), Walter Benjamin ira jusqu'à le consacrer comme étant « la figure emblématique de la modernité urbaine » (*ibid.*, p.84).

Flâner nomme alors ici *l'art* de marcher la ville, qui ne s'est jamais réellement éteint depuis, s'exportant jusque dans nos ruelles contemporaines où les enfants ébranlent toujours leur imaginaire, ou bien encore dans ces espaces publics où badauds et rêveurs errent en zigzag, sans but, se cognant aux lieux. Plus près de nous, le flâneur et auteur québécois André Carpentier écrira d'ailleurs dans son essai *Ruelles, jours ouvrables* au sujet de cette forme d'empoigne avec le réel, affirmant ne maintenir souvent qu'une attention de biais lors de ses

---

<sup>3</sup> « Chargé de moderniser la ville conformément à la vision qu'en avait Napoléon III, le baron Haussmann a taillé dans les vieux quartiers comme on taille une forêt, afin de créer les Grands Boulevards qui n'étaient autre qu'une stratégie réactionnaire du maintien de la loi et de l'ordre. Bien entendu, cela ne suffit pas pour décrire le projet Haussmannien, mais, d'après Schivelbush, "l'Attila de la ligne droite" qu'était Haussmann, entreprit ses grands travaux à des fins exclusivement utilitaires : les larges artères ouvertes dans Paris facilitaient aussi la circulation d'une population qui s'était accrue dans des proportions considérables. » (Hess 2008, p.8-9)

promenades, allant d'un pas si lent et sans effort « qu'en vérité ce sont distinctement les paysages latéraux qui défilent, les lieux qui dérivent » (Carpentier 2005, p.136). Pour un autre flâneur contemporain comme Quinn, personnage tiré de la plume de l'écrivain Paul Auster dans *Cité de verre*, ce sera la ville de New York qui symbolisera le terrain de jeu par excellence du marcheur, affirmant qu'elle a soutiré la palme à Paris et à Londres en disant qu'elle est un « espace inépuisable, un labyrinthe de pas infinis, et aussi loin qu'il allât et quelle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu » (Auster 1985, p.16).

À ce sujet, même si l'entreprise du flâneur n'a pas réellement de finalité en apparence, elle demeure malgré tout, comme l'illustre Quinn, bien souvent limitée dans la sphère de l'environnement immédiat, toute entière inscrite dans un entre-deux : on ne va pas réellement ailleurs, mais on ne reste pas chez soi. Aux antipodes du pèlerinage, l'expérience du lieu ne mène ainsi plus vers un lointain espéré en ce qu'elle se circonscrit dans un espace avoisinant, forçant presque toujours une boucle puisque le flâneur est bien forcé de revenir à son point de départ. Toutefois, même s'il se restreint fréquemment aux contours de son propre quartier, ce serait vite sauter aux conclusions que d'affirmer que tout le projet du flâneur est inapte à mener à de nouvelles formes d'inconnu. Tout comme l'affirmait Quinn au sujet de ses dérives newyorkaises, il semble que l'entreprise de la marche ait évolué au sein des villes de manière à ce qu'elle soit capable de transfigurer les moments ordinaires de l'existence, ou plutôt de les « invente[r] sous de nouvelles formes » (LeBreton 2000, p.32). La promenade urbaine étant inscrite dans une récurrence et une contingence spatiale, il importe essentiellement de concevoir le principe même de la répétition des lieux qu'elle traverse comme étant le point de consécration d'un renouveau autorisé par le parcours du flâneur. Dans *Différence et*

Répétition, Deleuze défendait d'ailleurs l'idée que la répétition puisse être envisagée comme autre chose qu'une stricte réplique, apte à « porter la première fois à la "nième" puissance » (Deleuze 1968, p.8) et à contenir des différences qui rendent le second nouveau et distinct. Encore aujourd'hui, cette théorie résonne intimement avec le principe même de la promenade. Autorisé à renouveler son regard sur les choses au détour des ruelles, d'allées et de boulevards, les paysages connus deviennent pour le marcheur des panoramas toujours renouvelables, des horizons à même de s'épanouir selon l'humeur du moment.

Le *virtuel* de la marche, en tant que ce qui pourrait advenir ou encore ce qui s'oppose à l'effectif, finit ainsi par surpasser l'*actuel* de la marche, permet de faire sauter des espaces clos et de les révéler autrement par la force géo-poétique de son mouvement. Selon Marcelo Vitali Rosati, professeur de littérature à l'*Université de Montréal*, l'actuel n'est au fond qu'une abstraction figée, un concept où le réel est immobilisé pour être plus facilement ordonné, une opération «à travers laquelle notre pensée décide d'arrêter le processus à un instant du passé » (Vitali Rosati 2012, p.55). À l'inverse, le virtuel est une opération de multiplication de la fonction qui se refuse à se cristalliser en l'unité de l'actuel, mais qui reste malgré tout présent en elle à la fois « en tant que force dynamique » et « en tant que principe de différenciation » (*ibid.*). Si la caractéristique principale du réel est forcément d'être toujours en mouvement, la raison de ce mouvement serait donc le virtuel, puisque « le virtuel est le dynamisme même du réel » (*ibid.*, p.56). C'est un peu de la même manière que le virtuel de la promenade transfigure l'actuel d'un lieu; en délivrant sur lui des regards nouveaux, il y intensifie le flux du réel pour le réinventer au pluriel et l'empêcher de se bloquer dans un éternel actuel. Avec le concours du marcheur, le lieu peut ainsi se vivifier en s'habitant de sa virtualité géo-poétique plutôt que de demeurer endigué dans son actualité utilitaire. Après tout, la mission du

promeneur est de *naviguer* le réel, un réel qui est lui-même toujours en tension : ce que la marche lui offre, c'est justement l'opportunité de décupler des trajets qui conservent la multiplicité de leurs fonctions, c'est-à-dire qui réfutent l'idée d'un passage dont la traversée serait chaque fois identique. Henry David Thoreau, poète et essayiste américain, soulignait lui aussi cette étonnante faculté de métamorphose des lieux déjà connus, et surtout l'immensité de ceux qui restent toujours à découvrir près de chez soi, des lieux possédant pour lui autant « de valeur que les possessions du roi du Dahomey » et qui ne sauraient au final « jamais devenir totalement familier[s] » (cité dans Granger 1994, p.86). En ce sens, l'espace urbain ne se laisse pas plus qu'un autre saisir en quelques regards furtifs, mais rend au contraire apparente l'inévitabilité d'un point de vue partiel, convie ses marcheurs à épouser le mouvement même de ses spatialités multiples pour éviter que ses lieux ne se cristallisent.

Le phénomène de l'urbanisation a été à ce point déterminant au cours des derniers siècles qu'on se doit de le considérer comme « un passage obligé à la compréhension des paramètres de la vie en société » (Desjardins 2004, p.1), voire comme une incarnation du *locus* de la modernité (*ibid.*). Au rythme des transformations de son paysage, le mouvement s'est en effet retrouvé partie intégrante de l'expérience urbaine, induisant une perception de la ville mettant en échec « les outils de représentation tournés vers la fixité » (*ibid.*, p.3) : ses citadins ne doivent plus habiter un lieu, mais bel et bien le mouvement même de ce lieu. L'agencement de l'espace urbain propose alors une toute nouvelle topologie du déplacement, en ce que seuls les pas de ses marcheurs peuvent cartographier son devenir, inventant quotidiennement la ville en la vivifiant de leurs parcours, en organisant un monde tout entier tourné vers le transit, le transfert, le flux et la gestion de circulation.

Seulement voilà, au fur et à mesure que l'impératif de fonctionnalité s'affirme comme

vecteur organisationnel de la ville, c'est toute cette philosophie de déambulation qui se voit aujourd'hui refrénée à petites doses de *circulez, il n'y a rien à voir*. Plus que jamais conçue comme un amoncellement de trajets à parcourir efficacement dans le souci de ne pas perdre de temps, la mégapole court à l'heure qu'il est le risque de devenir un amoncellement de *non-lieux*, définis par l'anthropologue Marc Augé « dans la surmodernité [...] aussi bien comme les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes » (cité dans Davila 2002, p.129). S'instituant de plus en plus comme un « monde de réseaux, d'interconnexions, de déambulations plus semblables à des bandes passantes ou à des jeux vidéo qu'aux piétons et flâneurs des temps baudelairiens » (Robin 2009, p.68), il est peu étonnant que l'angoisse d'un ralentissement ou d'une paralysie temporaire des axes circulatoires principaux soit au cœur des reproches aujourd'hui adressés aux flâneurs. De par l'éclectisme de leurs déplacements, ceux-ci sont toujours porteurs d'un ordre des choses différent, d'une manière de contester les espaces officiels et la façon dont il nous faut les parcourir. L'ensemble des espaces giratoires – conçus à des fins de rentabilité, de conformisme et d'efficacité – sont alors sillonnés de façon atypique par ces marcheurs, dont les déroutantes démarches sont susceptibles de perturber, voire d'invalider jusqu'à la raison d'être d'un lieu. Au cours des dernières années, que ce soit par ses errances, ses vagabondages ou encore par ses manifestations dans l'espace public, le marcheur s'est donc imposé comme une figure de résilience, qu'on a de plus en plus tenté de réprimer à coups de règlement P-6<sup>4</sup> et d'*interdiction de flâner*.

---

<sup>4</sup> « Règlement sur la prévention des troubles de la paix, de la sécurité et de l'ordre publics, et sur l'utilisation du domaine public » instauré en 2012 par la ville de Montréal et visant à interdire les manifestations sans itinéraire préalablement communiqué à la police. Ces manifestations paralysaient fréquemment de grandes artères de la métropole en guise de contestation à la hausse des frais de scolarité annoncée par le gouvernement libéral de Jean Charest. L'article 3 du règlement insiste d'ailleurs sur l'interdiction « de gêner le mouvement, la marche ou la présence » des citoyens de la ville de Montréal. (*Règlement P-6 de la ville de Montréal*, 2012, p.1)

### « *Interdiction de flâner* » : *formule de résistance*

La métropole, en tant qu'espace de contrôle rationalisé, a toujours cherché à assigner l'idée même du déplacement à celle d'un but précis, à celle d'une destination prédéfinie : en ville, il ne faut pas déambuler, il faut *y aller*. Dans le contexte d'un monde contemporain où règne le citadin pressé, la flânerie se laisse presque interpréter comme un anachronisme, une déroboade, voire un pied de nez à la modernité (LeBreton 2000, p.15). Jouissance du temps et des lieux, elle est un chemin de traverse dans le rythme effréné de nos vies, un modèle de résilience pour quiconque cherche à éprouver le réel sous un tempo non-marchand. Puisqu'il est celui dont la démarche ne répond à aucune attente, le flâneur court-circuite cette logique de régularisation de l'ordre public, se refusant à concevoir l'espace uniquement comme un lieu de circulation utilitaire. Dès lors, il cherchera plutôt à expérimenter les configurations multiples de cet espace, disposé à le réinventer selon une subjectivité refusant d'être *mise au pas* :

« La flânerie, en tant que geste conceptuel prend en compte les bouleversements et nouvelles configurations économiques et sociopolitiques de notre époque. Elle les situe dans une géographie d'autres identités, dans la traversée des frontières, et en dépit des différences, elle ne les conçoit que dans la mesure où ils se superposent, par influence non hiérarchique. Elle résiste aux processus homogénéisant. Le geste de la flânerie n'est donc pas simplement un geste esthétique, c'est aussi un geste politique. » (Hess 2008, p.21)

Le phénomène n'est pas nouveau. Si le flâneur baudelairien adoptait lui aussi parfois un tempo qui refusait de s'accorder à celui de la foule, sa démarche inhabituelle avait tôt fait de l'étiqueter suspect aux yeux de nombre des passants attentifs. Aussi l'écrivain allemand Franz Hessel décrivait-il ses errances berlinoises dans les années 20 comme l'épreuve de tous ces regards de travers, de ces sourcils froncés lui prêtant à peu près toujours des intentions déviantes pour s'être intéressé au spectacle de la rue : « j'essuie toujours des regards méprisants lorsque j'essaie de flâner parmi les gens affairés [:] j'ai l'impression qu'on me prend pour un pickpocket » (Hessel 1929, p.31). Ainsi s'est-il enclenché depuis longtemps une

marginalisation du flâneur qui perdure toujours aujourd'hui, au sein de sociétés qui ne savent plus tolérer l'errance, au sein d'états qui policent l'homogénéité des déplacements en s'assurant de maintenir les choses, les activités et les gens à leur place.

À cette vision d'un citoyen qui monopolise la rue pour en faire un espace de déplacement fonctionnel, qui réinvente le trottoir en lignes droites à parcourir à la hâte, il est envisageable d'opposer une vision comme celle de l'anthropologue Pierre Sansot. Selon lui, chaque code social est toujours susceptible d'être fendu de l'intérieur au moment où l'on s'y attend le moins. Il le rappelle en l'exemplifiant par la présence des enfants dans la ville, flâneurs imprévisibles qui déjouent à eux seuls ces trajets de fonctionnalité, les réinventent comme espaces ludiques de liberté entre les deux contraintes de l'école et de la famille :

« S'ils sont bien jeunes, ils s'y conduisent comme dans une cour de récréation, c'est-à-dire comme dans un espace qui n'est pas linéaire. Ils vont et ils viennent. La bousculade des adultes fait encore partie de leurs jeux. Ils n'ont pas conscience d'aller d'un point à un autre par le plus court chemin, mais de ce caniveau à cette bouche d'égout, de cette marque à ce quadrillage. »  
(Sansot 1973, p.139)

En terme d'espaces continuellement ré-inventables, le principe est le même pour les chaotiques réseaux de ruelles des métropoles, qui ont en commun d'être des points de fuite pour les acteurs du travail en ce qu'elles « participent de la ville tout en la contrant de l'intérieur » (Carpentier 2005, p.133), c'est-à-dire en agissant comme une force de résistance aux valeurs d'efficacité urbaines. À travers ces passages atypiques, le parcours du flâneur dans la ville s'organise en tant que dispositif capable de révéler la complexité de l'espace urbain, à condition toutefois de privilégier des modes de déplacements plus lents et plus buissonniers qui s'inscrivent en porte-à-faux avec le rythme imposé par la métropole.

En soi, le projet même de la mégapole commande un tempo infernal, une cadence quotidienne qui marque à sa façon le passage du temps et des histoires. Souvent dictée en fonction du rythme de travail et des bouchons de circulation sur les axes circulatoires, cette



temporalité délirante est souvent l'ennemi à neutraliser pour le flâneur dont l'entreprise cherche à revêtir une certaine atemporalité. Car si la ville en elle-même est généralement perçue comme un monument constitué « de nombreuses strates successives de mémoires » (Davila 2002, p.66), le flâneur cherche pour sa part à défier ces chronologies qui traversent la métropole, de façon à pouvoir enfin se les réapproprier. Mêlant hier et aujourd'hui, il force la ville à s'incarner comme une mémoire vive capable de l'amener à faire retour sur ses propres souvenirs, pour trouver « ne serait-ce qu'une image, qu'un mot, qui surgira au point de pouvoir aiguïser le flux du passé qui est alors à nouveau, et pour un certain temps, disponible à présent » (*ibid.*). Selon Deleuze, le marcheur est ainsi en passe même de traverser des *territoires actuels*, là où l'actuel n'est toujours pas ce que nous sommes dans l'instant présent « mais plutôt que ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, à savoir l'Autre, notre devenir-autre » (cité dans *ibid.*, p.132). Ce devenir-autre donne à penser une temporalité différente où les temps s'entrecroisent dans un présent insaisissable, dans ce que Foucault appelait des *hétérotopies*, c'est-à-dire des contre-emplacements, des lieux hors de tous les lieux, là où l'*hétérochronie* se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de « rupture absolue avec leur temps traditionnel » (cité dans *ibid.*, p.134). Cherchant à se suspendre au tempo de la ville pour pouvoir mieux se conjuguer dans les temps de soi-même, le flâneur se frotte à l'imaginaire urbain en traversant de véritables espaces de ruptures capables d'*inventer* leur propre temps, pour peu qu'on leur reconnaisse autre chose qu'une vocation purement utilitaire. Aussi est-il possible de concevoir le flâneur comme cet homme totalement disponible, élisant domicile aussi bien dans le temps que dans l'espace, marquant sa souveraineté face à la tyrannie des calendriers et des agendas qui dictent les modes de vie de nos contemporains. Hommes et femmes du temps qui passe, leur horloge

interne ne s'accorde plus à celle de la société avec son strict découpage de la durée, mais s'harmonise dans un temps plus personnel, plus individué.

Malgré tout, selon l'anthropologue David LeBreton, spécialiste des représentations et des mises en jeu du corps humain, il semble que la marche ne soit déjà plus en Occident au cœur des modes de déplacement de nos contemporains, et ce, même pour les trajets les plus élémentaires. Ce dénigrement massif de la marche dans son usage quotidien est alors éminemment révélateur du statut de la flânerie « que nos sociétés ne tolèrent pas plus que le silence, [et qui] s'oppose alors aux puissantes contraintes de rendement, d'urgence, de disponibilité absolue au travail ou aux autres » (LeBreton 2000, p.15). De nos jours, soustraire sa marche à celle du rythme quotidien, ce sera inscrire une cadence désynchronisée dans le réel, ce sera s'opposer à la fluidité telle qu'entendue par l'État pour devenir maître de sa propre façon d'expérimenter le monde, de procéder à son propre recadrage en n'acceptant aucune vérité établie mais en recentrant constamment la sienne propre. Sur toutes ces routes de plus en plus abandonnées par les marcheurs pour être fendues par des automobiles, la marche – qui s'imposait jadis comme solution logique même pour de longues distances – s'incarne aujourd'hui en principe comme un *choix*. Plus qu'autre chose, le flâneur est celui qui *décide* de participer à l'improvisation du réel, se refusant à régir ses pas selon un impératif d'aller. Aujourd'hui, celui qui marche est donc celui qui va à contre-courant.

### ***La ville-texte de Benjamin, Robin, De Certeau et Carpentier...***

Au sein de ces déambulations dans la métropole, il devient possible de concevoir la promenade comme l'incarnation d'un récit toujours en mouvement, d'une syntaxe urbaine s'énonçant et se conjuguant au gré des routes empruntées. Dans cette optique, nombreux sont

d'ailleurs les auteurs qui ont établi des parallèles entre l'entreprise de la marche et celle du texte, de l'écriture ou encore de la langue, qu'il s'agisse de Walter Benjamin ou de Régine Robin, en passant inmanquablement par Michel de Certeau, sur lesquels nous reviendrons un peu plus tard. Empruntant à leurs pensées, nous envisageons dans ce mémoire la promenade en tant qu'*espace narratif* porteur d'une infinité de micro-récits toujours fluctuants. C'est d'ailleurs sa singulière lecture qui nous inspirera d'intimes rapprochements entre le projet physique du flâneur et celui, mental, du lecteur. Pour ce faire, il importe d'envisager la promenade du corps comme étant d'abord et avant tout la promenade du regard, c'est-à-dire une activité lectrice de l'environnement découvrant un espace de signes, une nouvelle sémiologie où le flâneur s'investit d'une mission essentielle; celle de *lire* le monde.

Confrontant la mémoire des lieux et du monde, la marche se veut une traversée des paysages et des mots, une lecture à tâtons de la ville-texte qui se doit d'être déchiffrée par un flâneur tout entier disposé à sa lisibilité. Tout devient pour le marcheur un texte d'observations, une bibliothèque sans fin qui décline chaque fois le roman des choses et des gens placés sur ses chemins. Benjamin avait longuement analysé cette refonte de l'expérience de la vision au cours du XIXe siècle, où il avait jugé que l'avènement du paysage urbain avait apporté une myriade de signes et d'images, tous entiers parcourus par un flux incontrôlable de mouvements. Le penseur allemand arrive à la conclusion que le projet même de la ville met en échec la fixité des perspectives, alors que la participation des habitants à sa mobilité ambiante fait en sorte que les représentations mentales de ces derniers sont irrévocablement « marquées par la labilité des formes » (cité dans Hess 2008, p.5). Ce faisant, Walter Benjamin instituait une pensée selon laquelle la discontinuité devenait le mode premier de la perception moderne, ruinant ainsi « toute possibilité de saisie globale par l'individu de son corps et du milieu dans

lequel il évolue » (*ibid.*). Dans cette vision, la métropole ne peut plus être envisagée comme un Tout qui renferme une vérité officielle, mais plutôt comme une succession de tous et de riens, un amoncellement de micro-récits fragmentés susceptibles d’assembler, avec le concours du marcheur, l’humeur d’une ville. Grâce à l’omniprésence de ces micro-récits flottants, le marcheur est libre de recueillir les éléments de sa traversée afin d’en redéployer les possibles, de *fictionnaliser* un moment choisi au hasard au détour d’un carrefour, de la même façon que Robin avouait aussi le faire durant ses égarements newyorkais :

« Je savais que New York peut facilement tourner au cauchemar ou devenir le repaire d’êtres bizarres. Je faisais collection d’histoires de vie dépareillées. J’imaginai une biographie pour chaque femme, chaque homme que je rencontrais dans l’autobus, dans le métro, dans la rue, sur le terre-plein au milieu de Broadway, au cinéma. J’en avais des milliers, petits fragments de vie, éclats fugitifs d’existence, milliers d’itinéraires, de parcours de vies blessées et dépenaillées, à commencer par la mienne, qui tissaient autour de moi un immense et douloureux patchwork. » (Robin 2009, p.117).

Si chaque espace recèle ses propres histoires aux points de vue variables, si chaque ruelle respire ses propres échappées fictionnelles, si chaque foule est un livre ouvert et chaque passant un roman, c’est qu’il est permis au flâneur de percevoir la ville comme un texte plastique, d’écrire en elle comme elle écrit en lui de la même plume. Comme le soulignent Comolli et Althabe dans *Regards sur la ville*, c’est précisément ce qu’offre la métropole : « un mélange de présence et d’absence, d’ouvert et de fermé, d’apparent de caché, [...] des emboîtements, du double fond, des stratifications – des fictions » (Comolli et Althabe 1994, p.38). Le foisonnement des signes dans la ville incite un déchiffrement, un décodage de l’espace par un mode de lecture où il faut lire la métropole à partir de fragments eux-mêmes mobiles. En ce qu’ils invitent le regard du promeneur à exercer des trouées dans la surface apparente des choses, les lieux de la métropole sont ainsi de plus en plus propices à l’enfouissement « de sens cachés dont le dévoilement progressif agace et fascine [:] il faut reconnaître là un paradigme herméneutique propre à la pensée contemporaine » (Desjardins

2004, p.4) telle qu'elle s'organise dans l'expérience urbaine.

C'est ici qu'entrent en jeu les *énonciations piétonnières* de Michel de Certeau, théorie publiée en 1990 dans son essai *L'invention du quotidien* qui pavera la voie à un rapprochement inédit entre la structure organisationnelle de la ville et celle, sémiotique, des idiomes langagiers. Au sein de ses écrits, c'est en effet comme *espace d'énonciation* que la marche semble épouser sa première définition, alors qu'il envisage le parcours des marcheurs dans la ville comme étant la délivrance de ce qu'il appelle un *texte urbain*, à savoir une pratique spatiale façonnée par le cheminement piétonnier. Pour lui, l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation est à la langue, comparant le procès d'appropriation du système topographique par le piéton à celui du locuteur qui cherche, lui aussi, à s'approprier la langue en la réactualisant constamment :

« D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (par exemple, une place où l'on peut circuler) et d'interdictions (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur actualise certaines d'entre elles. Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux. [...] L'usager de la ville prélève donc des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la "langue" spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des "tournures" spatiales "rares", "accidentelles" ou illégitimes. » (De Certeau 1990, p.148).

Pour De Certeau, la saisie de la ville commence au ras du sol, où les pas du marcheur sont d'abord et avant tout façonnages d'espace qui trament les lieux, motricités piétonnières qui spatialisent une *écriture* urbaine. Longeant les ruelles en gravelle et les carrières désertes, empruntant des chemins de biais pour se créer des raccourcis ou des détours, le marcheur accroît le nombre des possibles dans la métropole, prélève des fragments de l'espace pour les actualiser dans de nouveaux devenirs. Devenu acteur urbain, c'est sa démarche toute entière qui échappe à l'idée d'un parcours *passif*, tandis qu'il active ou invalide, en ce qu'il choisit de les actualiser ou non au fil de ses trajets, l'ensemble de possibilités d'un ordre spatial donné.

Plus qu'autre chose, sa marche « affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle *parle* » (*ibid.*, p.150). Les modalités de sa démarche témoignent alors de l'infinie diversité possible des opérations énonciatrices, précisément en ce que les réseaux de ces écritures mises en marche composent « une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espaces » (*ibid.*, p.141). Ainsi convertie en objet de pensée par De Certeau, même une pratique aussi quotidienne que la marche ne peut échapper à l'édification de sa propre structure discursive, voire de sa mise en récit.

Au fur et à mesure qu'il fait de sa promenade le filage d'un texte se calligraphiant sous ses pas, le marcheur doit cependant s'assurer de ne pas cristalliser le devenir des lieux qu'il traverse, en ce que chacun d'entre eux court le risque d'être monumentalisé par une dénomination trop autoritaire, comme l'exemplifie André Carpentier :

« Et il se passe que, pour ma propre paix, il me faut couper la parole aux mots avant de me transformer en spécialiste du bâtiment qui met tout en ordre spatial, avant d'en inférer que ceci soutient cela et que cela exerce une pression sur ceci; on en vient si vite à pétrifier les choses en leur usage, faute de chercher ce qu'elles recèlent intimement. Et bonsoir la visite, je reviendrai quand les points, les lignes et les taches se seront calmés. » (Carpentier 2005, p.136)

Car s'il importe de ne pas cartographier le réel avec des mots-bétons, c'est précisément parce que ce sont les traversées de ces espaces qui permettent au marcheur de révéler les superficies abandonnées de ses propres récits, de nommer du regard ses souvenirs oubliés et ses états d'âmes latents. En somme, il lui faut non pas dénommer le monde pour y opérer mainmise mais bien pour le laisser œuvrer en soi. À travers cette dénomination multiple du réel, ce n'est donc pas tant l'univers qui est mis en scène que le sujet qui le contemple et les associations affectives qu'elles suggèrent en lui, au sein d'un parcours qui ne nomme pas tant le monde que l'individu qui l'arpente. Si le marcheur doit donc éviter d'apposer un regard cartésien sur le monde, c'est pour collecter sur le chemin des récits inscrits dans des lieux où il ajoute ses propres histoires, et aussi pour que cet espace offre à dire « un poème sur les choses, [...] un

poème [...] de scènes refoulées, vécues ou pas, peu importe, imaginées » (*ibid.*, p.242). De par l'étendue de sa richesse fictionnelle, la métropole en vient de cette façon à s'incarner comme un terreau fertile pour tous ces auteurs en soif de récits vagabonds. En elle, l'espace urbain se fragmente, se dissémine et s'écartèle à travers ses représentations visuelles, fait voir qu'il regorge de visions qui font éclater ses limites spatiales tout en insistant sur l'impossibilité de concevoir la ville en tant que système clos.

### ***Marcheurs et lecteurs émancipés***

Tout l'art de la flânerie réside dans l'habileté de perdre ses repères, ou plutôt de les déplacer constamment, sans point fixe, et surtout sans fixité; bref, dans la capacité d'accorder une place centrale au sujet qui sillonne l'espace, qu'il soit *urbain* ou *textuel*. Dans cette optique, flâneur et nouveau lecteur s'affairent tous deux de la même manière à abolir l'idée d'un quelconque épiceutre à atteindre, s'assurant plutôt de devenir eux-mêmes ce centre en construisant leurs trajets individués. Ce mémoire envisage donc le projet de la flânerie comme étant littéralement celui d'une transformation en marche, voire d'une nouvelle façon de penser et de faire où s'invalide l'idée d'une lecture hiérarchique du réel. À l'image d'un lecteur qui refuserait lui aussi de se soumettre à des schèmes de lecture trop contraignants, la démarche du flâneur ainsi envisagée permet à celui qui l'emprunte de naviguer le réel par voies associatives non-anticipées, ou encore d'y cheminer par rapprochements inédit d'éléments hétérogènes :

« Le geste critique de la flânerie ne cherche pas à inventer un autre ordonnancement, mais à produire des déplacements de perspective, des nouvelles connexions, un regard toujours alerte qui réinvente une réalité qui se donne comme totalité homogène. Il s'agit d'inventer des gestes et des actes qui réorientent, font bifurquer, inventent une autre extension possible d'un système de circulation. » (Hess 2008, p.23)

C'est justement le caractère résolument fragmentaire de ces nouvelles trajectoires de pensée qui nous permet ici de fonder les assises d'une lecture qui se fasse alors elle-même parcours. De par son mode d'écriture atypique dans le réel, la flânerie inspire l'élaboration d'un nouveau paradigme de lecture, soit celui d'une *lecture-errance* qui prendra tout son essor durant le XXe siècle. En elle, les tactiques de lecture se démultiplient, de manière à ce que l'expérience littéraire se rende plus que jamais disponible aux mécanismes de déplacement initiés par ses lecteurs, alors libres de *s'émanciper* chemin faisant.

L'idée d'un lecteur émancipé, que ce soit au sens où l'entendait Rancière dans *Le spectateur émancipé* ou encore comme le concevait Barthes avec la mort de l'auteur, implique la conception d'un art critique, à savoir un art qui refuse d'anticiper son effet, un art qui est lui-même conscient qu'il comporte une certaine part d'indécidable. C'est en somme un travail « qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité » (Rancière 2008, p.85). De la même façon que le regard du flâneur lutte contre une réalité qui se présente comme homogène, Rancière encourage l'idée que le réel doit être *fictionné* par un sujet pour être pensé – ce qui ne signifie pas que toute pensée est une fiction de ce qu'elle analyse, mais que « tout discours, tout savoir ou agencement symbolique, qui prétend détenir une certaine teneur de vérité, s'affirme comme une construction de cette dernière » (Hess 2008, p.23, au sujet de Rancière). Selon lui, c'est à l'art que revient le mandat de fendre ce régime discursif, de le reconfigurer esthétiquement sous un autre régime de perception pour y dessiner une nouvelle topographie du possible, *pourvu que* l'œuvre elle-même sache faire foisonner ses pistes de lisibilité. Car ce qui fait la différence, en cinéma comme en littérature, ce ne sont pas les images et les mots au sens où les perçoit, mais bel et bien la composition des *parcours* qui les traversent :



« Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tienne séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. » (Rancière 2008, p.23)

En offrant la possibilité à chaque lecteur de s'appropriier les mots, les images et les formes d'expérience vécue – bref, des matériaux susceptibles de contribuer à une certaine reconfiguration du réel –, l'œuvre autorise le tracé d'un chemin où chacun est libre d'ébaucher un paysage inédit du visible, du dicible et du faisable. Plus encore, à travers ce mode de fiction s'opère ce que Rancière appelle du *dissensus*, c'est-à-dire une renégociation de « l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable [et surtout] le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun » (*ibid.*, p.55).

En ce que tout un chacun est maintenant libre de s'emparer des éléments du texte pour s'y frayer un chemin, de résister aux significations qu'on cherche à lui imposer pour se faufiler dans ses interstices, l'art devient donc une expérience de subjectivation du réel :

«La logique même [...] du spectateur, est précisément qu'on filtre les éléments qui passent, on se constitue son propre poème, son propre film, avec celui qui est en face de vous et puis on le prolonge par la parole, ce qui fait que le cinéma *comme la littérature*, ce n'est pas simplement un art, mais ça constitue un monde. Sur un monde on ne fait pas de théorie, on fait son propre poème.» (*idem*. 2001, p.14, je souligne)

Pour nous, les parallèles entre la démarche du marcheur et du lecteur ne manquent pas : puisque celui qui marche est aussi celui qui déchiffre les signes pour les redéployer dans un nouvel espace symbolique, c'est son parcours même qui devient mode de pensée. Ce n'est donc pas seulement l'espace en tant que tel qu'il nous faut ici disséquer, mais plutôt le cheminement en son sein, l'espace tel qu'il est en fait *révélé* sous les pas des marcheurs et des lecteurs cherchant à se le réapproprier. Par ce mode de lecture non-orthodoxe, un nouveau

lecteur émerge, enclin à se dégager des discours officiels et à faire preuve de détachement critique pour fonder ses propres *trajectoires textuelles*. Ainsi, pour chaque œuvre qui acceptera de desserrer un minimum ses schèmes de lisibilité, une foule de lecteurs pourra s'attribuer le droit d'errer en elle, de construire pas à pas leur propre sol textuel et d'y harmoniser le rythme de leur lecture. De par sa nature décentrée, l'œuvre ainsi conçue redéfinit la vocation même de son auteur : son rôle n'est plus celui de l'*omnipotens creator*, réputé capable de contrôler l'ensemble d'une création qu'il domine, mais se résume à une « action d'orientation, de redistribution de la circulation, ou encore d'insertion délibérée dans un flux que l'action inventée déplacera » (Davila 2002, p.86). La diversification du parcours narratif exige dès lors de ne plus évaluer une œuvre à partir de la clôture qu'elle souhaite installer, de ne plus louer ses qualités de finition et d'achèvement comme ce fut longtemps le cas, mais de plutôt s'interroger sur le chemin qui y est individuellement emprunté par chaque lecteur.

## CHAPITRE DEUXIÈME : DÉROUTES LITTÉRAIRES

« *Qu'est-ce qu'un livre ?  
Une suite de petits signes. Rien de plus.  
C'est au lecteur à tirer lui-même  
les formes,  
les couleurs  
et les sentiments  
auxquels ces signes correspondent* »  
(Anatole France, *Le jardin d'Épicure*, 1894)

### *Une écriture qui s'égare*

Longtemps, la littérature a été influencée par une conception aristotélicienne de l'art, soit par un impératif de *guider* le lecteur vers une catharsis et une « purgation des émotions » (Aristote 335 av. J.C., p.93). Pèlerinage textuel, il fallait bien souvent que le lecteur traverse le texte dans un trajet rigidement structuré, organisé selon de strictes conventions pour que la morale pointe à l'arrivée comme une vérité capable de purifier les mœurs. Du courant épique jusqu'au classicisme, et même un peu après jusqu'au naturalisme, on a ainsi souvent exigé du lecteur qu'il endosse le chapeau d'élève, se laissant docilement véhiculer par l'auteur sans aucun droit de regard sur la destination narrative ou sur son interprétation.

Au cours des deux derniers siècles, deux mentalités se sont affrontées sur cet enjeu dans l'arène littéraire, opposant dans un coin la traditionnelle vision d'une écriture cherchant à fixer une morale pour l'enseigner, versus celle d'une littérature plus moderne et moins codifiée, désireuse d'éprouver les configurations d'un texte capable de décupler ses sentiers de lecture. Militant pour cette dernière, le linguiste américain Andrew Gibson ébauche en 1996 la théorie postmoderne du *parcours narratif* comme étant une alternative à la narratologie classique – une théorie au sein de laquelle l'espace narratif, en plus d'être pluriel, serait libre

d'admettre les interférences et les bifurcations actanciennes. Selon Gibson, le parcours narratif propose une façon inédite de concevoir l'expérience de lecture en ce qu'il incarne un contrepoids novateur aux structures du classicisme littéraire : « *the idea of narrative parcours is not a variation on the old theme of the novel as quest or journey [but] rather involves a theory of narrative that radically breaks with the unitary space of narratology* » (Gibson 1996, p.16). Plutôt que de confiner le lecteur dans un passage de lecture étroit, le parcours narratif fait au fond épouser à l'œuvre qui l'adopte une trajectoire actancielle multiple. En elle, plusieurs itinéraires deviennent ainsi susceptibles de se construire au détour de parcours pluriels, pourvu que l'auteur accepte de miser sur des stratégies de composition hétérogènes :

« Parallèlement à l'atteinte à l'homogénéité de l'espace narratif, la notion de parcours mérite d'être élargie à toute intervention contradictoire installée dans le texte, susceptible de perdre le lecteur ou du moins de défier son appréhension habituelle d'un texte. De là le souci de privilégier les notions qui projettent hors système comme le détail, la digression, et les éléments parasites de toutes sortes. Il s'agit aussi d'explorer les genres littéraires là où ils mettent leurs frontières en péril, où ils osent des mélanges. Une œuvre qui passe d'un genre à un autre inscrit aussi un parcours, le fait qu'un mode narratif se transforme abruptement force à engager le lecteur différemment à l'égard du texte. » (Desjardins 2004, p.14)

Dans ces conditions, c'est toute l'idée du mouvement qui s'installe comme vecteur organisationnel du texte, défiant notre appréhension de celui-ci en enrichissant l'unité originelle de son espace de représentation. Aussi faut-il envisager l'emploi du parcours narratif non pas simplement comme cadre thématique d'un texte, mais comme une ré-articulation plus ouverte de sa structure où auteurs et lecteurs sont réagencés dans des schémas plus expansifs, axés vers le dialogue et l'échange. D'une part, pour l'auteur dont la sphère d'influence textuelle se trouve redessinée, il s'agit de veiller à ce que son œuvre initie un mouvement qui se répande jusqu'à lui échapper, jusqu'à être prise en charge par un lecteur autorisé à s'engager en elle pour y inscrire ses propres pas de façon dynamique. De l'autre, pour le lecteur déambulant dans une œuvre empruntant au schème du parcours narratif, il

s'agit de faire de son trajet un passage individué, de s'engager dans une puissance de fabulation opérant par lui et pour lui.

À cet égard, la théorie du parcours narratif s'inscrit en quelque sorte dans la même tradition que le *degré zéro de l'écriture* publié par Barthes en 1953, soit le projet d'une écriture blanche, neutre, une fois pour toute libérée d'une servitude statique à un ordre marqué du langage. Prenant en exemple l'écriture de *L'Étranger* de Camus – sur laquelle nous reviendrons –, Barthes insiste sur le nouveau caractère déceptif de cette littérature dans laquelle le sens peut être à la fois pluriel, mais aussi posé et déçu : « l'écrivain s'emploie à multiplier les significations sans les remplir ni les fermer et se sert du langage pour constituer un monde emphatiquement signifiant, mais finalement jamais signifié » (Barthes cité dans Mauriac 1958., p.232). Écriture torturée, délivrée et mise en marche, ses signifiants littéraires ne sont plus rigidelement codifiés comme ce fut le cas dans l'écriture classique, mais s'incarnent comme un terrain de jeu mouvant pour l'écrivain qui peut « les livrer au hasard, [...] les exténuer, les blanchir, les approcher à l'extrême de la dénotation, ou au contraire les exalter, les exaspérer » (*ibid.*, p.231). Littérature moderne multipliée jusqu'à la limite de l'éclatement de l'écriture, Barthes explique alors ce *déchirement* du style par celui de la conscience :

« L'unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique ; aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée, puisque la conscience ne l'était pas ; au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé. L'écriture classique a donc éclaté, et la littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage. » (Barthes 1953, p.8)

Dès lors, la multiplication des chemins narratifs prend d'assaut la littérature : du symbolisme jusqu'à l'absurde, en passant du Nouveau Roman jusqu'à l'hypertexte, tous semblent poursuivre une révolte contre des idéaux de clôture et de finitude littéraires. Chez de nombreux auteurs du début du dernier siècle, il devient alors possible de déceler des stratégies

qui renvoient à une mise en texte de l'*indécidabilité* narrative, « de l'oscillation polysémique et de la suspension du sens, du sens ouvert par le blanc du texte, par l'inscription du manque » (Robin 1989, p.14). Prenant en exemple l'écriture kafkaïenne – sur laquelle nous consacrerons aussi une partie de ce chapitre –, Robin estime que ce créneau d'indécidabilité est une mise en procès du langage « bloqué dans sa circularité » (*ibid.*, p.19), c'est-à-dire se refusant à l'*avancement* narratif par son entêtement à troubler les référents textuels.

En réalité, que ce soit dans *Le Château* (1926) de Kafka ou dans *L'Étranger* (1942) de Camus, la révolte contre le statisme littéraire se fait sentir par l'emploi de mécanismes langagiers atypiques, en ce sens où le langage ne cherche pas à y cristalliser la pensée mais plutôt à la mettre en mouvement autant par son jeu sur les variantes, les répétitions et les déplacements que par la non-fiabilité des messages qu'il met en texte. Par l'emploi d'un langage détourné de ce qui fut jadis sa mission première – soit expliciter, faciliter, signifier et préciser –, ces textes littéraires délaissent peu à peu leurs origines hiérarchiques pour faire ce que leurs prédécesseurs avaient rarement osé faire, c'est-à-dire inclure dans leurs œuvres de riches possibilités interprétatives. Rappelant l'idiome de Sartre qui s'inspirait justement de Kafka pour dire de la lecture qu'elle est une *création dirigée*<sup>5</sup>, ce type de littérature fournit au lecteur la possibilité naissante d'*errer* le texte, de contribuer à son avancement en capitonnant ses blancs narratifs. Plus qu'autre chose, ce sont ces « blancs du texte, l'indécidabilité et l'indéterminé qui en font l'extrême richesse de [s]a modernité » (*ibid.*, p.16).

L'indécidabilité textuelle mise en place par des auteurs comme Kafka et Camus permet au texte de se laisser concevoir comme cet objet n'ayant aucun propriétaire, comme cette

---

<sup>5</sup> « Le degré de réalisme et de vérité de la mythologie de Kafka, tout cela n'est jamais donné ; il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. *Sans doute l'auteur le guide ; mais il ne fait que le guider* ; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux. En un mot, la lecture est une création dirigée. » (Sartre 1947, p.52, je souligne)

chose se tenant entre l'auteur et le lecteur et dont aucun ne possède le sens absolu. Ce faisant, le lecteur peut apprendre du texte quelque chose que l'auteur ne savait pas lui-même. Pour reprendre les mots de Rancière fabulant son amour-cinéma, un idiome nouveau se produit, dont l'effet ne peut être anticipé, un idiome qui demande des lecteurs « qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire » (Rancière 2008, p.29). Dans ce régime d'indécidabilité, chaque lecture devient ainsi *passage* au sein d'un texte en perpétuelle mouvance, chaque promenade littéraire un réseau en expansion où le lecteur est toujours susceptible de se perdre. On assiste alors à la naissance d'une *pensée-écriture* comme le disait Jean-Claude Schneider, soit une écriture dont la démarche répète « aussi inlassablement le motif de la promenade, de l'homme qui marche avec ou sans but » (cité dans Montandon 2000, p.9).

Arrivé à ce stade de notre pensée, il convient d'extraire le principe de la marche de son cadre physiologique, et de cibler les principes qui la régissent pour voir comment ceux-ci sont susceptibles de s'adapter aux paradigmes de la création littéraire. Les œuvres de Kafka et de Camus, par exemple, répondent précisément à cette exigence d'une mise en marche de la littérature. Dans leurs textes prennent place des dispositifs de l'errance qui autorisent un certain vagabondage mental, une digression du sens et de la pensée qui peuvent aller de l'avant ou de l'arrière sans but déterminé, sans contrainte. Ces dispositifs s'incarnent dans l'œuvre par l'entremise de différents procédés narratifs, qu'il s'agisse de « flux continu de la narration, [de] superpositions des temporalités d'énonciation [ou de] digressions nombreuses » (Desjardins 2004, p.60). Il en ressort une théorie de l'acte de lecture dans laquelle l'accent est mis sur le mouvement, au sein d'écritures cherchant à filer la métaphore de la promenade dans leurs constructions organisationnelles. Alain Montandon, ayant beaucoup écrit sur le sujet, cite

pour sa part le cas de l'écrivain Robert Walser, chez qui « le mouvement de l'écriture remplace peu à peu dans l'œuvre celui du corps marcheur » alors que « les chaînes d'associations s'y délivrent au hasard et épousent le rythme même des phrases » (Montandon 2000, p.204). Montandon va encore plus loin en retraçant quelques similitudes chez Stendhal au XIX<sup>e</sup> siècle, qui ressentait le devoir d'abandonner et de perdre le lecteur de surprises en surprises, de là l'emploi « des répétitions, des inconséquences, des folies qu'il serait fâché d'effacer, de là surtout ces chapitres qui n'ont ni queue ni tête, ces paragraphes qui se suivent à l'aventure » (*ibid.*, p.179). Enfin, toujours selon Montandon, on peut entendre un son de cloche similaire près de trois siècles plus tôt chez un précurseur comme Montaigne, pour qui la pensée symbolisait déjà la marche, l'allure et le mouvement, et qui disait chercher à révéler l'aspect décousu du texte, la liberté « avec laquelle l'écrivain dispose sans ordre visible sa pensée » et apparente « sa démarche à celle d'un flâneur » (*ibid.*, p.27). Chez ces auteurs, force est d'admettre que la lecture se faisait donc errance bien avant l'aventure hypertextuelle. Elle employait notamment des principes d'indécidabilité qui se refusaient à traduire le monde dans une perspective totalisante, et elle offrait à ses lecteurs quelque chose qui ressemblait à la succession des impressions accompagnant le promeneur sans but.

Selon Robin, l'indécidabilité, ce sera d'ailleurs aussi bien l'impossibilité d'une interprétation unique que le processus conduisant à un niveau de méta-discursivité. Ainsi, plutôt que d'inventorier les aléas de la réception à travers une histoire des interprétations, son travail consistera à dénicher ce qui autorise « dans le texte cette cacophonie méta-discursive, [ce qui] permet tant de lectures diverses [et] parfois tant de délires et de dérives » (Robin 1989, p.19). Tout comme elle, il s'agira de procéder à l'analyse des mécanismes de lecture propres aux modes d'indécidabilité textuelle, et plus spécifiquement, de sonder en détail la



façon dont les écritures kafkaïenne et camusienne ont fait le choix de déborder des sentiers conventionnels pour, bien avant leur temps, forcer l'égaré textuel. Enfin, il s'agira dans la dernière partie de ce chapitre de survoler un petit bout de chemin en compagnie de plusieurs autres auteurs un peu plus contemporains comme Butor, Sadin et Borges, qui s'y sont tous pris de façon atypique pour imposer à leur tour de belles et grandes déambulations textuelles...

### ***Les chemins de Kafka***

À maintes reprises, on aura écrit de l'œuvre de l'énigmatique écrivain tchèque Franz Kafka qu'elle est une masse sombre, un monument non-fixable, un éparpillement de textes eux-mêmes inachevés. Qu'il s'agisse de *La Métamorphose* ou *Le Procès* en passant par *Le Château*, tous ont tôt ou tard suscité le vertige d'un commentaire sans fin chez les exégètes – vertige qui aura plus souvent qu'autrement trouvé répit dans des interprétations totalisantes. Aussi retrouve-t-on aujourd'hui peu de rééditions des œuvres de Kafka qui ne soient accompagnées de commentaires, de dossiers et d'analyses, étalant leurs « interprétations tolérantes, magnanimes, prêtes à en admettre d'autres innombrables, voire incompatibles, pourvu qu'il y ait interprétation » (Calasso 2002, p.68). Pourtant initialement silencieuse, l'œuvre impubliable de Kafka a été envahie par le bavardage de commentaires devenus objets de publication infinis, et ce, depuis maintenant près de plus d'un siècle.

Si Kafka a toujours excellé dans les courtes nouvelles mais rencontré tant de difficulté à achever ses romans, c'est en fait que l'ensemble de son œuvre fait elle-même figure de fragment, au sein duquel tant de récits s'abandonnent et d'histoires s'échouent. Ses œuvres ne sont en soi qu'un fragment, puis un autre fragment. Pour *Le Procès* par exemple, Kafka sait quelle scène est son début (l'arrestation de K.), laquelle est sa fin (la mort de K.), et laquelle

constituera le pivot central de son œuvre (la populaire parabole *Devant la loi*), mais sans pourtant savoir comment agencer toutes les autres, qui finiront par surgir indépendamment dans le roman. Cette juxtaposition sans lien de chaque scène (où chacune d'entre elle peut être intervertie sans que ne s'écroule leur architecture globale) a pour conséquence d'infirmier toute linéarité actancielle dans le roman, son enchaînement séquentiel atypique forçant constamment le récit à abandonner pistes et personnages. Cette fragmentation récuse la quête d'une fluidité littéraire dans l'œuvre, tandis que chacun des labyrinthiques chapitres dépeint les déambulations de K. en quête de quelque chose qu'il ne réussit pas à trouver, au prix de détours qui ne se conjuguent jamais en avancées et encore moins en *dénouements* :

« Effacement de la temporalité historique, les textes de Kafka sont dominés par un présent gnomique intemporel ou par un passé sans épaisseur [...] [:] quelque chose s'est passé, sans causalité ou dans une causalité trouble dont l'origine est perdue, qui a ébranlé l'ordre du monde. Le tissu du banal s'est ouvert et a laissé entrevoir par allusion autre chose, un ailleurs, une lumière, un horizon sans plus. Puis le tout s'est refermé sans qu'on sache comment interpréter le banal, la force qui fait irruption, l'allusion à de l'autre et le retour au point initial. » (Robin 1989, p.136)

Se maintenant sur un mode interrogatif trouble, le langage kafkaïen appelle des questions qui se répètent tout en se circonscrivant, s'écartant de ce à quoi elles s'évertuaient à répondre en ruinant jusqu'à la possibilité même de cette réponse, mais continuant pourtant désespérément à la chercher malgré tout. Ainsi tous ses textes se retrouvent-ils condamnés à refléter le malaise d'une lecture cherchant à « conserver l'énigme et la solution, le malentendu et l'expression de ce malentendu, la possibilité de lire dans l'impossibilité d'interpréter cette lecture » (Blanchot 1981, p.67). Se composant comme une pensée devenue suite d'événements hermétiques, le récit fait peser sur chacun de ses opaques paragraphes l'ombre d'une signification fantôme, où le sens s'égare inévitablement.

Dans ses romans, ce n'est pas un hasard si tous les K. sont toujours en mouvement, s'obstinant à l'avancement des choses, allant d'échec en échec mais se refusant au

découragement, convaincus que la Vérité émergera du chemin emprunté. Selon une logique de progression, le tunnel devrait tôt ou tard déboucher sur une lumière, mais il n'en est rien puisque ce pèlerinage est au fond un trompe-l'œil au sein duquel chacun se rend coupable d'une faute que Kafka désigne comme étant la plus grave<sup>6</sup>, c'est-à-dire celle de l'impatience :

« L'impatience au sein de l'erreur est la faute essentielle, parce qu'elle méconnaît la vérité même de l'erreur qui impose, comme une loi, de ne jamais croire que le but est proche, ni que l'on s'en reproche : il ne faut jamais en finir avec l'indéfini ; il ne faut jamais saisir comme l'immédiat, comme le déjà présent, la profondeur de l'absence inépuisable. » (*ibid.*, p.124)

Aussi chaque K. cherche-t-il toujours précipitamment à atteindre le but avant même que toute démarche ne s'entame, traquant l'unité du sens, exigeant un dénouement prématuré tout de suite et à n'importe quel prix. Dans *Le Château* par exemple, K. se voue à sa quête avec une telle inflexibilité qu'il en vient même à dédaigner la réalité du village qui l'accueille pour désirer celle, apparemment inexistante, du château dont il n'aperçoit que la lointaine image. Pour cet arpenteur trop pressé de prendre la juste mesure des choses, le pèlerinage vers le château s'avérera impraticable, et il ne lui restera plus qu'à renoncer au dénouement qu'il espérait pour s'abandonner à l'errance, recommençant sa vie dans le village au pied du dit château. Même renoncement pour K. dans *Le Procès*, fondé de pouvoir s'entêtant avec une violence administrative à plaider son innocence en arpentant la ville d'avocats en tribunaux, mais forcé au final de délaisser sa quête pour se convaincre d'une faute dont il méconnaît toujours la nature, en se soumettant au verdict définitif de sa culpabilité.

Seulement voilà, ce vice d'impatience imputé à chacun des K. est aussi le même que Kafka semble reprocher à la communauté des littérateurs, ces auteurs et ces lecteurs qu'il estime trop souvent anxieux de précipiter le récit vers sa résolution, et ce, avant que l'histoire

---

<sup>6</sup> « Il est deux péchés capitaux humains dont découlent tous les autres : l'impatience et la négligence. À cause de leur impatience, ils ont été chassés du Paradis. À cause de leur négligence, ils n'y retournent pas. Peut-être n'y a-t-il qu'un péché capital, l'impatience. À cause de l'impatience ils n'y retournent pas. » (Kafka cité dans Blanchot 1981, p.124)

n'ait « épuisé la mesure du temps qui est en elle » (*ibid.*, p.127). Kafka ayant souvent démontré par ses nouvelles ou par ses incipits qu'il excellait dans la capacité d'atteindre l'essentiel en quelques mots<sup>7</sup>, il faut peut-être ainsi voir dans l'indécidabilité de son œuvre le symptôme de l'auteur se refusant « à ce saut qui seul permet l'achèvement » (*ibid.*, p.128), contredisant toute logique interne au fur et à mesure que progresse le roman pour qu'aucune lecture univoque ne subsiste. Embourbant le lecteur dans les fuites de sens du récit et dans ses potentialités placées en suspens, ces œuvres – qu'on pourrait appeler des malentendus littéraires *volontaires* – auront tôt fait de susciter un trouble de la lecture, une inhabituelle détresse devant l'opacité de textes se refusant à une grille d'interprétation unique :

« De quelque côté que le lecteur se tourne, son attente est frustrée, car il ne peut pas développer un principe d'intelligibilité [...] [dans] la fiction kafkaïenne, fiction qui inscrit des logiques internes contradictoires et finalement pointe vers l'absurdité, non pas du monde en général comme on l'a cru trop longtemps, mais de sa propre mise en texte et de son propre processus de signification. Si allégorie il y a, c'est une allégorie sur les limites de l'allégorisation, un problème concernant les limites du langage et un jeu sur la crédulité du lecteur. » (Robin 1989, p.107)

Indécidable, l'œuvre de Kafka l'est sur tous les niveaux; autant dans sa façon de jouer sur la non-fiabilité des messages que dans sa manière de travailler l'instabilité des genres, autant dans sa capacité de troubler les référents narratifs lors du parcours de ses personnages que dans les moyens qu'elle prend pour « dire l'impossibilité de rendre compte de ce parcours, au moyen des mots et des images » (Blanchot 1981, p.104). Tout en elle se joue dans les interstices littéraires, dans la non-totalisation et la déterritorialisation d'une langue qu'elle se refuse à parler. Tout s'écrit en elle dans un déracinement où l'écriture se fait entre-deux, zone indistincte où toute certitude s'effondre au fur et à mesure que cheminent les *K* de Kafka. En réalité, il est plausible d'affirmer que l'œuvre de Kafka, bien au début du siècle, n'a cessé de

---

<sup>7</sup> « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. » (Kafka 1945, p.9) ou encore « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin. » (Kafka 1946, p. 23)

mettre en place un univers où tout s'avérait déjà « mouvement, variante, répétition dans le déplacement et la substitution, destruction des métaphores, mise en rébus des certitudes langagières [et] retournement des évidences » (Robin 1989, p.22). Par ce flux perpétuel de substitutions, de déplacements, de *métamorphoses* même, son écriture en est devenue une de déroberment, où tout oscille, tout se tient à la frontière du dicible, tout laisse une place vide cruciale et lacunaire; celle de l'interprétation. En effet, dans ses œuvres, tout, jusqu'aux techniques narratives, est conçu de façon à toujours renvoyer vers un discours de la non-maîtrise : il suffit de s'attarder quelques instants sur ces narrateurs privés d'omniscience pour comprendre qu'ils sont aussi impuissants (voire davantage) que ne l'est le lecteur. Détachés du destin de leur protagoniste, ces narrateurs se bornent à commenter les cercles vicieux d'une énigme dont ils se gardent bien de fournir les clés, ne les détenant pas eux-mêmes :

« Le sens restera en suspens, les questions sans réponse, les hypothèses avancées les unes contre les autres resteront prises dans leur réseau labyrinthique de questions, de doutes, de ressassements hypothétiques, et continueront de se contredire les unes les autres. Les images continueront à se désorienter, à aller dans toutes les directions sans que la frustration du lecteur ne soit surmontée. Si la fonction narrative est de créer le sentiment d'un texte plein, lié, avec une histoire qui se développe, si elle joue le rôle d'un lien métonymique entre chapitres ou épisodes, il n'en reste pas moins que son impuissance explicative donne le fragmentaire pour ce qu'il est. La vérité s'atomise, se disperse et l'impuissance du narrateur, redoublant l'impuissance du héros, entraîne chez le lecteur l'impuissance à interpréter, faute de piste de décodage, faute de clé. » (*ibid.*, p.122)

L'absence de descriptions détaillées dans l'univers kafkaïen nous rend de cette manière tout autant victimes de cécité, nous lecteurs, confrontés à ce K. arpenteur bordé d'un monde au hors-champ indescriptible. Ce sont précisément ces lacunes descriptives qui renforcent le caractère aveugle de la marche du protagoniste, l'absurdité de son pèlerinage paraissant ne mener à rien. Par exemple, le K. du *Procès* semblera s'approcher de la solution en réussissant à pénétrer dans les bureaux du greffe où il caresse l'espoir de découvrir les chefs d'accusation qui pèsent sur lui, mais il sera pris d'un malaise, incapable de voir, d'entendre et de respirer jusqu'à être forcé de retourner dans la rue où le mystère demeure complet, tant pour le lecteur

que pour lui-même. Et si, dans *Le Château*, on indique bien à K. dans quelle direction se trouve la forteresse qu'il doit rejoindre pour découvrir les raisons de son embauche, il s'apercevra que la route principale du village ne donne que l'illusion de s'y diriger, et sera toujours pris d'une immense fatigue quand viendra le temps de quitter le chemin pour tenter d'y couper en ligne droite, laissant le mystère du pèlerinage encore une fois diffus et incomplet. De façon analogue, chacun des romans de Kafka cherchera à jouer sur cette focalisation trouble qui rend possible un hors-champ continu dans l'œuvre, une herméneutique impénétrable qui impose toujours un écart entre la narration et la fiction. Ce procédé littéraire amènera d'ailleurs la critique Marthe Robert à affirmer qu'au sein de son œuvre, c'est toute la pensée de Kafka qui « se confond avec sa technique et que, par conséquent, l'ambiguïté dans laquelle on voit justement son trait le plus original n'a de valeur que ressaisie dans le mouvement même de l'écriture » (citée dans Mauriac 1958, p.38).

La fameuse place vide laissée par un narrateur déficient ne pourra faire autrement que d'engendrer un vertige chez le lecteur, le désir d'une chute le forçant à plonger dans les abysses narratifs pour s'y frayer un chemin bien à soi. Car en fait, pour tout exégète, accepter de ne pas tenter de combler ce vide reviendrait à accepter « le fragmentaire, l'inachevé, l'inabouti, l'énigme non résolue, la perte que constitue l'inexplicable et l'ininterprétable, [...] nul ne le fait sans risque, tout le monde "interprète" » (Mauriac 1958, p.123). Cherchant donc à pallier l'insuffisance du narrateur pour mieux s'explicitier le récit, le lecteur délivrera une prolifération de lectures, d'interprétations et de déchiffrements, tous provoqués par la constitution interne des textes kafkaïens et leur frustration créatrice. Kafka admit d'ailleurs ses intentions dans une correspondance de 1904 : « Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. [...] Un livre doit être une hache qui brise

la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois. » (Kafka 1904, p.575). Au contraire, se laisser guider par une littérature autoritaire, ce sera se soumettre à un destin similaire à celui de K. dans *Le Procès*, se faisant réveiller un an après son arrestation initiale par deux hommes muets qui le conduiront vers sa condamnation à mort, sans qu'il ne cherche à leur résister ni à *questionner le chemin* qu'ils lui somment d'emprunter :

« Aussitôt la porte franchie, ils s'accrochèrent à ses bras de la plus bizarre façon : K. ne s'était encore jamais promené ainsi avec personne. Ils collaient leurs épaules par-dessus les siennes, et, au lieu de lui donner le bras, enlaçaient ceux de K. dans toute leur longueur en lui maintenant les mains en bas par une prise irrésistible [...] ils formaient maintenant à eux trois un tel bloc qu'on n'aurait pu écraser l'un d'entre eux sans anéantir les deux autres. Ils réalisaient une cohésion qu'on ne peut guère obtenir en général qu'avec de la matière morte. » (*idem*. 1925, p.275).

Somme toute, pour Kafka, écrire ce sera toujours se livrer à l'incessant d'une littérature où les mots demeurent inadéquats et fragiles, et où les genres ne servent qu'à être déplacés et subvertis, parodiés, ironisés; bref, à être rendus méconnaissables. Bien avant son temps, Kafka aura ainsi donné naissance à une littérature de l'errance, du discontinu et l'indécidable, une littérature où même les paraboles se refusent à être porteuses d'enseignement, n'ont apparemment rien de didactique. Dans son œuvre, point de mode d'emploi ni de clé d'interprétation, et encore moins de morale après la fable. Ce qui restera au final, mis à part cette incroyable complexité d'une mise en texte anticipée de l'indécidable, ce sera donc la riche profusion d'aphorismes, ayant pour mandat « de jouer sur l'instabilité des métaphores et, dans le cadre de chiasmes et de paradoxes, de créer des sens nouveaux, inédits, inouïs » (Robin 1989, p.137). Enfin, revenant sur l'errance de son œuvre, sur l'absence de structures de ses chapitres, sur l'indécidabilité de ses pistes de lecture et sur sa résilience vis-à-vis d'une vision littéraire classique, une réflexion de François Bon en dit long au sujet de l'étonnante contemporanéité des modes d'écritures de la discontinuité déployés par Kafka : « que pourrait-on réorganiser chacun de notre lecture de Franz Kafka si on la considérait [plutôt] – au nom de

son universalité, et parce qu'il n'est pas possible de l'enclorre – comme *base de données, selon ses séries et récurrences?* » (Bon 2011, p.140, je souligne).

### ***Se dérailler avec l'Étranger***

Lorsque Camus publie son *Étranger* en 1942, la critique française éprouve à prime abord un embarras à l'idée de devoir classer ce récit complètement en-dehors de la tradition romanesque française, constituée « de romans-fleuves, d'œuvres dans lesquelles dominent l'analyse psychologique ou les questions religieuses et sociales, ou encore l'aventure mêlée à la réflexion politique ou morale » (Kévorkian 2000, p.14). En réalité, un journaliste franco-algérien venait de rédiger un roman résolument muet, un récit s'entêtant à demeurer sourd tant aux politiques coloniales algériennes qu'à la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale en cours; une œuvre si résolument déconnectée de l'Histoire qu'on la croirait écrite à une autre époque, par un homme en-dehors du présent. Plus étonnant encore, *L'Étranger* semble aller à l'encontre des théories littéraires de Camus, qui avait maintes fois vanté une littérature capable d'exalter l'engagement de son discours – théorie qui contraste avec le minimalisme narratif adopté par son protagoniste Meursault dès l'incipit du roman<sup>8</sup>. Ovni littéraire de son temps, *L'Étranger* est avant toute chose un roman qui s'obstine à dire moins, bref, *un roman qui se tait*.

En effet, rien dans le roman ne semble indiquer une quelconque opinion de Meursault tant sur l'Algérie qu'il habite que sur le problème qui y est posé par la cohabitation de deux communautés. Pis, il ne se prononce jamais sur l'éthique ou sur la morale des choses, et s'avère incapable d'exprimer la juste nature de ses états d'âme. Pour cet homme inapte au jeu

---

<sup>8</sup> « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. » (Camus 1942, p.9) Cet incipit est souvent considéré en opposition aux codes traditionnels des incipits des romans du XIXe siècle, autant pour son imprécision sur le cadre spatio-temporel que sur les circonstances du récit.



social, seule subsiste l'ingrate honnêteté du réel, à savoir que les choses n'ont pas toujours un sens, qu'il n'y a parfois rien à dire, *rien à justifier* ni à ses juges *ni à ses lecteurs*. Le nœud du roman sera d'ailleurs sa balade centrale, alors que Meursault, habité par une monotonie narrative depuis les funérailles de sa mère, partira errer sur la plage sans vouloir nécessairement *aller quelque part*. De cette promenade le lecteur ne reviendra jamais indemne puisque l'intrigue s'y égarera elle-même dans un non-sens, dans un cul-de-sac narratif qu'elle se refusera jusqu'à la toute fin à justifier rationnellement. Car si Meursault finit par sauvagement y assassiner un Arabe<sup>9</sup> en lui déchargeant 5 balles dans le corps<sup>10</sup> de façon inattendue, ce sera purement par *hasard*, ou plutôt, comme il s'évertue à le répéter à ses juges incrédules, à cause du soleil : rien dans le roman ne semble textuellement indiquer un autre motif. Pour Meursault, l'origine du meurtre ne dissimule rien d'autre qu'un éblouissement passager qu'il ne saurait complètement s'expliquer, et à propos duquel il se refuse coûte que coûte à exprimer de faux remords qui contribueraient pourtant à alléger sa peine. Dès lors, il n'en faut pas plus pour que ne naisse un trouble de lecture devant ce texte concédant les failles d'une logique qu'il décompose, devant ce récit truffé de blancs irrationnels se bornant à demeurer cois jusqu'à l'aveu de son irrésolution finale. Bref, à partir de cette promenade au dénouement inconséquent, la narration de *L'Étranger* « se déraille » comme dans peu de romans de l'époque : le récit s'y abandonne, désoriente son lecteur en délaissant l'intrigue en cours pour en adopter une autre, incohérente d'un point de vue strictement rationnel.

---

<sup>9</sup> Meursault est étonné de retrouver sur son chemin un Arabe ayant vécu une altercation avec son ami quelques minutes plus tôt. « J'ai été un peu surpris. Pour moi, c'était une histoire finie et j'étais venu là sans y penser. » (*ibid.*, p.90)

<sup>10</sup> « La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. » (*ibid.*, p.93)

Aux antipodes d'une littérature mue par un idéal de progression logico-narrative, tout se passe dans *L'Étranger* comme si le premier souci de Camus était de ne pas raconter, de délivrer un récit sans autorité faisant presque figure d'anti-récit tant rien ne semble progresser autour de l'unique phrase de défense : « J'ai tué car j'avais chaud ». Tout comme le soutenait Sartre, chaque phrase y est en fait un présent qui refuse de se conjuguer, pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit, non, la phrase y est plutôt nette, sans bavures, fermée sur soi, « séparée de la phrase suivante par un néant » (Sartre 1947, p.178). Même la narration du récit s'embourbe dans cette indécision, louvoyant entre le Je et le Il de manière à interdire au lecteur la complicité naturelle habituellement dispensée par un récit narré à la première personne. Dans *L'Étranger*, le Je est tout à la fois un Il, un neutre impersonnel et une non-personne, tant de pronoms au sein desquels Meursault se dépossède de lui-même. Cette dépossession sera d'autant plus probante dans son procès où on le dépouillera de sa propre parole jusqu'à ce qu'il se retrouve expulsé de son récit par son avocat :

« La plaidoirie de mon avocat me semblait ne devoir jamais finir. À un moment donné, cependant, je l'ai écouté parce qu'il disait : "Il est vrai que j'ai tué." Puis il a continué sur ce ton, disant "je" chaque fois qu'il parlait de moi. J'étais très étonné. Je me suis penché vers un gendarme et je lui ai demandé pourquoi. Il m'a dit de me taire et, après un moment, il a ajouté : "Tous les avocats font ça." Moi, j'ai pensé que c'était m'écarter encore de l'affaire, me réduire à zéro et, en un certain sens, se substituer à moi. Mais je crois que j'étais déjà très loin de cette salle d'audience. » (Camus 1942, p.159)

Ce n'est pas un hasard si, quelques années plus tard, Barthes choisira *L'Étranger* pour asseoir les bases de son degré zéro de l'écriture, tout entier composé d'un idéal d'absence et de neutralité textuelle. Selon lui, Camus aura su développer une innocence de l'écriture, un dépassement de la littérature par l'emploi d'un langage mouvant déconcertant les attentes du lecteur : « cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au

profit d'un état neutre et inerte de la forme » (Barthes 1953, p.60).

De là d'ailleurs toute l'importance de la structure du roman de *L'Étranger*; elle est conçue de façon à souligner l'absurdité des fonctions totalisantes du langage et des mandats causals qui lui sont imposés en littérature pour assurer la *progression* du récit. Dans la première partie, Meursault assiste impassiblement aux funérailles de sa mère jusqu'au meurtre de l'Arabe, puis dans la deuxième, le monde de la justice cherche à représenter les faits de la première partie, mais cette fois-ci sous un jour complètement nouveau, tout orienté pour que chaque chose pointe vers l'assassinat. Dès lors, la succession d'actes accomplis par Meursault en première partie – pourtant exécutés sans aucune corrélation entre eux – ne sembleront devenir significatifs pour le récit qu'une fois le meurtre survenu, le procès étant chargé d'orchestrer une étroite relecture des événements. Dans ce qui se confirmera être une vraie farce camusienne de la justice, le procureur aura ainsi pour mandat de trouver un sens, quel qu'il soit, au récit des événements précédant le meurtre, d'établir entre eux une causalité de sorte que l'assassinat apparaisse logiquement comme étant la conséquence de tout ce qui l'a précédé. Cependant, que Meursault fume ou non en veillant sa défunte mère, qu'il y boive du café au lait plutôt que du café noir comme l'exige la tradition du deuil, ce ne sont là que des détails, mais puisque la narration les relève, il semble qu'il faille bien leur concéder une importance, tout comme Sartre en souligne l'ironie :

« *L'Étranger* sera donc le roman du décalage, du divorce, du dépaysement. De là sa construction habile : d'une part le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue, d'autre part la recomposition édifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit que le lecteur, ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure, la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire de l'impuissance où nous sommes de penser avec nos concepts, avec nos mots les événements du monde. » (Sartre 1947, p.102)

Rappelant ce que Foucault dirait plus tard au sujet des pratiques discursives, à savoir qu'il faut avant tout concevoir le discours « comme une violence que nous faisons aux choses, en tout

cas comme une pratique que nous leur imposons » (Foucault 1971, p.55), *L'Étranger* force son lecteur à s'interroger sur la nécessité de dénicher à tout prix un sens causal à l'intrigue, qu'il ne pourrait dans ce cas-ci obtenir qu'en forçant d'absurdes liaisons entre des éléments déconnectés du récit. Dans ce cas précis, la littérature *bloque*, n'allant plus de péripéties en péripéties mais forçant le lecteur à adopter une lecture circulaire, à errer dans l'absurde et l'illogisme plutôt que de filer en ligne droite vers la sortie narrative la plus près. Par là, Camus semble vouloir forcer le lecteur, tout comme Kafka, à adopter une *lecture fugitive*, c'est-à-dire à renoncer à l'idée d'une littérature aux règles immuables et à l'itinéraire fixe.

En réalité, face à un roman, chaque lecteur s'incarne, un peu par habitude, comme un Poirot en puissance; il fait de sa lecture une enquête textuelle où il réactualise constamment des inférences, des assomptions et des suppositions sur les tournures actanciennes du récit et leur possible dénouement. La lecture semble ainsi avoir toujours été un acte de foi selon lequel le récit atteindrait une fin qui saurait lui conférer cohésion ou signifiante dans une même unité. Caressant le désir de voir le récit rencontrer les limites de la narration – de sorte à ce que la fin puisse confirmer ou invalider ses prédictions de résolution du conflit –, le lecteur (à l'image du procureur) ne satisfait donc habituellement son appétit narratif qu'au moment où se résolvent les tensions actanciennes, se minimisent les ambiguïtés et s'expliquent les puzzles par l'incorporation d'autant d'éléments narratifs que possible dans des canevas logiques et cohérents. Or, *L'Étranger* prendra justement le pari inverse, soit celui de placer sa fin en suspension, de faire errer Meursault vers sa condamnation à mort sans que le lecteur ne puisse véritablement saisir les logiques troubles qui l'ont mené à assassiner si sauvagement l'Arabe.

Cherchant coûte que coûte à résister à la totalisation narrative, *L'Étranger* s'est souvent vu qualifier de *roman absurde*, ébauchant un style littéraire à l'image du monde inintelligible

tel que perçu par Camus. Selon lui, en l'homme subsiste évidemment depuis toujours un désir de clarté, d'unité et de progression narrative, une volonté de comprendre qui se bute aux exigences d'un monde qui possède certes ses vérités, mais des vérités qui concordent rarement et qui se contredisent fréquemment. Pour les traduire, l'écriture elle-même doit donc toujours être en transit, doit laisser vagabonder son protagoniste comme il marcherait le monde, c'est-à-dire sans raison précise, logique et définie. C'est dans le contexte de cette confrontation avec l'univers que se développe la conscience de l'absurde, Camus étant l'un des premiers à lui avoir donné une forme littéraire éclatée, se morcelant par l'errance narrative de *L'Étranger* :

« Habité par l'idée de la perte de l'unité, de l'impossibilité de toute totalisation, [Camus] nous met, dans son œuvre romanesque, devant l'évidence de l'irréductibilité du réel et de l'éventail de possibles qu'il offre. Il nous donne la vision d'un monde éclaté en de multiples identités, un monde fragmenté par essence, et c'est la forme même de ses textes qui en témoigne. Cette vision qu'il a du morcelé fait que la clarté de la composition est factice, que la division fragmente la réalité, l'atomise. » (Ben Salah 2009, p.135)

Dans la longue tradition classique de la littérature, le roman d'apprentissage était toujours plus ou moins l'histoire de la transformation d'une perte en un nouveau gain, un récit où le héros, de déceptions en déceptions, finissait souvent par gagner au terme de son *pèlerinage* un savoir positif du monde et de ses enseignements. Le schéma s'altère rapidement dans la littérature moderne. Bien au contraire, ce qui frappe chez des écrivains comme Kafka ou Camus, c'est le sentiment de la disparition de tout profit narratif, autant pour K. que pour Meursault qui semblent tous deux toujours en décalage au réel, *incapables d'évolution* dans leur propre récit. Préluce au Nouveau Roman, le récit de *L'Étranger* reste narrativement décevant et inachevé, dans ce qui semble être une invitation de Camus à ne plus considérer le roman dans une perspective limitée par la narrativité dans son sens le plus strict. La particularité novatrice de son premier roman sera d'avoir institué le *hasard* et l'*absurde* comme moteurs d'un récit se résignant à n'avoir ni queue ni tête, annonçant déjà une lecture-errance qui prendra tout son

essor chez les néo-romanciers. Citant fréquemment le caractère imparfait de *L'Étranger* comme source d'inspiration, des néo-romanciers comme Duras et Robe-Grillet s'assureront de pousser cette déconstruction romanesque aussi loin que possible. Ils s'éloigneront des conventions du roman classique jadis défendues par des auteurs comme Balzac et Zola pour forcer le lecteur à se perdre en leur compagnie. Sous l'égide du Nouveau Roman, chaque récit novateur cherchera ainsi à devenir le lieu d'une expérimentation sur le jeu de l'écriture, recherchant l'éclatement des codes, la remise en question des instances narratives, et même éventuellement le rejet de l'intrigue, des portraits psychologique et des personnages.

Après qu'on lui ait déniché quelques filiations avec le *Candide* de Voltaire, *Le rouge et le noir* de Stendhal ou même *Le Procès* de Kafka, *L'Étranger* semble pourtant encore résister à une classification claire et nette. Pire, on tend toujours à l'associer bien imparfaitement au courant de l'existentialisme – contre lequel Camus s'est pourtant maintes fois insurgé. Cette indétermination textuelle est en partie causée par le mode d'écriture camusien qui, de tout temps, a cherché à éprouver le chevauchement des genres en se jouant de leurs marges. Plus qu'autre chose, la littérature de Camus conteste les exigences d'une histoire littéraire, et plus particulièrement l'idée selon laquelle un texte devrait appartenir à un genre ou en être exclu :

« Camus veut signifier par là qu'il ne suffit pas, pour saisir la spécificité d'un récit, de repérer dans sa matérialité discursive la présence ou l'absence de formes correspondant à des critères prédéfinis. Il prouve par là sa contestation de la poétique traditionnelle qui veut, selon une logique binaire, qu'un texte appartienne à un genre ou en soit exclu. Le texte camusien se caractérise donc par son irréductibilité à un genre bien déterminé. C'est ce qui fait l'originalité de son écriture par rapport au champ de la narrativité. La désignation du genre paraît contraignante pour Camus et il est loin de croire qu'elle constitue une instruction de lecture ou un cadre herméneutique pour la réception. D'où sa prédilection pour une écriture rebelle aux normes appropriées, à la composition de type narratif ou encore à l'établissement d'une homogénéité structurale. » (*ibid.*, p.152)

Pour ce faire, Camus a cherché à insérer tout au long de *L'Étranger* des éléments déconnectés qui font hésiter quant à leur indétermination générique, y semant de fragiles indices dont il

nous laisse le soin de débusquer s'ils recèlent un sens, s'ils requièrent ou non une quelconque connexité. Ce mode d'écriture – tout aussi indécidable que ne l'était celui de Kafka – témoigne d'une sensibilité littéraire toute moderne, provoquant le débordement d'innombrables interprétations qui n'en finissent plus de voir le jour : pile de quoi le placer parmi les écrivains de la postmodernité dont l'œuvre « reste ouverte et appelle à une participation *active* de la part du lecteur » (*ibid.*, p.152, je souligne). Pour Camus, ce ne sera qu'en insistant sur les apories d'un indécidable récit que chaque porte ouverte par l'œuvre littéraire ne saura en ouvrir une autre plus riche encore, par laquelle le lecteur sera libre de s'engager en toute liberté d'interprétation. Ainsi, malgré tant d'efforts déployés par tant d'exégètes au fil des dernières décennies pour dégager ce qui serait le *véritable* sens du roman, *L'Étranger* s'entête à offrir une résistance coriace à toutes ses lectures, demeurant une énigme délibérément muette qu'aucun fin limier ne saurait se résoudre à clore définitivement. « La véritable œuvre d'art est celle qui dit moins » (Camus 1938, p.127), écrivait Camus dans ses *Carnets* en 1938. Par là, l'auteur de *L'Étranger* indiquait déjà son souhait de s'éloigner dès que possible d'une *littérature à messages* pour en délivrer une plus permissive, capable de fragmenter ses logiques internes et d'admettre la diversification de ses pistes de lecture pour que l'auteur puisse assainir sa relation tant avec l'œuvre qu'avec le lecteur :

« Il y a un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste et l'œuvre qui la reflète [...] Ce rapport est mauvais lorsque l'œuvre prétend donner toute l'expérience dans le papier à dentelles d'une littérature d'explication. Ce rapport est bon lorsque l'œuvre n'est qu'un morceau taillé dans l'expérience, une facette du diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter. » (*idem.* 1942, p.91)

Par la venue de cet *Étranger*, suivi un peu à contrecœur lors de cette balade qui n'allait rationnellement mener nulle part, un changement venait incidemment tout juste de s'amorcer dans la mentalité narrative du siècle à venir. Un siècle où le respect du lecteur en tant qu'élément actif, intelligent et constructif allait s'avérer inévitable; bref, un siècle où il serait

désormais permis de se dérailler avec n'importe quel *Étranger* sur les sentiers littéraires.

### ***Moderniser les sentiers : de brèves pistes de lecture***

On l'a dit d'ores et déjà, la littérature moderniste s'est incarnée, au fil des dernières décennies, en tant que littérature fragmentaire, déterminée à la multiplicité de ses écritures et à l'éclatement de ses genres. Affranchie par le concours d'auteurs désireux d'ébranler tout fondement littéraire, cette littérature a souvent cherché à mettre en œuvre par sa forme, son écriture ainsi que ses techniques narratives des procédés complexes d'indétermination qui ont eu pour effet de déchaîner une cacophonie textuelle dans l'arène littéraire. Se maintenant dans des espaces de jeu textuel, ces littératures ont cherché à produire des formes de présentation du réel s'écartant d'une vision artistique *consensuelle*, au même sens que l'entendait Rancière :

« Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. Il signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même signification. » (Rancière 2008, p.75)

Au sein de cette littérature, l'ennemi premier pour l'invention artistique ce sera toujours ce consensus, cette inscription de l'œuvre dans un partage déjà donné des rôles, des possibles et des compétences, coupable de présupposer « l'imbécilité du [lecteur] en anticipant leur effet » (*idem.* 2001, p.590). S'il faut bien admettre qu'aucune surface ne produit en soi de l'émancipation, le défi sera donc pour cette littérature de délivrer des œuvres se refusant à anticiper le parcours du lecteur, des récits dégageant la possibilité d'un regard qui n'ait pas été programmé par l'auteur. En somme, cette littérature aura seulement su s'émanciper quand elle aura su renoncer « à l'autorité du message imposé, du public ciblé et du mode d'explication du monde univoque » (*ibid.*), de sorte que son modèle littéraire ne se fende en même temps que ses écritures ne se multiplient. Il serait vain de chercher ici à retracer toutes les évolutions de



ces errances textuelles à travers les différents courants littéraires : une poignée d'auteurs contemporains devront donc ici suffire en guise d'exemple pour que ne s'assure la liaison symbolique entre la culture de l'imprimé et celle, plus éclatée, de l'hypertexte.

En 1962, au terme d'un voyage qui morcèle complètement sa vision de l'Amérique, Michel Butor prend la décision de fragmenter dans son roman *Mobile* la structure littéraire qu'il privilégiait d'ordinaire. En fait, le périple piéton qu'entreprend Butor pour confronter aux terres américaines les images qu'il s'était forgé d'elles achève si bien de le confondre qu'il avoue n'avoir d'autre choix que celui de se résoudre à abandonner le squelette littéraire classique. L'auteur français estime plutôt qu'il lui faut trouver une façon de délivrer une forme littéraire plus tronçonnée, plus dispersée, exigence à laquelle *Mobile* cherchera précisément à répondre. Pour rendre compte du kaléidoscope américain qui s'offre sous ses pas errants, le *Mobile* de Butor cherche à mettre en œuvre une forme littéraire entièrement non linéaire, inspirée de la déambulation en ce qu'elle s'offre « aux combinatoires et aux agencements les plus divers : fragments, collages, poèmes, extraits d'articles de journaux, etc. » (Robin 2009, p.255). Forçant le lecteur à s'engager dans le texte comme lui s'est engagé sur les routes américaines, *Mobile* de Butor est l'une de ces œuvres erratiques où le fond se confond avec la forme, et où il nous faut, à notre tour, accepter de nous éparpiller textuellement.

Encore plus contemporain de notre époque, Éric Sadin publie *Tokyo* en 2005, recueil littéraire qui incarne selon Robin l'apologie d'une littérature-patchwork, véritable « laboratoire d'une médiation technologique généralisée » (*ibid.*, p.256). Recherchant une traduction littéraire à la prolifération des flux, à la stratification des images et au défilement incessant des signes d'un Tokyo qu'il arpente, Sadin a recours à diverses techniques : refus de la pagination, narration se dupliquant au milieu des signes, formes courtes semblables au haïku, dispositifs

calligraphiques verticaux, ou encore emploi de « blocs de mots et de phrases désarticulés [qui] se bousculent comme pour indiquer que le décodage et le sens finissent par se perdre dans la rapidité du flux » (*ibid.*). Sadin y répète le martèlement des signaux de Tokyo par la répétition des mêmes phrases et formules, jusqu'à ce que les mots bégaiement, se distordent et ne respectent plus aucun orthographe. Voix littéraire dyslexique se refusant à la structuration de son discours, chaque bloc de texte dans *Tokyo* cherche ainsi à développer un spectre polyphonique où chaque enchaînement de mots et d'images n'a d'autre mandat que celui d'ébranler toutes nos conceptions de l'espace et de la forme littéraire.

Enfin, contemporain parmi tous les contemporains, Jorge Luis Borges semblait déjà avoir saisi en 1941 le concept de lecture par embranchements avec sa populaire nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, dans laquelle il esquissait en peu de pages l'utopique projet d'un livre où le lecteur pourrait se perdre au sein d'infinis espaces narratifs. Dans ce roman se constituant par un montage de brouillons contradictoires apparemment impossibles à ordonner, il reviendrait en effet au lecteur d'errer dans un labyrinthe temporel où aucun actuel ne saurait avoir prise. Au contraire, c'est le virtuel de la fiction qui s'y conjuguerait dans tous les temps, se refusant à se figer en un seul dénouement : « alors que dans les fictions traditionnelles, une fois que le choix est fait, qu'une solution a été acceptée, toutes les autres sont écartées, chez cet auteur, toutes les solutions sont adoptées simultanément » (*ibid.*, p.14). Au sein de cette trame narrative où seraient pris en considération tous les dénouements possibles pour chacun des événements à survenir, c'est donc au lecteur qu'il reviendrait d'épouser cette simultanéité de solutions en errant dans les virtualités du récit, enfin autorisé à ne plus se soumettre à l'inflexibilité actantielle traditionnellement imposée par l'auteur.

Puisque cette vectorisation de la littérature implique l'hétérogénéité de ses parcours

textuels, c'est toute l'exigence de la lecture qui s'est ainsi peu à peu retrouvée appelée à changer au cours de l'histoire du dernier siècle. Loin de chercher à cristalliser le donné littéraire, ces dédales narratifs aspiraient à se défaire des modèles traditionnels pour tenter d'enclencher, à leur tour, un égarement de la littérature. Littérature devenue perméable aux lectures qui la traversent, c'est le lecteur lui-même qui s'y est retrouvé différemment investi, s'incarnant désormais comme principal dispositif autorisé à altérer la signification potentielle du texte. Obligeant la reconfiguration de toutes nos habitudes de lecteur, ces procédés littéraires d'indécidabilité textuelle ont forcés l'adoption de circuits atypiques de lecture, ont déliés sur l'œuvre l'invention de nouveaux regards qui allaient, sans le savoir, éventuellement mener jusqu'à l'avènement hypertextuel.

## CHAPITRE TROISIÈME : PASSAGES NUMÉRIQUES

« Nous sommes passés  
d'une logique de stockage  
à une logique de flux,  
d'un dispositif de diffusion  
à un dispositif d'échange. »

(Serge Bouchardon, *Un laboratoire de littérature*, 2007)

### *Survivante littérature*

Avec l'écllosion du numérique vers la fin du XXe siècle, il était inévitable que ne se multiplient les réflexions sur l'avenir de la lecture chez les gens du livre, visiblement inquiets qu'un tel bouleversement technique ne se refuse à laisser la littérature indemne. Il n'en fallait pas plus pour déclencher une vague d'alarmisme chez les puristes : le développement des écrans constituerait peut-être une menace pour la littérature, voire un danger pour toute forme de lecture au sein de notre société. Ces discours craintifs semblaient pourtant oublier que le *récit* – en tant que type d'organisation et de cohésion des énoncés – s'est toujours affirmé par sa subsistance dans l'histoire des médiums et ce, en dépit de chaque révolution technique. Qu'il s'agisse de l'imprimé, du théâtre, du cinéma ou même du numérique, le récit a en effet toujours su s'adapter à tous ses supports, en même temps que s'y est opéré d'importantes modifications dans la manière de se raconter. De la même façon que le cinéma reproduisait par exemple dans ses débuts les spécificités de la scène théâtrale sans chercher à se définir un mode d'écriture singulier<sup>11</sup>, le numérique a eu tendance dans un premier à temps à reproduire les modèles de l'époque précédente avant de chercher à explorer ses propres possibilités narratives. Dans cette même logique succèdera à la littérature *numérisée* une littérature

---

<sup>11</sup> Voir *Transference and Transparency : Digital Technology and the Remediation of Cinema* (Bolter 2005).

*numérique* où le récit s'investit dans le multimédia pour devenir interactif et délivrer de nouvelles compétences de lecture. Avec lui, un nouveau rapport textuel émerge, apportant son lot de façons inédites de produire les textes, de les naviguer et d'influer sur eux.

En réalité, le différend idéologique entre l'imprimé et le numérique se nourrit du fait que les hypertextes se sont révélés ontologiquement distincts de la culture de l'imprimé, en particulier par une architecture inédite de l'organisation de l'information textuelle : « *the book is slow, the network is quick; the book is many of one, the network is many ones multiplied : the book is dialogic, the network polylogic* » (Joyce 1995, p.179). Alors que l'imprimé cherche à imposer une structure linéaire hiérarchisée dans laquelle les éléments textuels sont presque toujours liés par des relations d'ordre, l'hypertexte lui oppose une structure réticulée. Les nœuds textuels y sont donc marqués par des liens sémantiques non linéaires et faiblement hiérarchisés, autorisant l'utilisateur à y naviguer uniquement au moment de l'activation des liens. Plus qu'autre chose, l'hypertexte emprunte à un schème de *tabularité* (Vandendorpe 1999), c'est-à-dire à une forme d'autonomisation dans un espace organisé qui offre la possibilité au lecteur d'accéder aux données dans un ordre personnalisé. L'hypertexte autorise son lecteur à se constituer à l'écran un assemblage d'éléments textuels qu'il peut sillonner à sa guise par l'intermédiaire d'Internet, ce qui amène d'ailleurs Vitali Rosati à dire qu'« on pourrait penser que le web n'est rien d'autre qu'un énorme hypertexte composé par toutes les pages disponibles en réseau » (Vitali Rosati 2012, p.95), voire un vaste espace « en mouvement continu qui implique à la fois une perte de la notion de territoire et la construction de ponts entre des terres lointaines » (*ibid.*, p.93). Au contraire, la lecture de l'imprimé est généralement pour sa part un processus *linéal* au cours duquel le lecteur prélève des indices en suivant le texte ligne après ligne, déchiffrant une série d'éléments dans un ordre fixe préétabli.

Puisque l'idée de linéarité est enracinée dans l'air du temps à des notions d'autorité et de contrainte, il est au fond peu étonnant qu'elle soit en quelque sorte devenue le « repoussoir par excellence de la modernité » (Vandendorpe 1999, p.42). L'hypertexte n'est d'ailleurs qu'un des nombreux nouveaux arts médiatiques empruntant à des modes de lecture de plus en plus discontinus, chargés de bousculer ce sur quoi reposent nos attentes narratives. Pour sa part, l'hypertexte innove en ce qu'il sollicite du lecteur des stratégies de lisibilité plurielles, des tactiques de décodage s'inspirant de celles habituellement employées en art visuel :

« [À partir du moment où] on ne considère plus le roman comme un enseignement, comme Balzac, un enseignement social, un texte didactique, on arrive [...] aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique, ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes, etc. Ou, comme en mathématiques : arrangements, permutations, combinaisons. » (Philippe Sollers cité dans *ibid.*, p.48)

La littérature numérique n'a cessé de témoigner d'une créativité obstinée pour positionner le lecteur en son centre, caressant le projet de mettre la programmation au service d'une lecture toujours en voie de se dynamiser. Ce que nous révèle cette façon de faire des nouveaux arts médiatiques, c'est que les formes d'art des prochaines décennies seront sans doute vouées à être pénétrées du rythme et des dispositions du spectateur, de plus en plus appelé à prendre une part créative dans le processus artistique. Pour reprendre les mots de Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture* en 1972, le lecteur commence à survenir dans cette nouvelle conception de la littérature « en tant que *système de référence* du texte, dont le sens plein est rendu par le travail de constitution que ce texte exige » (cité dans *ibid.*, p.171). Dans le même ordre d'idées, l'hypertexte s'interdit de considérer le lecteur comme un partenaire négligeable et anonyme de la production écrite. Au contraire, il le convie plutôt à une libre-circulation textuelle afin qu'il puisse recouvrir un certain pouvoir d'influence et d'inflexion sur le texte :

« [...] le concept de livre abritait le désir de constituer une totalité finie, qu'un lecteur devrait en principe parcourir intégralement afin de s'assimiler un sujet ou la topographie d'une configuration mentale donnée, propre à un auteur particulier. [...] Or, dans la navigation sur

l'hypertexte, le texte n'existe plus sous une seule coulée mais est distribué en segments, en fragments. Dès son origine, « l'écriture hypertextuelle représente un engagement dans le sens de la fragmentation, de la digression, de la multiplication des parcours » (Giffard, p.114). » (Vandendorpe 1999, p.239)

Le lecteur n'est déjà plus ici en présence d'un texte au sens traditionnel du terme, mais il serait pourtant inexact d'affirmer qu'il n'y a plus lecture sous simple prétexte qu'elle se transforme : l'usager y interprète toujours « des signes, décode des configurations, fait des choix éclairés en fonction des indices qu'il a recueillis et produit du sens en mettant en relation des données avec un contexte d'accueil » (*ibid.*, p.111). Ces œuvres hypertextuelles acquièrent donc une valeur heuristique insoupçonnée, toutes travaillées qu'elles sont par des jeux de tensions non stabilisées qui ne cessent d'interroger notre conception traditionnelle de la littérature. Éventuellement, ces œuvres seront ainsi appelées à contribuer à l'essor de la littérarité en amenant à considérer comme littéraires des œuvres qui, a priori, ne répondent pourtant pas aux critères classiques, éprouvant les frontières textuelles jusqu'à leurs limites :

« La littérature touche à sa limite. La programmation des textes y côtoie celles des formes, des sons et des images. L'écrivain se confond de plus en plus avec le plasticien et, quand il est programmeur, la tentation est grande pour lui de se fondre dans le domaine des arts numériques. » (Jean Clément cité dans *ibid.*)

En interpellant de la sorte le concept même de littérarité, l'hypertexte annonce la naissance d'une perspective où la littérature serait son propre point de fuite, échapperait à l'absolutisme de l'auteur en s'autonomisant par le numérique. Certes, il importe de ne pas oublier que cette littérature demeure délimitée dans un univers textuel conçu par un auteur, mais l'hypertexte innove justement en réorientant cette lecture vers un potentiel multi-séquentiel de navigation, reposant sur « un rapport dialogal avec le lecteur et la possibilité d'embranchements variés dans la trame textuelle » (Vandendorpe 1999, p.103).

Tout compte fait, puisque la littérature numérique fait converger en elle divers procédés de collaboration entre auteur, lecteur et support, la nature de l'*authorship* telle qu'elle a toujours

été entendue sera appelée à s'y déconstruire peu à peu, et ce, jusqu'à ce que ses hiérarchies textuelles deviennent elles-mêmes de moins en moins imposantes. Se refusant à fixer le texte, l'hypertexte envisage l'entreprise narrative non plus sous le sceau de la transmission à sens unique, mais plutôt comme une conversation qu'il nous incombe coûte que coûte de maintenir ouverte. Plonger dans de la littérature numérique, ce sera donc accepter d'entrer dans un contrat de découverte, où ce qui se retrouve fondamentalement bouleversé est tout à la fois le *devoir d'inventivité* de ce nouveau « *spect-acteur* » (Poissant 2002, p.189) que les *enjeux cognitifs* qui découlent de son mode de participation narratif. Deux enjeux qui seront approfondis en ce chapitre final pour achever de tracer les courbes d'une lecture-errance qui, plus que jamais, affirme sa survivance par l'hypertexte.

### **« *Mind the gap(s)* » : *des vides à combler***

L'hypertexte est parvenu à s'orienter tout entier vers l'utilisateur, nécessitant de sa part de constantes interventions d'ordre et de relation pour que s'y ébauche un paysage textuel : inséré dans un environnement dépendant directement de sa participation, le lecteur y est au fond interpellé à titre d'*intervenant*. Appelé à endosser un rôle de premier plan dans l'hyperlecture, l'utilisateur n'est ainsi plus en mesure de bénéficier de la traditionnelle immunité « du spectateur ou de l'observateur neutre » (*ibid.*, p.190) qui, longtemps, fut en quelque sorte sa marque de commerce dans l'imprimé. Non seulement le lecteur d'une œuvre hypertextuelle voit-il ses tactiques de lisibilité influencer directement sur les embranchements narratifs, mais il est aussi amené à constater que l'hétérogénéité de son parcours est la condition *première* de toute progression textuelle. Aussi l'hyper-littérature s'offre-t-elle à une multitude de trames textuelles potentielles que le lecteur *doit* actualiser dans leurs devenir



pour parvenir à composer sa propre narration, l'amenant à réaliser que, comme le dit Jay David Bolter, « *there is no story at all, there are only readings [...][:] the story is the sum of all its readings* » (cité dans Douglas 2000, p.53).

Si le poids du dispositif technique dans la production et la réception avait longtemps été un impensé de l'étude littéraire – celle-ci ayant généralement « occulté la technicité » constitué par l'objet-livre (Sadin cité dans Bouchardon 2007, p.223) –, l'hypertexte se charge de ressusciter son aspect performatif; il force une *lect-acture* qui soit « *gestualisée* » (Bouchardon 2007, p.168), c'est-à-dire capable d'acquérir une dimension performative grâce au travail du lecteur. En offrant à la littérature la possibilité de s'agir selon des paramètres qui placent le lecteur en situation de *co-énonciation*, l'hypertexte s'assure de mettre ses paradigmes de lecture au service d'un texte non plus perçu comme soumis à des impératifs stricts, mais dont il demeure possible d'admirer le vagabondage, le métissage dans un devenir jamais figé. Au fur et à mesure que le texte se spatialisé en adoptant des propriétés plastiques et malléables, c'est tout le contexte de composition qui s'en retrouve conséquemment élargi. Dans le cas de l'hypertexte, le *reader-as-writer* expérimente « *what we might call empowered interaction* » (Joyce 1995, p.78), à savoir qu'il se trouve littéralement au centre d'un dispositif dont l'appareillage tout entier est destiné à le servir. Campé dans la position de l'utilisateur-roi, il y a transfert sur le lecteur d'une partie des prérogatives (l'organisation de l'information lue) et du travail (l'inscription de l'énoncé lu) traditionnellement dévolues à l'auteur, dont la perte d'autorité commence à se faire sentir (Boetz 2011, p221). En somme, l'hypertexte détruit le pouvoir que l'auteur a de déterminer la façon d'introduire les lecteurs à un sujet, eux qui sont désormais libres d'explorer l'information selon des sentiers de lecture individuels. Ne cherchant plus à assujettir le texte à sa volonté, l'auteur vise plutôt à y *infléchir*

une direction créative dont le champ d'action se manifeste subtilement. C'est de cette façon que l'hypertexte contribue à l'élaboration d'une littéarité qui soit autre, enfin libre d'être *agie*.

Le 253 de Geoff Ryman, publié en 1996, constitue une illustration adéquate de l'hypertexte de fiction, pas trop éloigné de la tradition littéraire mais juste assez éclaté pour souligner les métamorphoses qu'il fait subir à la narrativité classique. Mettant en scène 7 wagons de métro londoniens contenant chacun 36 passagers et conduit par un seul conducteur pour un total de 253 occupants, l'hypertexte de Ryman offre la possibilité de cliquer sur chacun des personnages pour obtenir une description de 253 mots sur leur apparence physique, leurs antécédents personnels, l'état de leurs pensées, ou encore sur leur occupation en cet instant précis. Un semblant de climax est ensuite esquissé dans une autre section qui nous présente le crash du métro comme un fait accompli, décrivant l'état de quelques personnages au moment de l'impact décisif. Si la lecture de 253 paraît a priori illusoirement linéaire, l'expérience démontre toutefois qu'il n'en est rien. Le lecteur y est rapidement forcé d'orienter sa propre lecture et de procéder à une déconstruction des conventions diégétiques classiques, immergé au sein d'une simultanéité des récits qui s'apparente à peu de choses près à de l'anti-narrativité. Les hypertextes y semblent en apparence infinis, se renvoient entre eux au détour de mots anodins qui relient différents passagers jusqu'à finir par délivrer d'innombrables trames de lectures. Évoquant par ses constantes bifurcations le rhizome deleuzien, ce système de narration trace les préceptes d'une herméneutique dynamique où le texte électronique, par sa polyvalence affirmée, s'incarne comme un conduit pour une expérience participative du lecteur. Forcé de tracer son chemin dans l'hypertexte, le lecteur y devient participant actif : non seulement est-il autorisé à choisir son interprétation du texte, mais il doit également choisir le texte lui-même.

Dans leurs travaux, Baetans et Van Looy comparaient similairement le lecteur traditionnel à un *passager* de train, apte à regarder où il veut, libre de provoquer l'arrêt par le frein d'urgence mais n'étant jamais, ô grand jamais! autorisé à dévier les rails narratifs dans une nouvelle direction (Baetens et Van Looy 2003, p.20). Selon eux, la nature restrictive de l'imprimé confine le lecteur dans une paralysie narrative, un voyeurisme impotent auquel viendra justement remédier le numérique en offrant la possibilité au lecteur de performer le texte. Au-delà de la production et de la réception, l'hypertexte s'assure de générer un champ d'expérience anthropologique qui finit « par faire expérience en tant que telle » (Bouchardon 2009, p.242). Il devient alors possible d'envisager ce système textuel comme étant un acte de concrétisation dans une dense toile de possibilités : le lecteur y performe le texte comme un ensemble de motions potentielles, une séquence de pas et de manœuvres qui s'actualisent au moment où il choisit de les mettre en œuvre par sa lecture. Dans le cas de 253, l'interactivité du roman est telle qu'elle force le lecteur à reconstruire pièce par pièce un univers diégétique incomplet, parsemé de crevasses narratives qu'il lui faut bétonner de son imaginaire pour soutenir l'intelligibilité du récit : « *from this perspective, this hyperfiction's interactivity may lie in the call to the reader's imagination faced with all these narratives beginnings, this incomplete information* » (Audet et St-Gelais 2003, p.78). En ce qu'il permet au lecteur d'élever son rôle « *to something approximating the creative energies of [the] author* » (Douglas 2000, p.2), l'hypertexte fournit l'opportunité d'ébaucher des fictions en perpétuel stade de recomposition, des fictions où il devient impossible d'expérimenter les concepts de finitude et d'achèvement littéraires tant le médium « accentue la pression de l'œuvre ouverte, toujours à reprendre et toujours reprise » (Robin 2004, p.17).

Contestant le principe classique de la fiction aristotélicienne selon lequel « les histoires

bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard » (Aristote 335 av. J.C., p.96), l'hypertexte fait le pari de l'indétermination narrative. En lui, les textes n'ont souvent plus de débuts ou de conclusions, ils oscillent au sein d'un tout mouvant qui se prête à d'innombrables permutations. Si, comme on l'a vu avec *L'Étranger*, la lecture était auparavant un acte de foi au sein duquel le lecteur anticipait une fin capable de confirmer ou d'invalider ses prédictions de résolutions du conflit, l'hypertexte autonomise au contraire son lecteur en le laissant choisir ce qui mérite pour lui d'être un aboutissement textuel : « dans toute fiction, la clôture est une qualité suspecte, mais ici c'est encore plus manifeste[;] quand l'histoire ne progresse plus, ou quand elle tourne en rond ou quand vous êtes fatigué de suivre les chemins, l'expérience de sa lecture est terminée » (Joyce cité dans Robin 2004, p.16). Contrairement à un *Choose Your Own Adventure* imprimé qui aboutirait tôt ou tard à une conclusion considérée comme irrévocable – à moins de recommencer son expérience et d'en épuiser les multiples fins possibles –, le lecteur est au bout du compte laissé à lui-même au sein d'hypertextes qui se refusent à figer la fermeture du récit fictionnel.

Si le 253 de Ryman pouvait contenir des milliers d'épisodes narratifs en raison de la variation de l'agencement de ses récits, de nombreux autres hypertextes plus récents pulvérisent encore davantage les sacro-saints repères littéraires, mais l'objectif n'est pas de procéder à leur énumération. Au contraire, il serait plutôt intéressant de procéder en sens inverse, de s'attarder brièvement sur les ancêtres de l'hypertexte pour bien en saisir la révolution textuelle; à savoir les *text-based Internet games*. D'apparence banale, ces jeux vidéo ont pourtant amorcé la complexification des modèles d'écriture et de lecture, ont bouleversé le travail immersif des œuvres de fiction jusqu'à forcer la reconsidération de nos modèles de *storytelling*. D'*Adventureland* (1978) à *Zork* (1980) en passant par les *MUD*

(*Multi-User Dungeon*), l'ordinateur a créé un espace d'écriture plus fluide où le lecteur, en plus d'occuper un rôle central, endossait une responsabilité directe sur les effets de sa participation. Petit à petit, certains de ces jeux ont même évolués jusqu'à pénétrer les défenses du canon littéraire, ont tirés profit de leurs défis techniques pour engendrer des « *framed-narrative-altering consequences* », grâce auxquelles « *a new form of storytelling might be born : stories that, with your help, create themselves* » (Bissell 2010, p.38). En balisant le texte de stratégies de lecture ludico-narratives, le principe de l'hyperlecture voyait ainsi le jour, entamait sa contribution personnelle au déploiement de nouvelles instances textuelles qui n'en finiraient plus de se développer dans les années à venir.

Au fond, cet effacement progressif des frontières entre lecture et écriture dans le document numérique n'est pas sans rappeler le souhait de la préface de *S/Z*, où Barthes affirmait son désir que la littérature passe des textes *lisibles* aux textes *scriptibles*. Au premier type de texte, qu'il définit comme étant clos, univoques et dominés par des exigences de plénitude, il oppose la définition d'un texte *scriptible* plus ouvert, sollicitant du lecteur une continuelle reconfiguration du sens. Il aurait fallu à Barthes vivre quelques années de plus pour voir son souhait se réaliser, concrétisé par l'avènement de l'hypertexte; sa manifeste *scriptibilité* tient du fait « qu'il constitue une sorte d'avant-texte, un amont de l'écriture, un énoncé à mi-chemin entre le jaillissement de la pensée informulée et la rigidité du discours constitué » (Jean Clément cité dans Bouchardon 2007, p.221). Chez Barthes, l'idée du fragment appartient de plein droit à cet ordre du scriptible, favorise le jeu de l'indécidable en ce qu'elle met en place un modèle de lecture à partir duquel « il faut enfin penser à ce qu'on pourrait appeler les explosions de lecture : la dislocation d'une infinité de lectures qui nous assaillent » (cité dans Vandendorpe 1999, p.240). Le professeur de littérature comparée Espen

Aarseth de l'Université de Bergen parlera quelques décennies plus tard de lecture ergodique, soit une lecture qui demande un « effort non trivial pour traverser le texte » (cité dans Bootz 2011, p.240). À *faire* autant qu'à lire, l'hypertexte déploie donc un espace de lecture qui s'étend jusqu'à une forme d'œuvre ouverte, et dont la structure transgresse l'économie linéaire à laquelle les textes *lisibles* nous avaient habitués.

Somme toute, il semble que l'hypertexte cherche à délivrer les préceptes d'une esthétique de l'*inachevé*, une littérature dont le caractère consciemment *lacunaire* et *fragmentaire* serait ouvert à de multiples possibilités de recomposition. Les récits littéraires sans failles, dont s'était depuis toujours enorgueillie la littérature, possédaient le défaut de fonctionner trop bien, et incidemment de ne pas recourir au concours de leur plus proche allié; le lecteur. À leur opposé, les hypertextes se développent en tant que littérature *mi-fabriquée*, nécessitant toujours un concours créatif. L'écart construit au sein de l'unité littéraire viserait alors à rétablir l'égalité en offrant la chance aux lecteurs d'achever le texte, de substituer à l'univers diégétique fermé de l'auteur une lecture ouverte, active et mouvante. En ce sens, le système littéraire ne parviendra réellement à devenir actif que lorsqu'il ébauchera un réseau de contradictions auquel le lecteur saura demeurer sensible, s'appuyant sur une certaine forme de chaos narratif pour faire émerger de l'incertain et de l'aléatoire.

### ***Vers de nouvelles constellations mentales***

À l'état naturel, force est d'admettre que rien n'est au fond plus labile que la pensée, par nature mouvante et éphémère, et de laquelle Blanchot disait d'ailleurs qu'elle est avant tout « l'impossibilité de s'arrêter à rien de défini » (Blanchot 1981, p.57). Comme dans une conversation où nous digressons sans cesse par des enchaînements d'idées dont nous

méconnaissions souvent les mécanismes, de fragiles associations se défont en notre pensée par la force des choses, emportées par la prégnance de réseaux d'association tentaculaires : « à chaque minute, une nouvelle constellation mentale est ainsi susceptible de se former, aussi différente de la précédente que les vagues qui déferlent sur un littoral, dont chacun recombine les gouttes d'eau dans une structure nouvelle dotée d'une énergie propre » (Vandendorpe 1999, p.20). Ce n'est pas un hasard si la venue de l'écriture aura pour mandat d'introduire chez elle des conditions d'ordre, de sorte à ce que chacun soit libre de consigner une configuration mentale pour ensuite la réorganiser selon sa volonté. Où régnait l'authentique chaos du réel, l'écriture lui oppose la fluidité de ses principes linéaires, favorise un mode de pensée analytique plus structuré que celui de l'oralité où la succession des éléments textuels avantage « la démonstration, le raisonnement, l'argumentation et la synthèse » (Fenniche 2011, p.167). Pour la toute première fois, un système textuel rendait ainsi d'instables pensées sujettes à de constants remaniements.

Plusieurs siècles plus tard, la lecture hypertextuelle offrira en quelque sorte un retour aux sources, et ce, par un mode de navigation assez analogue à la labilité originelle de la pensée. Alors que le texte imprimé tend à consacrer le triomphe de l'idée fixe et de la cohérence, chaque fragment hypertextuel se veut isolé de ses pairs, « pur atoll de sens » auquel il faut accéder au hasard des liens activés dans une lecture ouverte « au coq à l'âne, à la dérive, à l'association sauvage » (Vandendorpe 1999, p.242). Se refusant à endosser le même dispositif causal que l'imprimé, l'hyperlecture force l'adoption de principes cognitifs éclatés pour traiter ses données : par l'éclatement de sa structure, c'est tout son schéma textuel qui se rapproche intimement du fonctionnement de l'esprit humain. Si l'hypertexte peut calquer le mouvement associatif de la mémoire, c'est en réalité parce que, comme dispositif priorisant

l'analogique au logique, il s'avère apte à mimer une mise en ordre aléatoire des données. Ne cherchant pas nécessairement à générer un point d'arrivée textuel, l'hypertexte ambitionne de ramener à la conscience du lecteur les impulsions perdues, d'honorer l'énergie fluctuante du réel. Le texte y demeure un faisceau d'énergies désordonnées, une figure en mouvement dont l'expression s'ébranle à chaque lecture. Consignés de cette manière, ces textes nomades s'articulent et se recomposent constamment pour permettre au lecteur de construire un « tiers sens qui n'est ni celui de l'auteur ni celui circonscrit dans le texte » (Fenniche 2011, p.166), mais plutôt un tiers discours s'édifiant peu à peu grâce à sa dimension performative. De toute évidence, un tel changement de support favorise une prise de conscience accrue des actions *métacognitives* impliquées dans l'acte de lecture : puisque le sens donné ne provient plus de l'ordre logique qui relie les unités textuelles mais du lien cognitif établi entre elles, c'est toute la structure logico-déductive du texte linéaire que menace l'hypertexte. L'hypertexte cherche ainsi à établir de nouvelles relations entre des éléments apparemment indépendants, complexifiant sans cesse les possibilités d'assise de l'auteur sur l'agencement narratif.

À ce propos, l'hyperlecture emprunte à la théorie de la *flexibilité cognitive*, ébauchée par des chercheurs de l'Illinois et plus particulièrement par les travaux du professeur Rand J. Spiro. Les conclusions de leurs recherches stipulent en effet que, pour faire preuve de créativité, il devient essentiel pour le texte d'agencer les liens « reliant les différents concepts déjà connus avec les aspects insolites des phénomènes nouveaux (*interrelated concepts*) [pour] en découvrir d'autres corrélations possibles » (Spiro cité dans *ibid.*, p.168). Longtemps, la rationalité cartésienne a été le seul modèle de pensée valorisé, et elle semble avoir eu pour effet d'altérer sévèrement le processus créatif de la pensée associative : c'est ce mode de pensée priorisant souvent des discours hégémoniques que cherche à combattre la flexibilité



cognitive. Plus précisément, la flexibilité cognitive de Spiro implique que le lecteur détache son attention du problème pour en reconsidérer autrement la question, favorisant la tergiversation et le désordre pour découvrir « la forme de corrélation la plus percutante qui permet de dépasser les assertions antérieures » (Fenniche 2011, p.169). En s'assurant de produire des correspondances analogiques entre des éléments disparates, la diversification de ces liaisons non-linéaires rend possible « l'examen d'une question selon de multiples angles de vue » (*ibid.*). Il en ressort une forme de créativité plus complexe qui met en exergue « les relations multiples entre les phénomènes en intégrant les *exceptions* et les *contradictions* » (*ibid.*, p.168), et ce, de façon à délivrer un mode de pensée plus agité.

Face à cette théorie, l'hypertexte n'est pas en reste; sa prédisposition à l'errance mentale encourage indéniablement ce type de cognitivisme, ce vagabondage textuel où chacun est libre de tracer sa voie. Les mécanismes mentaux de mise en rapport, de corrélation et d'analogie générés par l'activation de ses hyperliens favorisent une forme d'intelligence *connectique*, où les connaissances n'existent qu'en rapport « avec un réseau de significations en perpétuelle reconstruction » (*ibid.*, p.169). Dans un même mouvement, l'hyperlecture nous introduit donc dans la culture de la *rupture* et du *lien*, ou mieux encore, dans celle « de la rupture *comme* lien » (*ibid.*, p.168). Se décentralisant grâce au numérique, elle prononce les instances d'une forme d'écriture s'apparentant à ce que Jane Yellowlees Douglas énonçait comme « *the genuine post-modern text rejecting the objective paradigm of reality as the great either/or and embracing, instead, the and/and/and* » (citée dans Joyce 1995, p.184). De par les connexions synaptiques qu'ils engendrent, ces hyperliens matérialisent un univers mental qui autorise le lecteur à s'imposer sur la toile comme un *promeneur cybernétique*, ou mieux encore, comme un « ouvrier de pistes » (Fenniche 2011, p.168). Une formule qui rappelle la

métaphore du *lecteur-braconnier* de De Certeau; celle d'un lecteur dont l'esprit, prélevant des données qu'il met *en relation* avec son savoir antérieur pour faire apparaître de nouvelles constructions de sens, parcourt les champs littéraires comme un braconnier sans cesse à l'affût « de quelque gibier qui nourrira sa pensée » (Vandendorpe 1999, p.232).

Cette hyperlittérature place ses lecteurs en inhabituelle situation de discrimination textuelle, faisant intervenir la mémoire personnelle de chacun de sorte à ce que « l'œuvre n'existe qu'une fois lue, mais encore que c'est l'échange des lecteurs qui va en révéler sa richesse, l'existence de faces cachées, et lui donner ainsi une existence à un second niveau, qu'on pourrait qualifier de méta-lecture pour établir un pendant à la méta-écriture » (Boetz cité dans Bouchardon 2007, p.177). Chaque segment hypertextuel possède ses réminiscences et ses états précédents, devenant en quelque sorte affublé d'une mémoire pour celui contribuant à son élaboration : deux lecteurs parcourant une même œuvre emprunteront des chemins différents qui ne contribueront pas forcément à l'élaboration des mêmes états textuels. Dessinant dans le ciel littéraire d'inhabituelles constellations mentales, ce système dynamique non-linéaire fait ainsi en sorte que ses objets de pensée se déterminent dans des devenirs polyphoniques, se construisent par un subtil jeu contrapuntique, à plusieurs voix, où chacun contredit l'autre en même temps qu'il participe à l'édification textuelle.

### ***Un hypertexte sans Minotaure?***

Puisqu'il met l'accent sur l'exhibition du dispositif d'écriture, l'hypertexte enclenche une mutation qui s'oppose aux formes de sacralisation du texte. Où un outil quasi « parfait » existait auparavant – celui du livre imprimé –, les usages générationnels le délaissent brutalement, reconduisent son expérience sur un support numérique qui oblige le lecteur à

revoir la régulation de son activité de lecture et à mettre en place de nouvelles stratégies adaptées. Avec l'hypertexte, la lecture n'est ainsi plus seulement affaire d'accès, d'extraction, de déchiffrement et d'interprétation; elle est aussi « devenue affaire de transformation technique obligée (ne serait-ce que pour actualiser le récit), et par voie de conséquence, de production partagée avec un auteur concepteur » (Bouchardon 2007, p.168). L'hypertexte se charge de rappeler à l'esprit du lecteur qu'aucun texte n'est manipulable sans son support, que tout document peut être provoqué et traversé par un jeu de tensions non résolues; bref, qu'une nouvelle herméneutique *dynamique* puisse se substituer à la lecture *réflexive* comme mode dominant de lecture. Plutôt que de simplement encourager des lectures multiples, l'hyperlittérature les requièrent : il faut se commettre en elle pour tenter de la faire sienne, accepter de déambuler dans une *littérature-labyrinthe* imparfaite, dont le principe d'inachèvement permet d'engager le texte sur des sentiers mouvants.

Parce qu'après tout, c'est bien ce que symbolise l'hypertexte, pour ses défenseurs comme pour ses détracteurs : un labyrinthe. À l'*Université du Québec à Montréal*, le doctorant en sémiologie Samuel Archibald n'hésite d'ailleurs pas à employer cette métaphore pour affirmer selon lui l'échec de l'hypertexte de fiction, « espace sans horizon, sans perspective, constitué, aux yeux du lecteur, de cul-de-sac et de retours en arrière, comme le labyrinthe pour celui qui en est prisonnier » (Archibald 2002, p.119). À son avis, lire un texte en sachant qu'il n'a pas de clôture et seulement des lectures revient à trop exiger de l'interprète, citant Michel Charles pour affirmer qu'il n'est « pas concevable d'analyser un texte sans lui présupposer un ordre, une cohérence » (cité dans *ibid.*, p.126). *De facto*, il envisage l'hypertexte comme un labyrinthe sans quête, au sein duquel l'absence de finalité invalide toute potentielle incursion :

« Il se démarque cependant des labyrinthes de Crète ou de l'iconographie chrétienne par l'absence d'une quête qui justifierait qu'on s'y aventure. Dans le mythe grec, l'enjeu pour Thésée

n'est pas uniquement de sortir du labyrinthe, mais aussi d'en trouver le centre pour combattre le Minotaure. Prises comme métaphores d'un texte ou d'un dispositif textuel, ces deux quêtes représenteraient dans un premier temps – pour ce qui est de sortir du labyrinthe à l'aide du fil d'Ariane – la maîtrise d'un espace, d'un médium : et dans un deuxième temps – pour ce qui est de la quête du centre et le combat contre le Minotaure – la recherche, la construction d'un sens. Or, le labyrinthe hypertextuel n'a pas de centre. » (Archibald 2002, p.120)

Néanmoins, Archibald semble sous-estimer la nature spatiale de ce centre apparemment absent, et ce, en minorant le rôle d'un lecteur qui pourrait désormais lui-même en constituer le lieu. En fait, pour qu'une œuvre puisse inciter, à divers degrés, à une trouée dans un espace narratif réputé homogène, il lui faut se doter d'une nouvelle perspective littéraire, d'un siège mouvant qui fasse du lecteur son propre point de fuite, son noyau labyrinthe. Dans l'hypertexte, l'absence de but devient précisément le but en soi; le texte y flotte dans une suspension volatile, trop mobile pour être assujettie à ne servir qu'un seul objectif spécifique ou à n'occuper qu'un seul rôle particulier. Malgré les nombreuses critiques à son égard, il faudrait donc éviter d'enfermer la littérature numérique dans un stade strictement expérimental et dépourvu de devenir, n'offrant aucun retour sur l'ensemble du champ qu'elle transgresse.

Cependant, là où il importe d'accorder grande considération aux théories d'Archibald, c'est que si l'éclosion du numérique ouvre effectivement la porte à de nouveaux modes de lecture, cela ne signifie pas pour autant que l'avenir de la littérature doive irrémédiablement passer par l'hypertexte de fiction, et encore moins renoncer à tout ce qu'elle s'était efforcée de bâtir depuis des siècles. En fait, il faudrait peut-être voir en l'hyperlecture un épiphénomène de transition, le temps que naissent, depuis l'intérieur de nos nouveaux usages de lecture, les propres formes denses que ces usages sont susceptibles d'engendrer, et « qui ne se révéleront à notre imaginaire qu'à mesure que nous les expérimenterons » (Bon 2011, p.14). Qu'ils nous amènent à considérer comme littéraires des œuvres qui ne répondent pas aux critères classiques (texte non établi ni figé, dimension multimédia, interventions matérielles du

lecteur), c'est au fond déjà le signe que les hypertextes ouvrent les frontières de la littérature au sein d'une importante métamorphose du paradigme littéraire.

S'appuyant sur les théories de Michel de Certeau au sujet de l'énonciation piétonnière, Jean Clément soutient d'ailleurs l'idée que l'hyperlecture puisse être qualifiée selon les mêmes principes, voit dans la figure du marcheur déambulant pour se faire auteur de sa ville une analogie tout aussi compatible avec celle du dispositif hypertextuel, où le lecteur se fait aussi « auteur de son parcours » (cité dans Bouchardon 2007, p.221). Dans sa vision des choses, le lecteur de l'hypertexte s'improvise ainsi en tout temps auteur d'un texte qu'il génère en traçant un parcours original dans un labyrinthe de données hétéroclites, passant incessamment de l'image à la vidéo et de la carte à l'écrit pour se constituer non seulement ses propres sentiers de lecture mais aussi son identité de *cyberflâneur*. À l'opposé, Evgeny Morozov, essayiste reconnu pour son scepticisme quant à la cyber-utopie, publie pour sa part dans le *New York Times* en 2012 un court texte intitulé « *The Death of the Cyberflâneur* », dans lequel il estime que l'Internet « *[is] no longer a place for strolling – it's a place for getting things done [:] [h]ardly anyone "surfs" the web anymore* » (Morozov 2012). Se référant à un essai<sup>12</sup> de 1998 qui annonçait la venue du cyberflâneur, Morozov rétorque en affirmant que des entreprises aux ambitions hégémoniques comme Google et Facebook sont aujourd'hui les Baron Haussmann de l'Internet, « *making it unnecessary to visit individual Web sites in much the same way that the Sears catalog made it unnecessary to visit physical stores several generations earlier* » (*ibid.*). Invalidant tout le potentiel romantique de la flânerie numérique qu'annonçaient même les noms des premiers *browsers* (*Internet Explorer*, *Netscape Navigator*, etc.), c'est selon lui la popularité naissante du *app. paradigm* qui nous

---

<sup>12</sup> « *The 'Cyberflâneur' – Spaces and Places on the Internet* », publié par Steven Goldate sur le site web *Ceramics Today* en 1998.

amène maintenant à obtenir ce que l'on veut « *without ever opening the browser or visiting the rest of the Internet* » (*ibid.*). Par sa récupération du fameux slogan de Microsoft dans les années 90 « *Where do you want to go today?* », Morozov réaffirme que le principe de base de la flânerie doit être celui d'une incertitude sur de multiples sentiers, et non pas *l'impression d'errer* sur un seul site web sous simple prétexte que nous y partageons des recommandations diverses (films, musique, liens, etc.). Enfin, si selon Walter Benjamin la triste figure de l'homme-sandwich était peut-être la dernière incarnation du flâneur, Morozov conclut en disant que, dans un sens, « *we have all become such sandwich board men, walking the cyber-streets of Facebook with invisible advertisements hanging off our online selves* » (*ibid.*).

Poursuivant la même course effrénée que ses ancêtres, il est clair que la postérité de l'hypertexte tiendra sans nul doute de la relation qu'elle saura entretenir avec ses lecteurs, mais aussi du degré de liberté qu'elle saura gré de lui accorder. S'il résiste au processus homogénéisant amorcé depuis quelques années sur le royaume numérique, l'hypertexte détiendra l'opportunité de renouveler le paysage littéraire par une grande diversité de tactiques de lecture axées sur le mouvement et qui, au bout du compte, semblent incarner « les indices d'une vitalité prometteuse » (Jean Clément cité dans Bouchardon 2007, p.222).

## POUR ÉVITER DE CONCLURE

*« Qu'importe en effet l'issue du chemin  
quand seul compte le chemin parcouru. »*  
(David LeBreton, *Éloge de la marche*, 2000)

Il est curieux d'apprendre que, déjà en 1927, Walter Benjamin écrivait que « tout indique maintenant que le livre sous sa forme traditionnelle approche de sa fin<sup>13</sup> » (cité dans Bon 2011, p.123). De siècles en siècles et d'angoisses en angoisses, légion sont ceux qui ont ainsi un jour cru bon venir se recueillir prématurément sur la tombe du livre, le visage drapé de deuil et le cœur noyé dans l'encrier. Convaincus que mère littérature ne se relèverait plus jamais de la même manière, aussi ont-ils maintes fois prédits à qui voulait l'entendre qu'elle deviendrait tôt ou tard morte-vivante, revenante n'évoquant bientôt plus que l'ombre glorieuse des jours passés. Or, cette inquiétude cyclique d'une *perte* irrémédiable de la littérature, de sa tradition et de ses enseignements ne date pas d'hier, bien au contraire. Elle paraît plutôt avoir talonné le verbe dans chacune de ses mutations, s'être suspendu au-dessus de chacun de ses changements de support, et ce, mieux que Damoclès n'aurait lui-même su le faire. Le legs de cette anxiété chronique tend à confirmer la persistance d'un mimétisme littéraire, voire d'une véritable capacité d'adaptation du livre qui, au fond, ne semble jamais avoir vraiment eu « de forme "traditionnelle" » (Bon 2011, p.123). Ce que semble plutôt nous apprendre cette éternelle cyclicité, c'est que du moment que subsistent un auteur et un lecteur dans l'équation littéraire, il nous sera toujours possible de rejouer, de reconduire et de retransmettre l'expérience du livre, peu importe le support employé.

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin écrivait à propos des nouveaux modes de lecture verticaux, alors que la littérature se soumettait aux principes naissants de publicisation qui lui conféraient une forme inédite dans les journaux.

En ce sens, l'hypertexte n'est pas l'assassin de la littérature, au même titre qu'il n'est pas celui dont la venue cherche à invalider des millénaires de tradition écrite. Seulement, comme chacun de ses prédécesseurs, il modifie évidemment la donne en interrogeant les fondements même de la littérarité, la travaillant par un jeu de tension révélateur s'articulant, cette fois-ci, entre narrativité et interactivité. En fait, chaque forme de lecture a initié ses propres usages sur des supports en mutation, et s'est constamment adaptée pour survivre dans un schème évolutif où la littérature a toujours *résisté* pour mieux *s'innover*. Ceux qui ont fait naître l'époque littéraire précédente participaient eux-mêmes d'autres secousses, d'autres erreurs et d'approximations, jusqu'à ce que leur conception du livre vienne elle aussi à se figer, à prendre en défaut et en horreur « les grands secoueurs de littérature » (*ibid.*, p.221) dont le temps n'était plus le leur. Il n'est donc pas dit que l'hypertexte sera appelé à remplacer son prédécesseur, à enterrer les principes littéraires et les modalités de lecture tel que nous les connaissons, mais il ne manquera pas d'en bouleverser les pratiques, de les enrichir par une révolution textuelle dont l'écho des insurrections portera loin dans le futur :

« De chacune de ces mutations, de très loin, nous parviennent ces faibles lueurs diffractées – comme ces rayonnements fossiles qui nous portent d'anciens événements brefs de l'univers. Cette lumière n'émanera pas systématiquement de cette galaxie neuve qui s'installe dans les pratiques numériques du récit. Mais elle pourra se saisir de telles ou telles d'entre elles – qu'aujourd'hui nous voyons comme précaires, si fragiles. » (*ibid.*, p.170)

Ce qu'il importe entre autre de retenir de notre parcours louvoyant entre marche, littérature et numérique, c'est que ce dont l'hypertexte se saisit n'est pas quelque chose de complètement original, mais s'avère le fruit d'une réflexion herméneutique de longue haleine. Par exemple, Kafka et Camus avaient déjà, tout comme Duras et Brecht pour ne nommer que ceux-là, bien avant leur temps senti le besoin d'expérimenter en ce sens sur des supports différents, pour des motifs différents et par des tactiques différentes. Engageant leurs lecteurs autrement vis-à-vis leurs œuvres, leurs efforts combinés auront contribués du même souffle à un certain vent



d'avant-gardisme : c'est en partie grâce à eux que l'idée d'*errance narrative* se silhouettera peu à peu dans le paysage littéraire. Mode de composition non pas exclusif à un médium en particulier, ce vagabondage textuel s'affirme somme toute comme une stratégie de lecture dont le lecteur est en droit de se prévaloir, à condition que l'auteur ne consente à desserrer le régime de narrativité étreignant son œuvre. À l'image des auteurs ci-haut, chaque plume recourant à ce mode de composition *erratique* renonce à l'imposition d'une trajectoire prédéterminée pour le lecteur dans l'œuvre, déployant en elle des possibilités de *parcours textuels* multiples, variés. Aussi, il est peu surprenant de voir l'hypertexte incarner « le front avancé d'une telle exploration » (Bouchardon 2009, p.242) : son dispositif offre au lecteur des tactiques plurielles de manipulation textuelle qui heurtent jusqu'à l'idée même de sacralisation littéraire. Cherchant à ébaucher un champ d'improbabilité dans lequel advient nécessairement autre chose que ce qui est visé par l'auteur, l'hypertexte impute alors à son lecteur une véritable *obligation de flâner* textuellement. Ainsi mis en marche, l'œuvre littéraire ne serait plus la dépositaire d'une vérité universelle, mais incarnerait bel et bien un éventail diversifié d'innombrables possibilités favorisant un continuel travail de réappropriation.

Même si certains chercheront toujours à le nier, aucun doute ne subsiste; les changements en cours sont en train de modifier l'activité de la lecture telle que nous l'avons toujours conçue. Nous venons d'être projetés dans un monde mouvant qui s'ouvre à peine : nous avançons dans l'imprédictible, « et c'est probablement la confiance la plus grisante que de savoir que cette mutation, amorcée de longtemps, et aussi puissante que celles qui l'ont précédée, nous a saisis dans son propre mouvement » (Bon 2011, p.269). Ce qu'il importe de comprendre, c'est que le caractère embryonnaire de cette littérature mouvante est tout aussi irréversible que les précédentes mutations vécues par l'écrit. En elle, de nombreux

déplacements s'opèrent; le lecteur s'y improvise comme un flâneur en recherche d'*expérience*, vagabondant la littérature pour forcer son déracinement, son exil en-dehors des sentiers battus. Dans cette esthétique de l'inachevé où le texte *refuse de se conclure* autrement que par la somme de ses lectures, c'est le lecteur devenu co-auteur qui peut désormais exiger une littérature capable de révéler ses *poings* plutôt que ses *points*. Il en résulte un nouveau lecteur qui, s'il n'exige pas l'élimination de la présence de l'auteur, en est un qui refuse de se laisser condamner à une lecture docile devant un texte autarcique, conteste la hiérarchie littéraire et l'omniscience de son auteur, veut performer un texte plastique pour s'engager en lui et y inscrire ses propres pas de façon dynamique.

Plus qu'autre chose, cette nouvelle forme de littéarité engendre des œuvres qui bousculent, confondent et surprennent, tracent l'emblème d'un lecteur anarchique qui pourrait bien être appelé à devenir le prochain modèle dominant de l'appareil littéraire. De mémoire d'homme, la littérature a toujours appartenu à l'auteur. Espérons qu'avec l'avènement de l'hypertexte on y fasse davantage intervenir le lecteur durant son prochain siècle, tout comme peu d'auteurs ont eu l'audace de le faire jusqu'à présent, car il est temps. D'ici là, qui sait, cette errance littéraire forcera peut-être quelques plumes conservatrices à admettre que, désormais, ce ne sont plus tous les chemins narratifs qui doivent mener à Rome.

*«Se perdre est le seul endroit  
où il vaille vraiment la peine d'aller.»*  
(Tiziano Scarpa, *Venise est un poisson*, 2003)

## BIBLIOGRAPHIE

- Archibald, Samuel. 2002. « Sur la piste d'une lecture courante: spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction » dans *Hypertextes, espaces virtuels de lecture et d'écriture*, dirigé par Christian Vandendorpe et Denis Bachand. Québec : Nota Bene, p.115-137.
- Aristote. 335 av. J.C. *Poétique*. Gava : Livre de poche.
- Audet, René, et Richard Saint-Gelais. 2003. « Underground Lies : Revisiting Narrative in Hyperfiction » dans *Close Reading New Media*, édité par Jan Van Looy et Jan Baetans. Louvain : Leuven University Press, p.71-85.
- Auster, Paul. 1985. *Cité de verre*. New York : Actes Sud.
- Bachelard, Gaston. 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Balzac, Honoré de. 1833. *Théorie de la démarche*. Aix-en-Provence : Pandora.
- Barthes, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- . 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- . 1968. « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- . 1970. *S/Z*. Paris : Seuil.
- Bélisle, Claire. 2011. *Lire dans un monde numérique*. Lyon : Presses de l'Ensib.
- Benjamin, Walter. 1955. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Ben Salah, Thouraya. 2009. « L'écriture camusienne entre morcellement et unité » dans *Albert Camus, l'écriture des limites et des frontières*, dirigé par Mustapha Trabelsi, p.130-155. Bordeaux : PUB.
- Birkets, Sven. 1994. *The Gutenberg Elegies : the Fate of Reading in an Electronic Age*. En ligne. Consulté le 10 janvier 2014.  
<<http://archives.obs-us.com/obs/english/books/nn/bdbirk.htm>>
- Blanchot, Maurice. 1981. *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard.
- Bolter, Jay David. 2005. *Transference and Transparency : Digital Technology and the Remediation of Cinema*. En ligne. Consulté le 10 juin 2014.  
<[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_bolter\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_bolter_text.pdf)>
- Bon, François. 2011. *Après le livre*. Paris: Seuil.
- Boetz, Philippe. 2011. « La littérature numérique en quelques repères » dans *Lire dans un monde numérique*, dirigé par Claire Bélisle. Lyon : Presses de l'Ensib, p.163-177.
- Borges, Jorge Luis. 1944. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions*. Barcelone : Folio, p.91-104.

- Bouchardon, Serge (dir.). 2007. *Un laboratoire de littératures: Littérature numérique et Internet*. Paris : Bibliothèque publique d'information.
- . 2009. *Littérature numérique : le récit interactif*. Paris: Lavoisier.
- Butor, Michel 1962. *Mobile : Étude pour une représentation des États-Unis*. Paris : Gallimard.
- Calasso, Roberto. 2002. *K*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1938. *Carnets I*. Paris : Gallimard.
- . 1942. *L'Étranger*. Saint-Amand : Folio.
- Carpentier, André. 2005. *Ruelles, jours ouvrables*. Montréal : Boréal.
- Clément, Jean. 1998. « Une littérature problématique » dans *Un laboratoire de littératures: Littérature numérique et Internet*, dirigé par Serge Bouchardon. Paris: Bibliothèque publique d'information, p.11-20.
- Comolli, Jean-Louis, et Gérard Althabe. 1994. *Regards sur la ville*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien : I. arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. En ligne. Consulté le 28 décembre 2013.  
<<http://wxy.seu.edu.cn/humanities/sociology/htmledit/uploadfile/system/20110414/20110414150123784.pdf>>  
f>
- et Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Desjardins, Mariève. 2004. *L'écriture du parcours dans la ville*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Douglas, Jane Yellowlees. 2000. *The End of Books... Or Books Without End ? : Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Fenniche, Raja. 2011. « Hyperlecture et culture du lien » dans *Lire dans un monde numérique*, dirigé par Claire Bélisle. Lyon : Presses de l'Ensib, p.163-177.
- France, Anatole. 1894. *Le jardin d'Épicure*. Paris : Calmann-Lévy.
- Foucault, Michel. 1969. « Qu'est-ce qu'un auteur? » dans *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIV.
- . 1971. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- . 1984. « Dits et écrits 1984 : des espaces autres » dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 (octobre), pp. 46-49.

- Gibson, Andrew. 1996. *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Goldate, Steven. 1998. « *The 'Cyberflâneur' - Spaces and Places on the Internet* », publié dans *Ceramics Today*. En ligne. Consulté le 15 juillet 2014.  
<<http://www.ceramicstoday.com/articles/050498.htm>>
- Granger, Michel (dir.). 1994. *Henry D. Thoreau*. Paris : Cahiers de l'Herne.
- Hess, Charlotte. 2008. *La flânerie dans l'espace public : du geste conceptuel au geste performatif*. En ligne. Consulté le 15 janvier 2014.  
<[http://www.zonesdatraction.org/IMG/doc/espace\\_pub\\_flanerie\\_taille\\_dv.doc](http://www.zonesdatraction.org/IMG/doc/espace_pub_flanerie_taille_dv.doc)>
- Hessel, Franz. 1929. *Promenades dans Berlin*. Grenoble : PUG.
- Iser, Wolfgang. 1972. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : P. Mardaga.
- Joyce, Michael. 1995. *Of Two Minds: Hypertexte Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kafka, Franz. 1904. « Lettre à Oskar Pollak » dans *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- . 1915. *La Métamorphose*. Pössneck : Libro.
- . 1925. *Le Procès*. Paris : GF Flammarion.
- . 1926. *Le Château*. Paris : Gallimard.
- Kévorkian, Servais. 2000. *Étude sur < L'Étranger >*. Paris : Ellipses.
- L'Allier, Alexis. 2004. « La déambulation, entre nature et culture » dans *Les écrivains déambulateurs : Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Article d'un cahier Figura. En ligne. Consulté le 15 janvier 2014.  
<<http://oic.uqam.ca/en/articles/la-deambulation-entre-nature-et-culture>>
- Landow, George P. 1992. *Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- LeBreton, David. 2000. *Éloge de la marche*. Saint-Amand-Montrond : Métailié.
- Machado, Antonio. 1912. *Campos de Castilla*. Séville : Renacimiento.
- MacLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media : The Extensions of Man*. New York : Mentor.
- Mauriac, Claude. 1958. *L'allitération contemporaine*. Paris : Albin Michel.
- Montandon, Alain. 2000. *Sociopoétique de la promenade*. Paris : Presses Blaise Pascal.
- Morozov, Evgeny. 2012. « *The Death of the Cyberflâneur* », publié dans le *New York Times* du 4 février 2012. En ligne. Consulté le 15 juillet 2014.  
<<http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html>>

Poissant, Louise. 2002. « Arts médiatiques et nouvelles formes d'écriture » dans *Hypertextes, espaces virtuels de lecture et d'écriture*, dirigé par Christian Vandendorpe et Denis Bachand. Québec : Éditions Nota Bene, p.171-191.

Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil.

———. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

*Règlement P-6 de la ville de Montréal*. 2012. En ligne. Consulté le 20 avril 2014.  
< <http://moisemarcouxchabot.com/wp-content/uploads/reglement-p6.pdf>>

Robin, Régine. 2004. *Cybermigrations : traversées fugitives*. Montréal : VLB.

———. 2009. *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. Paris : Stock.

Ryman, Geoff. 1996. 253. Consulté le 27 décembre 2012.  
<[www.ryman-novel.com](http://www.ryman-novel.com)>

Sadin, Éric. 2005. *Tokyo*. Paris : P.O.L.

Sansot, Pierre. 1973. *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck.

Sartre, Jean-Paul. 1947. *Situations I*. Paris : Gallimard.

———. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard.

Scarpa, Tiziano. 2000. *Venise est un poisson : un guide*. Paris : Bourgois.

Solnit, Rebecca. 2002. *L'art de marcher*. Paris : Actes Sud.

Spiro, Rand J. 2007. *Cognitive Flexibility, Constructivism, and Hypertext*. En ligne.  
Consulté le 10 janvier 2014.  
< <http://www.mrcoombs.com/educ533/docs/CognitiveFlexibility.pdf>>

Sportès, Morgan. 2000. *Solitudes*. Paris : Seuil.

Stendhal. 1830. *Le rouge et le noir*. Paris : Gallimard.

Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte*. Cap-Saint-Ignace : Boréal.

Voltaire. 1759. *Candide ou l'optimiste*. Paris : Gallimard.

Walser, Robert. 1987. *La Promenade*. Paris : Gallimard.

## ANNEXE 1 – FRESQUE DE MASACCIO



*Fresque « Adam et Ève chassés du Paradis » de Masaccio  
XVe siècle*