

De la textualité numérique : l’hypertexte et la “ fin ” du livre

Christian Vandendorpe
Université d’Ottawa

La textualité est la caractéristique d’un objet sémiotique qui s’adresse à la compréhension d’un lecteur en jouant à la fois sur la mise en rapport systématique de propositions élémentaires placées en contiguïté, et sur des rappels plus ou moins lointains, continus et réglés d’éléments présentés en amont¹. Ce jeu de rapports entre des éléments multiples ne dépend pas seulement de la structure sémiotique du texte, mais est influencé par sa disposition matérielle sur l’espace de la page, son environnement iconique et, le cas échéant, par la disposition de certains éléments dans des fenêtres distinctes, accessibles par des liens hypertextuels. Ainsi défini, le concept de textualité permet de parler à la fois du texte et de l’hypertexte et d’articuler dans une pensée contrastée les caractéristiques du premier et celles du second.

D’entrée de jeu, il faut reconnaître qu’une telle entreprise est délicate. Le concept d’hypertexte, en effet, qui est apparu depuis une cinquantaine d’années, s’est construit contre la réalité du livre et du texte sur papier. Depuis qu’il a pris forme et réalité sous nos yeux, l’hypertexte a bouleversé la distribution des écrits établie sous le règne de l’imprimé, et amorcé une révolution majeure dans le domaine de la communication et de la pensée, comme l’ont montré notamment les travaux de Pierre Lévy (1994). De par ces caractéristiques, l’hypertexte comporte une dimension polémique non négligeable et tout discours sur le sujet est a priori suspect d’être biaisé en faveur de l’un ou l’autre mode d’expression. D’entrée de jeu, je suis donc bien conscient que ma propre position risque d’être interprétée en fonction de ce clivage idéologique. Aussi me semble-t-il nécessaire de

¹ Ce texte est une version considérablement augmentée d’une communication donnée au colloque *Penser le virtuel* tenu à l’Université du Québec à Montréal en avril 1997. Il s’inscrit à l’intérieur d’un travail plus large, encore en cours, portant sur la question du sens et des mutations de l’écrit, et qui doit paraître sous le titre *Du papyrus à l’hypertexte*.

préciser que je n'ai pas pris camp dans ce débat, car j'appartiens aux deux, que je revendique intégralement. Ces deux modes d'expression me sont précieux et me servent journalièrement, à la fois comme lieux de lecture et comme outils d'écriture.

Le concept d'hypertexte, essentiel au fonctionnement du Web et des encyclopédies sur CD-ROM est relativement simple à concevoir en termes informatiques. La masse textuelle et informative produite par une même source est le plus souvent répartie en un certain nombre de fichiers reliés entre eux par des liens qui permettent de faire apparaître les informations sur l'écran du lecteur dans un ordre qui n'est pas nécessairement prédéfini par l'auteur (ou les auteurs). En outre, un même fichier peut contenir des *ancres* permettant au lecteur de se rendre à divers points du texte ou de faire apparaître dans une ou plusieurs fenêtres distinctes des données situées à divers endroits du document.

En ce sens, on peut voir l'hypertexte comme un éparpillement de textes non hiérarchisés entre eux, notion qui, d'emblée, évoque une image de désordre et contraste avec le bel ordonnancement du livre et sa régularité mécanique. La nouvelle technologie du texte a ainsi toutes les apparences d'un chaos primordial appelé à balayer l'ordre ancien et d'où pourrait bien naître une nouvelle civilisation. Mais la réalité est loin d'être aussi simple.

L'hypertexte est né sous le signe d'une double utopie rêvée par Vannevar Bush², en 1945. La première était de lier dans un vaste réseau la totalité du savoir humain et de le rendre ainsi facilement accessible. La seconde était d'archiver les connaissances sur le modèle de l'esprit humain, par des jeux d'association entre des blocs de texte joints par des liens. Le terme hypertexte comme tel remonte à Ted Nelson qui l'a proposé pour désigner le type de texte déposé sur ordinateur. Comme le précise l'encyclopédie *Encarta* : "*The term hypertext was coined in 1965 by Ted Nelson to describe documents, as presented by a computer, that express the nonlinear structure of ideas, as opposed to the linear format of books, film, and speech.*"

Ainsi qu'on le voit par cette dernière citation, qui représente la *doxa* en la matière, l'hypertexte tirerait de sa nature informatique la particularité de faire échapper les productions écrites au format linéaire du livre et de leur conserver le format non linéaire des idées.

² Plusieurs versions de l'article profondément novateur de Bush sont disponibles sur le Web (notamment " <http://www.bush.or.at/aswemaythink/vbush.shtml> "). La mise en forme de cette version, effectuée par Denys Duchier, est exemplaire de la conception régnante de l'hypertexte : le texte originel est segmenté en une introduction et huit sections de 600 mots en moyenne, identifiées chacune sous le titre, très évocateur, de " section 1 ", " section 2 ", etc...

Linéarité

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de s'arrêter quelque peu sur ce concept si galvaudé de linéarité : est-il exact que l'hypertexte soit de l'ordre du non-linéaire alors que le livre serait tout entier marqué par une linéarité originelle et invariable?

Une réflexion élémentaire nous apprendra que la linéarité se dit d'une série d'éléments qui se suivent dans un ordre prédéterminé : elle relève essentiellement de l'ordre du temps, tandis que l'espace appartient à l'ordre de la tabularité, qui est son exact opposé. En tant que tel, ce concept entre en conflit avec les tendances de la science du début du XX^e siècle, qui a été marquée par la volonté d'éliminer le Temps (Prigogine, p. 197). Pour Einstein, faut-il le rappeler, le temps n'est qu'une illusion qui masque l'immutabilité des lois fondamentales.

En outre la linéarité a partie liée avec les notions d'autorité et de contrainte : qui dit linéarité, dit respect obligé d'un certain nombre d'étapes par lesquelles il faudra obligatoirement passer. En ce sens, la linéarité peut être perçue comme une intolérable entrave à la liberté souveraine de l'individu.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que ce concept soit devenu le repoussoir par excellence de la modernité. Rien de plus efficace que de condamner le livre comme un objet linéaire: le jugement est ordinairement sans appel. Pour Derrida (1967), qui ne semble pas apercevoir l'essentielle tabularité du livre, ce dernier aurait partie liée avec le vieil ordre linéaire et serait de ce fait condamné :

La fin de l'écriture linéaire est bien la fin du livre, même si aujourd'hui encore, c'est dans la forme du livre que se laissent tant bien que mal engainer de nouvelles écritures, qu'elles soient littéraires ou théoriques. [...]

Depuis plus d'un siècle, on peut percevoir cette inquiétude de la philosophie, de la science, de la littérature dont toutes les révolutions doivent être interprétées comme des secousses détruisant peu à peu le modèle linéaire. Entendons le modèle épique. Ce qui se donne aujourd'hui à penser ne peut s'écrire selon la ligne et le livre, sauf à imiter l'opération qui consisterait à enseigner les mathématiques modernes à l'aide d'un boulier. Cette inadéquation n'est pas moderne, mais elle se dénonce aujourd'hui mieux que jamais. L'accès à la pluri-dimensionalité et à une temporalité délinéarisée n'est pas une simple régression vers le "mythogramme" : il fait au contraire apparaître toute la rationalité assujettie au modèle linéaire comme une autre forme et une autre époque de la mythographie (p. 129-130).

Le philosophe confirme qu'il existe bien une tendance à rejeter la linéarité. Mais celle-ci est-elle vraiment consubstantielle au livre? Et si l'on accepte que le livre soit tout uniment déclaré linéaire, que devra-t-on dire alors de la parole?

Pour jeter quelque clarté sur cette question, il est essentiel de distinguer entre linéarité du *medium*, linéarité du *contenu* et linéarité du *matériau*, sous peine de laisser se perdre des nuances importantes.

Est linéaire un *medium* dont la compréhension dépend d'un ordre temporel. Ainsi, la parole, en tant que *medium*, est-elle irrémédiablement linéaire, car il est impossible que les mots ne soient pas saisis l'un après l'autre par celui qui écoute. En revanche, le livre n'est pas nécessairement linéaire, car l'œil peut embrasser la page d'un seul regard, tout comme il peut se poser successivement sur des points différents, choisis chaque fois en fonction de critères variés: on peut feuilleter un livre, commencer par la fin, ne lire que les titres de chapitres, etc.

Un récit qui suivrait précisément la trame chronologique fournirait un exemple de linéarité de contenu. Si ce récit était donné oralement, il y aurait coïncidence entre linéarité du contenu et celle du *medium*. Mais, sous sa forme écrite, ce récit pourrait être disposé sur un *medium* plus ou moins linéaire, allant du *volumen*, par exemple, jusqu'à la page de journal, où les divers paragraphes pourraient être précédés d'intertitres mettant en relief les moments clés du récit, ce qui permettrait au lecteur de les lire dans l'ordre qui l'intéresse. Nous reviendrons plus loin sur les caractéristiques des divers *mediums*.

Enfin, il y aurait à considérer la qualité du matériau langagier qui peut, lui aussi, être plus ou moins linéaire. Tout ce qui interfère, au plan de la lecture, avec le fil du déroulement textuel, est susceptible de relever d'un jeu volontaire sur la tabularité du matériau langagier, dans la mesure où celui-ci fait apparaître des régularités. Ainsi, la poésie a-t-elle pu faire l'objet d'une "lecture tabulaire", selon les termes du Groupe mu (1990), qui a mis en évidence ses jeux de rythme, de sonorités, de parallélismes et d'isotopies. De même Genette (1969) a-t-il pu définir la figure comme un effet de spatialisation du langage considéré sous le plan de son fonctionnement :

Mais le langage, et spécialement le langage littéraire, fonctionne rarement d'une manière aussi simple : l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une

figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens. (p. 46-47)

Dans le calligramme, enfin, la tabularité est encore d'une essence différente, car le jeu sur le matériau langagier s'effectue dans l'ordre du visuel.

La question de la linéarité est donc étroitement liée au genre de texte et au type d'ouvrage. Ainsi, l'encyclopédie et le dictionnaire sont par excellence des ouvrages de consultation qui n'appellent pas une lecture linéaire, dans la mesure où l'on entend par là une lecture allant de la première à la dernière page. Dans ce type de lecture, le contexte n'a pas à être créé de façon élaborée par l'auteur de l'article vu qu'il est déjà largement présent dans le besoin de consultation du lecteur³.

Au contraire, s'il s'agit d'une épopée ou d'un roman, il est certain que le mode d'appréhension normalement attendu de la part du lecteur d'un livre est de type linéaire. Certains romans ne contiennent même pas de paragraphes ni de chapitres pour ne pas donner au lecteur d'autre choix que de suivre le fil du texte, de la première à la dernière page. Il faut dire, au crédit de la linéarité du texte, que celle-ci permet une lecture hautement automatisée en assurant un fonctionnement optimal de la machine du langage. Chaque nouvelle phrase lue servant de contexte à la compréhension de celle qui suit, le lecteur n'a qu'à se laisser emporter par le fil du texte pour produire du sens. Dans la lecture du fragment, au contraire, les automatismes de lecture jouent un rôle beaucoup moindre du fait que le contexte de compréhension doit être recréé à chaque nouveau texte.

Du linéaire au tabulaire

Depuis Ted Nelson, on a multiplié à l'envi les oppositions entre l'hypertexte qui serait le lieu du discontinu et le texte imprimé qui serait celui de la linéarité.

Or, si l'on a vu que l'imprimé n'est pas nécessairement linéaire, on pourrait tout aussi bien dire que la linéarité du texte n'a jamais été plus fortement ressentie que lorsqu'on a entrepris de faire défiler celui-ci à l'intérieur d'une fenêtre d'ordinateur. Il est d'ailleurs significatif que, lors de l'invention du CD-ROM — invention qui ouvrait des perspectives nouvelles et fabuleuses à la gestion de documents sur ordinateur —, le livre qui a rendu

³ Sur le sens particulier que je donne à ce concept de contexte, le lecteur intéressé pourra se reporter à l'article que j'ai consacré à cette question en 1991.

compte de la grande conférence organisée par Microsoft sur cette technologie ait été intitulé *CD Rom The new papyrus* (Lambert, 1986). Or, faut-il le rappeler, le papyrus se caractérise par sa disposition en rouleau et l'absence de repère paginal. S'il est vrai que la métaphore du papyrus était justifiée par le recours informatique à des fenêtres à défilement, qui rappellent le format du rouleau de papyrus, il faut reconnaître aussi que cette façon de manipuler le texte constitue, en fait, une régression à un format dépassé depuis plus de 1500 ans.

En effet, toute l'histoire du livre a justement consisté à travailler l'espace du texte et de l'écriture de façon à faire échapper le lecteur à la linéarité de la parole, qui se déroule dans le temps. Un bond essentiel a été franchi lorsqu'on est passé du papyrus au *codex*. À partir du moment où est apparu le potentiel de cette unité de forme et de contenu qu'est la page, on a vu se mettre en place à la surface du livre divers types de repères conçus pour aider le lecteur à s'orienter toujours plus facilement dans la masse textuelle, pour qu'il puisse en faire une lecture plus commode et plus efficace. Il s'agit de ces innovations que furent le titre, la pagination, le titre courant, etc. Grâce à elles, le texte cesse d'être un *fil linéaire* que l'on dévide — en en suivant du doigt le tracé sur le page —, mais une *surface* dont on appréhende le contenu par des approches croisées. Comme ils permettent au lecteur de considérer la lecture du texte à la façon de celle d'un tableau, j'ai proposé, voici déjà plusieurs années, d'appeler ces divers repères des indices *tabulaires*.⁴ La révolution de l'imprimerie renforcera la tabularité du livre et libérera la lecture de la dictature du linéaire, en mettant en place des régimes de plus en plus raffinés d'entrées multiples. Grâce à ces dernières, il deviendra facile pour le lecteur de situer précisément le point où il est arrivé dans sa lecture, d'estimer l'importance respective d'une section par rapport à une autre, bref, de moduler sa progression. En même temps, les techniques d'écriture se raffinent et intègrent des éléments qui vont faciliter cette lecture tabulaire. Ainsi voit-on se généraliser la pratique du paragraphe et des intertitres. Les index et tables des matières détaillées font également leur apparition. Le lecteur a dès lors le droit d'oublier les détails de ce qu'il a lu plus tôt car il sait pouvoir les retrouver rapidement. Il peut donc aussi se contenter d'écramer les seuls aspects du livre qui l'intéressent et développer des stratégies de lecture extensive.

Avec l'apparition du journal et de la presse à grand tirage, la lecture se tabularise encore davantage et permet l'apparition de nouveaux types de discours. Sous cette forme, le discours journalistique échappe définitivement à la linéarité originelle de la parole pour se présenter sous la forme de blocs visuels qui se répondent et se complètent sur la surface chatoyante de la page. McLuhan mettra un nom sur la métaphore implicite à cet arran-

⁴ Voir mon article intitulé " Sur l'avenir du livre: linéarité, tabularité et hypertextualité ".

gement textuel, contribuant à en accélérer la dominance: c'est celle du texte mosaïque. Car c'est bien devant une mosaïque que se trouve le lecteur du journal, avec tout ce que ce terme implique de séduction visuelle, et la lecture des différentes informations présentées est influencée, subtilement, par les nouvelles environnantes. Comme le font remarquer Mouillaud et Tétu (1989), spécialistes de la presse:

Depuis environ un siècle, le journal est composé de telle sorte qu'une information, pourtant mise à plat sur la page, acquiert un relief du seul fait de sa coexistence, sur cette page, avec d'autres informations qui, elles aussi, tirent de cette concurrence leur valeur propre. (p. 56)

Les mêmes auteurs notent aussi que c'est après l'apparition brutale des titres-bandeaux que va s'imposer une nouvelle forme de mise en page, guidée non plus par la logique linéaire du discours, mais par une logique spatiale.

De même et en réponse à cette évolution du mode de lecture, la facture des ouvrages scientifiques va multiplier les repères tabulaires : titre courant, subdivisions, index, tables des matières, résumés, bibliographie⁵, etc. Tous éléments qui permettent au lecteur de se rendre immédiatement à l'information qui l'intéresse, d'écramer le contenu en fonction de ses intérêts. On est donc loin de la prétendue lecture linéaire qui caractériserait l'imprimé⁶.

Liberté ou contrainte?

Un deuxième paradoxe que pose l'hypertexte est celui de la liberté du lecteur. En principe, cette liberté n'est-elle pas d'autant plus grande que le lecteur doit constamment effectuer des choix? Certes. Mais une technologie qui peut donner un maximum de liberté au lecteur peut aussi être utilisée pour contraindre les opérations de lecture à un point impensable sur support papier. Dans un livre, l'auteur n'a aucun moyen d'imposer un cheminement au lecteur, sauf par la promesse implicite d'un supplément de sens si ce dernier suit l'ordre proposé. Dans un hypertexte, au contraire, l'auteur peut contrôler

⁵ Dans cette veine, il ne fait pas de doute que la pratique du renvoi bibliographique popularisée par la MLA, et notamment suivie dans les publications de sémiotique, est de type tabulaire, contrairement à la pratique traditionnelle de l'appel de notes, avec ses *opus citatum* et ses *ibidem*, qui suppose de la part du lecteur une lecture suivie et un égal degré d'attention à l'ensemble du texte dans son déroulement linéaire. Dans les ouvrages qui contiennent une bibliographie, au contraire, le lecteur intéressé peut aborder le texte à l'endroit qui lui plaît et, s'il le désire, se contenter de lire la bibliographie : celle-ci lui permet d'embrasser d'un coup d'œil la totalité des ouvrages cités et d'apprécier d'emblée l'étendue et la récence des savoirs convoqués dans le travail en question.

⁶ Le spécialiste de la rhétorique qu'est Jean-Marie Klinkenberg note lui aussi que le concept de texte a été "largement trahi dans les travaux sur l'hypertexte" (1996, p. 104).

tous les aspects relatifs au medium, tant en ce qui concerne la mise en page, le format de la page écran et la lisibilité des caractères. Il peut réduire le texte principal à une étroite fenêtre environnée de publicité tapageuse. Il peut imposer un rythme de lecture, en faisant défiler le texte de façon continue dans un bandeau d'une ligne sur écran. Il peut contraindre le lecteur à une navigation parfaitement opaque, sans lui donner la moindre idée de la quantité d'informations et du nombre de pages qui lui sont offertes, l'obligeant à " lui faire confiance " ou à partir à la découverte, en abandonnant tout contrôle sur son activité de lecture. À la limite, l'auteur peut agencer les pages de son " livre " de telle sorte que le lecteur ne puisse pas retourner en arrière, qu'il ne puisse pas relire une page déjà lue, comme l'a fait Michael Joyce dans *Afternoon*⁷.

Inversement, l'hypertexte peut aussi donner au lecteur un maximum de liberté et de contrôle sur ses opérations de lecture en multipliant les repères tabulaires, à la façon du livre et bien mieux que celui-ci. S'il est adéquatement programmé, un hypertexte permet au lecteur d'avoir un accès immédiat à la table des matières. Mieux encore, un index constitué de tous les mots de l'œuvre permet au lecteur d'effectuer des recherches complètes et d'une extrême rapidité, que le livre papier ne saurait égaler. En principe, rien ne s'oppose non plus à ce que le lecteur puisse copier des passages, et même apporter autant d'annotations qu'il le désire à un document. Enfin, l'hypertexte apporte à la tabularité du texte toute la mécanique des liens extrêmement rapides que le lecteur peut établir avec des documents contenant des informations connexes.

Vers une poétique du fragment

Un troisième paradoxe de l'hypertexte est que ce texte par excellence qu'annonce le préfixe *hyper* est en fait placé sous le règne du fragment. En principe, dans un document hypertextuel, le texte n'existe plus sous une seule coulée, mais est divisé en segments susceptibles d'être lus dans n'importe quel ordre. L'hypertexte encourage ainsi un mode de lecture éparpillé, proche de cette lecture de la séduction que pratiquent déjà les magazines depuis plusieurs dizaines d'années, et où les images prennent de plus en plus de place. Lire se redéfinit dès lors comme une navigation entre des fragments. Mais cela ne va pas sans difficulté car chaque fragment exige la mobilisation par le lecteur d'un contexte de réception adéquat. Or, cette extrême labilité thématique est foncièrement étrangère à la textualité traditionnelle et peut se comparer à celle qui gouverne le monde

⁷ Le lecteur intéressé pourra lire là-dessus la théorisation qu'en a produite M. Joyce dans son livre de 1995.

de l'oral conversationnel : comme celui-ci, elle produit facilement des effets de coq-à-l'âne peu propices à l'élaboration d'une pensée d'ensemble.

L'aspect fragmentaire de la lecture est encore accentué par le fait que, sur écran, chaque fragment est visuellement coupé des autres, petit atoll de sens perdu dans une nuit opaque. Dans un livre au moins, divers fragments peuvent être co-présents sur la double page, tout comme l'ensemble des pages sont co-présentes à la conscience du lecteur.

Comment garder l'attention du lecteur dans de telles conditions? Sans doute faut-il relire McLuhan et considérer qu'à un nouveau medium va correspondre un nouveau type d'écriture.

D'emblée, il semble que la forme de l'hypertexte soit incompatible avec le roman, dans la mesure où celui-ci vise précisément à créer dans l'esprit du lecteur une sorte de réseau hypertextuel en jouant sur un fil séquentiel contraignant. Nombre de romans contemporains jouent sur l'alternance de plusieurs instances narratives ou sont construits de façon à faire revenir périodiquement des éléments et des lieux déterminés. Proust concevait son œuvre comme une cathédrale : celle-ci est, comme on sait, un espace à trois dimensions où tous les éléments sont organiquement reliés et se répondent dans des symbolismes complexes. Pour sa part, Claude Simon (1993) raconte comment il s'est servi de repères de couleur pour ordonner une série de tableaux narratifs dans *La route des Flandres*, afin de produire dans la lecture de son roman un effet de périodicité. De tels effets seraient détruits par un accès aléatoire aux divers tableaux, de la même façon qu'une suite de Bach risquerait de perdre l'essentiel de sa beauté si elle était débitée en séquences de quelques notes écoutées au hasard ou au gré de clics de souris. Un tableau ne se résume pas davantage à quelques éléments de base, fournis par le créateur, et qui seraient agencés par le spectateur.

Il existe, certes, des œuvres romanesques conçues en fonction d'un accès au texte qui ne soit pas prédéterminé, mais elles sont assez rares. Je pense notamment au *Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavic, à certains ouvrages d'Italo Calvino ou de Julio Cortazar, à *Une vie mode d'emploi*, de George Perec, et à leur ancêtre commun, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Prenant naissance dans une volonté de subversion du rythme narratif (Magessa O'Reilly, 1996), ces ouvrages tendent à tabulariser le matériau narratif, ce qui ne va pas toujours sans créer des difficultés au plan de la lecture et de la fidélisation du lecteur.

Peu compatible avec la structure du roman traditionnel, l'hypertexte a évidemment davantage d'affinités avec ces derniers ouvrages. En règle générale, l'hypertexte impose au texte deux contraintes majeures. La première, c'est que celui-ci puisse être découpé en tranches pas trop longues — contrainte que les journaux du siècle dernier avaient cependant déjà imposée au roman feuilleton, avec le succès que l'on sait : mais la lecture du feuilleton n'est pratiquée que par un public captif, qui ne peut pas se procurer l'ouvrage intégral, soit parce que celui-ci n'est pas encore disponible, soit pour des raisons financières. La seconde des contraintes communément imposée par l'hypertexte est que la totalité du texte puisse ne se révéler au lecteur qu'à la suite d'un parcours qui ne soit pas nécessairement prédéterminé par l'auteur, la figure emblématique de cette forme de lecture étant le labyrinthe.

Si l'on examine les hyperfictions actuellement offertes sur le Web⁸, on découvrira ainsi nombre de récits qui jouent sur le symbolisme du labyrinthe : les divers éléments du texte sont présentés comme autant de pièces d'un casse-tête, que le lecteur est invité à réorganiser, avec plus ou moins de transparence et d'aide au plan de la navigation. Dans *Twelve Blue*, Michael Joyce propose également une fiction à navigation opaque. Mais on note toutefois un progrès vers plus de transparence du fait qu'il est maintenant possible de relire un passage déjà lu.

D'autres hyperfictions vont proposer un fil conducteur bien en évidence. Ainsi, *TRIP* de Matthew Miller est entièrement articulé autour d'une carte des États-Unis : le lecteur clique sur l'un des 48 états pour tenter de découvrir et suivre le fil du récit. Et *Prostheses of power* de John McDaid propose comme point de repère un bon vieux calendrier, façon simple mais efficace de combiner chronologie et tabularité.

Un autre thème fréquemment abordé est la mise en abîme de la lecture de l'hypertexte afin de susciter un questionnement théorique sur ce dernier: ce qu'il devrait être, dans quelle mesure il dérange nos habitudes de lecture, comment le lire, etc. En somme, des écrits à fonction autoréflexive et légitimante, tel le déjà classique *Victory Garden* de Stuart Moulthrop⁹.

Mais ce qui frappe surtout dans les créations déposées sur le Web, c'est le fait que la dimension visuelle est en train de prendre une place de plus en plus importante, du moins chez les auteurs qui ont abandonné la doctrine "dure" des pionniers de l'hypertexte. Mon hypothèse est que le visuel — j'englobe sous ce terme tous les effets visuels, qu'ils

⁸ On en trouvera une liste à l'adresse <http://www.eastgate.com/Hypertext.html>

⁹ On peut en lire un extrait à l'adresse <http://www.eastgate.com/VG/VGStart.html>

relèvent de la couleur, de la typographie ou des images — est en train de prendre, dans la production du texte de création, l'importance que jouait la dimension sonore dans la poésie traditionnelle.

Dans les temps anciens, le poète avait appris à articuler dans une oeuvre d'art les mots et la musique, les premiers pour véhiculer un sens, la seconde pour créer un effet. En principe, rien ne s'oppose à ce que la disposition spatiale du texte, sa typographie, le jeu des couleurs et des blancs puissent s'articuler au signe dans une dynamique comparable. C'est ce qu'avait déjà anticipé Mallarmé, qui ne voulait pas, selon ses propres termes : “ à la musique limiter le Mystère, quand l'écrit y prétend ” (p. 385). Car la richesse du matériau visuel ne le cède en rien aux ressources dont disposait l'oral. Là où le mètre poétique ne peut jouer que sur deux valeurs (longue, brève), une trentaine de phonèmes et quelques centaines de syllabes, la typographie offre au texte ses variations de tailles, de couleurs, de formes et de dispositions. Longtemps réservées à un métier spécialisé, ces ressources sont aujourd'hui directement accessibles au créateur de publications numériques, grâce à l'élimination de l'instance intermédiaire de filtrage et de normalisation qu'est l'imprimerie. Mieux encore, le créateur peut convoquer toutes les richesses du dessin, de la photo, de la peinture ou de l'image de synthèse.

Aussi commence-t-on à voir se multiplier les “ textes-objets ” où le poète digital met en relation fragments de texte et images. C'est la démarche, notamment, de Carol Dallaire dont on peut visiter sur le Web¹⁰ les superbes *Lieux communs*, dans lesquels il revendique le procédé de *xénochronie* (terme emprunté à Frank Zappa), soit “ la mise en parallèle de deux objets sans relations apparentes ” (mais il serait plus juste de parler de *xénotopie*, vu qu'on est ici dans l'ordre du spatial et non du temporel). Cette hybridation du texte par le visuel me paraît caractéristique de la production littéraire émergente. Autant l'ordinateur, sous sa forme actuelle et sa faible définition d'écran, paraît inadéquat à la lecture de textes longs, autant les formes brèves me semblent appelées à un brillant avenir. Dans le texte-objet, l'accompagnement visuel donne au texte une densité et une opacité de signification qui compensent son manque d'étendue. Le grand sémioticien de la peinture qu'était Louis Marin a proposé un raccourci frappant pour faire comprendre la différence entre le visuel et le textuel :

Dans le langage, les idées se substituent aux signes pour la communication des esprits. Dans la peinture, les signes se substituent aux choses pour le plaisir des imaginations. (Marin, p. 33)

¹⁰Voir http://www.ava.qc.ca/creation/carol_dallaire/Carol_Dallaire.html

Cette mise en résonance du texte et de l'image vaut, certes, pour l'écrit à vocation poétique. Mais qu'en est-il de l'écrit en prose qui constitue l'essentiel de la production imprimée? Quel est son avenir numérique? Comment va-t-il être transformé, lui aussi, par l'hypertexte?

Le retour à la page

Une première constatation : la page est devenue l'unité textuelle de base. Comme Kalmbach le fait remarquer très justement : “ *While the book as a metaphor may be losing its value, the page as a metaphor is thriving* ” (p. 15). Précisons que, appliquée à un ordinateur, la notion de page n'a qu'une valeur métaphorique ou indicielle. Ce que l'on aperçoit sur l'écran de sa machine n'est en effet qu'un simulacre de page qui, dans le meilleur des cas, représente ce que l'on aurait en main si l'on imprimait le contenu de l'écran sur papier. L'hypertexte ayant d'abord été pensé sous le mode d'une rupture radicale avec le monde du livre, il a fallu plusieurs années au monde informatique avant que celui-ci accepte de transposer la notion de page à cette réalité. On a d'abord parlé de *stacks* en jargon d'informaticien, puis le terme *hypercartes* a tendu à s'imposer, à la suite du logiciel d'écriture hypertexte qui porte le même nom. Certains auteurs d'hyperfiction, tel Stuart Moulthrop, parlent encore de *spaces*, tandis que Landow a repris de Barthes le terme de *lexies* pour désigner une unité textuelle d'analyse. On a aussi parlé de *page-écran*, afin de ne pas créer de confusion avec la page imprimée.

Mais avec la popularité du Web, et en dépit de la résistance des informaticiens et des pionniers de l'hypertexte (voir l'article de Kalmbach), il semble bien que l'on ait définitivement naturalisé dans le monde numérique le terme de *page* qui, depuis l'invention du *codex*, désigne l'unité textuelle de base, unité ultime de contenu aussi bien que de navigation et seul point relativement fixe, adresse plus ou moins stable, d'un monde éminemment mobile.

Une autre constatation, c'est que la page virtuelle est en train de se doter des caractéristiques tabulaires de l'imprimé. Loin d'être limitée à une unité textuelle minimale, la page Web cherche à rivaliser avec la page de magazine, notamment par un recours systématique aux *frames* ou cadres, qui permettent de juxtaposer divers éléments d'information et donc d'établir sur la page des hiérarchies entre des catégories d'informations. A l'entrée d'un site, il est maintenant courant de voir l'espace de la page partagé en colonnes, la colonne de gauche présentant le plus souvent les titres des grands blocs d'information tandis que le contenu détaillé est proposé en parallèle. Ou encore, le corps d'un article

sera présenté sur la colonne de droite, alors que la colonne de gauche présentera des dessins, des graphiques ou des renvois à des informations complémentaires, en tout petits caractères.

On s'éloigne donc irrémédiablement de la conception originelle de l'hypertexte proposée par Ted Nelson, où chaque bloc de texte serait parfaitement autonome et correspondrait à une idée. Quiconque a un peu écrit sait à quel point il est difficile de déplacer une phrase à l'intérieur d'un paragraphe ou un paragraphe à l'intérieur d'un texte. Ce n'est pas seulement une question de connecteurs, mais de fil argumentatif. Selon l'ensemble textuel où il apparaît, le paragraphe prend en effet une signification différente. Les idées, contrairement à l'intuition de Vannevar Bush, ne sont pas des objets comparables à des blocs *lego* susceptibles de s'emboîter en autant de structures interchangeable. Certaines le sont plus que d'autres, certes, tels les aphorismes, les énoncés à valeur gnominique, les idées générales. Mais tout discours qui prétend avoir prise sur la réalité aborde nécessairement des objets spécifiques, qui prennent une coloration et un poids différents selon les contextes où ils sont placés.

Paradoxalement, la rédaction d'un ouvrage en mode hypertexte pose ainsi constamment le problème de la "clôture" du texte. Comment délimiter l'unité textuelle? A partir de quel moment convient-il de la faire migrer, de pousser une autre branche dans l'arbre des ramifications, de la constituer en un autre atoll textuel sur l'opaque océan du non-écrit? A peine un développement est-il amorcé que l'on se demande s'il ne faut pas le segmenter. N'est-il pas déjà trop long? N'a-t-on pas introduit un concept étranger à l'unité sémantique du fragment et qui mériterait son propre développement?

Et quel titre donner au fragment hypertexte? Si l'on veut que les divers fragments puissent être appelés par le lecteur, en fonction de ses intérêts de lecture, il faut bien leur donner un titre, à moins de se contenter d'en numéroter les sections. Et ce titre devra éventuellement être réajusté en fonction des opérations de mitose évoquées plus haut. Bref, la rédaction sur hypertexte tend à exacerber les problèmes d'écriture, et met en évidence les affinités que ce processus possède avec le développement cellulaire et l'embryogenèse. Loin d'être condamnée, comme on le croyait encore récemment, la métaphore organique du texte pourrait bien en être revitalisée.

On éprouve ainsi la justesse des mots de Pascal Quignard qui, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, dit de la fragmentation qu'elle :

est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui. (p. 23)

Outre les problèmes d'écriture, le fragment pose des problèmes de lecture qui sont sans doute amplifiés, eux aussi, par le fait que, sur un écran d'ordinateur, chaque fragment est visuellement isolé de tous les autres. Si l'auteur a décidé de donner un titre aux divers fragments, il arrivera un moment où la simple prolifération des titres constituera une barrière à la lecture, à moins que l'on ait pris le soin de trouver des titres accrocheurs pour chacun des fragments, ce qui ramène la question du découpage de ceux-ci en unités significatives d'une ampleur suffisante pour qu'une pensée puisse s'y développer.

L'essai sur hypertexte qui me semble promis à un réel avenir devrait donc manipuler des blocs de texte assez conséquents pour permettre à la pensée de l'auteur, autant qu'à celle du lecteur, de se déployer. Le modèle de base pourrait se rapprocher des *Essais* de Montaigne ou de ceux de La Bruyère. Ou, pour prendre une comparaison plus triviale, on pourrait s'inspirer de la longueur des articles de magazine ou de revue. Pas plus que pour la longueur du paragraphe, il ne saurait y avoir ici de règle absolue, si ce n'est celle de respecter une unité de pensée et de lecture.

Lire et zapper

Il y aurait, certes, bien d'autres aspects à envisager, et notamment cet encouragement explicite que donne l'hypertexte à l'instinct zappeur. Comment retenir le lecteur de cliquer tous azimuts, et de passer ainsi à côté de développements que l'auteur considère comme importants?

En soi, chaque bouton à cliquer est une invitation à aller plus loin, une promesse de contenu. Par le mécanisme de dévoilement qui lui est inhérent, ce système en appelle particulièrement à la psychologie infantine. Valéry a noté combien l'enfant tend à faire fonctionner tout ce qui est susceptible d'un fonctionnement :

S'il y a un anneau, on tend à le tirer, une porte, à l'ouvrir, une manivelle, à la tourner - une culasse, à la faire jouer. (...)

S'il y a un escalier, à le gravir... un morceau de bois, à le mordre, un bassin d'eau, à y jeter toute chose. (*Cahiers I*, p. 912)

De façon générale, le déplacement par clics de souris contribue à donner au lecteur le sentiment d'avoir le plein contrôle de l'objet (dans la mesure où le programmeur a bien voulu laisser ce contrôle au lecteur...) et de pouvoir suivre souverainement ses impulsions. Par la médiation technologique, l'utilisateur se donne ainsi un sentiment de puissance bien supérieur à celui que procure la manipulation des pages d'un livre. En somme, la souris produit un effet analogue à celui de la télécommande dans le domaine de la télévision. Le simple fait de pouvoir changer de chaîne à partir d'une légère impulsion du pouce encourage une consommation frénétique de miettes d'émissions. De même, la navigation par souris tend à encourager des déplacements chaotiques et extrêmement rapides, au cours desquels le lecteur n'a pas toujours le temps d'assimiler l'information qui lui est présentée.

Le déplacement en hypertexte est ainsi placé sous le signe de l'immédiateté, de l'urgence. Excité par la promesse de dévoilement que contient implicitement la présence d'un bouton, le lecteur de l'hypermedia ressemble à cette adolescente d'Anouilh qui " veut tout, tout de suite ". Le lecteur est en train de se transformer en un personnage de plus en plus impatient, qui ne tolère pas la frustration et qui voudrait être arrivé avant même d'avoir commencé.

C'est que la lecture est en train d'acquiescer des modalités nouvelles, qu'elle n'avait pas à l'époque du *volumen* ou du psautier. Tout comme Gilles Lipovetsky l'a montré à propos de la télévision, le lecteur zappeur n'attend pas de la lecture qu'elle lui apporte un savoir quelconque et encore moins qu'elle change sa vie : il lui suffit qu'elle le prémunisse contre l'ennui. Le zapping correspond à un besoin de rafraîchissement constant des opérations cognitives. Il va fondamentalement à l'encontre du projet même qui guide traditionnellement l'écriture du texte (dans la mesure où ce dernier pousse à la limite l'opposition entre écrit et oral), et qui consiste à développer un sujet, à le tisser dans un ensemble riche et chatoyant, dans le but d'en proposer une synthèse neuve.

Pour toute une série de raisons dues à l'état encore immature du médium qu'est le Web (faible résolution et manque de flexibilité des écrans actuels, qui gêne une lecture comode; coûts d'accès au réseau; absence de protocoles d'édition adaptés), la dynamique de ce nouveau médium tend à transformer la lecture en une activité fébrile où le "lecteur" est constamment à la surface de soi-même, surfant sur l'écume des sens offerts, emporté dans un kaléidoscope d'images et de fragments de texte oubliés aussitôt que perçus.

Mais il n'est pas sûr que, chez un individu particulier, le plaisir procuré par le zapping sauvage dure au-delà de la période de découverte et de l'ivresse que procure la sensation

de maîtriser une technologie nouvelle. Ne sachant où aller, ni que demander, l'internaute risque fort de tourner en rond, en repassant sans cesse dans les quelques sites qui lui sont familiers. Sans le désir qui la porte en avant et les protocoles d'édition qui en permettent le libre jeu, la lecture serait alors condamnée à papillonner dans la répétition stérile et à voir les mouvements de zapping s'accroître en proportion de l'ennui engendré, jusqu'au retour à l'état initial.

Aussi parle-t-on déjà, dans les bureaux californiens où se joue l'avenir du Web, d'offrir à l'internaute une série de "canaux" spécialisés entre lesquels il lui suffirait de choisir. Il ne fait pas de doute que cet infléchissement du Web vers la télévision constituerait une régression par rapport à la révolution amorcée par l'Internet et qui semble indiquer que notre civilisation est engagée dans un mouvement de "textualisation" généralisée.

Encore tout éblouie d'avoir ajouté à la textualité une troisième dimension, qui joue sur les relations internes entre des blocs de texte, la technologie hypertexte a d'abord tendu à privilégier la dimension spatiale plutôt que temporelle — celle-ci étant invariablement connotée comme linéaire et traditionnelle. Il en est résulté une méfiance assez généralisée pour le séquentiel.

Il me semble que cette opposition doit être dépassée, car si elle était ramenée à un état purement spatial, la lecture deviendrait statique et le texte se transformerait en spectacle¹¹. Or, en dépit de l'attraction que peut exercer la société du spectacle, et de son affinité profonde avec la société marchande, il est peu probable que celle-ci vienne un jour à bout de " ce vice impuni " qu'est la lecture.

Ouvrages cités

BARTHES R. *S/Z*, Paris : Seuil, Coll. Points, 1970.

BUSH V. " As we may think ", *Atlantic Monthly*, 176 (July 1945): 101-108.

DEBORD G. *La société du spectacle*, Paris : Champ libre, 1976.

DERRIDA J. *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967.

¹¹ Le lecteur intéressé lira là-dessus les réflexions stimulantes de Guy Debord : " Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. ". Son ouvrage *La société du spectacle* est accessible sur le Web (http://www-biol.univ-mrs.fr/~bech/d_spec/index.html). On notera ici que la mise en forme de ce texte respecte l'unité des chapitres, en dépit du fait que chaque chapitre est une collection d'aphorismes.

GENETTE G. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GROUPE MU *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris : Seuil, coll. Points, 1990.

JOYCE M. *Of two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1995.

KALMBACH J. “ Books without pages/Pages without books ”, *The Journal of Computer Documentation*, vol. 20, no 3, August 1996.

KLINKENBERG J.-M. *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto : Gref, 1996.

LÉVY P. *L'intelligence collective*, Paris : La Découverte, 1994.

LAMBERT S. and S. ROPIEQUET *CD-ROM The new papyrus: the current and future state of the art*. Foreword by William H. Gates, Redmond, WA : Microsoft Press, 1986.

LANDOW G. *Hyper / Text / Theory*, Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 1994.

LIPOVETSKY G. “Zappeur et sans reproche”, *Le Point*, 21 mars 1988, p. 69

MALLARMÉ S. *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

MARIN L. *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.

MOUILLAUD et J.-F. TÊTU. *Le journal quotidien*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989.

O'REILLY M. “ Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire ”, *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, (1996), p. 95-103.

PRIGOGINE I. et I. STENGERS *La Nouvelle Alliance*, Paris: Gallimard, 1979.

QUIGNARD P. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris : Fata Morgana, 1986.

SIMON C. “ Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* ”, dans M. CALLE, *Claude Simon. Les chemins de la mémoire*, Québec : Le Griffon d'argile et Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1993, p. 185-201.

VALÉRY P. *Cahiers 1*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

VANDENDORPE C. “Contexte, compréhension et littéarité”, *RSSI*, vol. 11 (1991), n° 1, p. 9-25.

VANDENDORPE C. “Sur l'avenir du livre: linéarité, tabularité et hypertextualité”, dans J. BÉNARD J. et J.J. HAMM *Le livre. De Gutenberg à la carte à puce*. New York, Ottawa, Toronto: Legas, 1996.

Résumé

Prenant de front les conceptions courantes qui opposent l'hypertexte au livre de la même façon que le non-linéaire s'opposerait au linéaire, cet article propose de considérer le livre comme un dispositif *tabulaire* dont la problématique, héritée du *codex* et précieuse au lecteur, travaille activement la structure de l'hypertexte et est d'ailleurs en train de le transformer sous nos yeux dans les textes déposés depuis peu sur l'hypertoile. En même temps, on peut prévoir que l'avènement de l'hypertexte va déplacer, à l'intérieur du champ culturel, les fonctions du livre et de la lecture, mais il ne va certainement pas les faire disparaître. En fait, ce nouveau mode de présentation des informations, que le Web rend de plus en plus présent dans notre vie quotidienne, devrait élargir la façon dont on conçoit le rôle et la fonction du lecteur. Il devrait aussi faire apparaître de nouvelles formes de textualité, davantage organisées en fonction des dimensions spatiale et visuelle. En même temps, l'hypertexte obligera à relancer sur de nouvelles pistes la réflexion menée en théorie littéraire sur le fragment et la clôture du texte.

Christian Vandendorpe est professeur au département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa et directeur du Centre d'écriture de la Faculté des arts. Ses champs de recherche touchent à la théorie de la lecture et à la didactique de l'écrit, ainsi qu'à la rhétorique et aux apports de la sémiotique et des sciences cognitives. Interpellé par l'avènement de l'hypertexte, il travaille depuis plusieurs années sur les métamorphoses de la lecture en relation avec le support textuel et l'impact de celui-ci sur l'organisation du texte.

Son adresse sur le Web est : <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden.html>