

Alexandra Saemmer

## Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

**Q**UI A TUÉ LE DOCTEUR MARBELLA? Entreprenant l'exploration du roman hypertextuel *Apparitions inquiétantes* à partir de la page web que l'auteur Cécile Brandenbourger désigne comme «début», le lecteur plonge dans le premier épisode d'un roman policier d'apparence classique. Noirs sur blanc, mots et phrases s'alignent pour décrire une scène au bord de la piscine du docteur Marbella: Paméla est partie faire les courses. La belle Hélène s'approche du docteur et enlève son peignoir. Le docteur, étendu sur une chaise longue à côté du *swimming-pool*, vient de déguster son premier whisky de la journée. Plusieurs fois, Hélène interpelle le docteur sans recevoir de réponse. Une certitude traverse soudainement la jeune femme: «Il était mort. Quelqu'un l'avait tué». Si le lecteur parcourt cette page d'*Apparitions inquiétantes* sans activer les liens qui parsèment le texte dès la première phrase (voir copie d'écran ci-contre), ses soupçons tombent immédiatement sur la mystérieuse Paméla et sur la séduisante Hélène. S'il explore les liens, le tissu narratif de la première scène s'étoffe, introduisant un réseau de suspects et faisant intervenir le détective Chris Winter. L'affichage de ces nouveaux fragments provoque la disparition de la première scène au bord de la piscine. D'un côté, les fragments d'un récit hypertextuel comme *Apparitions inquiétantes* doivent donc être dotés de caractéristiques incitant le lecteur à les relier entre eux en activant les liens. D'un autre côté, la non-activation de certains liens, ou leur consultation dans un ordre différent, ne doit pas troubler la compréhension d'*Apparitions inquiétantes* – le lecteur ne les ouvrira sans doute jamais *tous* ; et l'auteur ne sait pas dans quel ordre le lecteur les découvrira.

Pour George P. Landow, le lien hypertexte constitue un *traumatisme* textuel (Landow 1997: p. 203). Dans son livre *Hypertext 2.0*, il analyse *Patchwork Girl* de Shelley Jackson. Dans cette œuvre numérique au titre évocateur, l'hypertexte est défini comme une «cicatrice» marquant une coupure autant qu'une liaison. Dans le poème hypertextuel *La Main* d'Anika Mignotte, à chaque fois que le lecteur change de couleur d'affichage, il provoque l'ouverture et la fermeture d'une telle cicatrice textuelle. Une mouvance constante plie et replie le relief de ce poème qui sonde le mystère des peintures de mains préhistoriques. Comme l'indique Annie Gentès, le click effectué par le lecteur peut être considéré, selon le contexte, comme un «geste déictique» ou comme un «geste catastrophique» (Gentès 2005). Lorsque le lecteur déclenche dans un générateur de textes la procédure combinatoire, il peut avoir l'impression d'être engagé dans une démarche de construction. Chaque procédure de génération actualise pourtant l'une des potentialités de la matrice en éliminant les autres. Les *gener\_hâtif(s)* de Luc dall'Armellina mettent en scène les gestes constructifs *et* destructifs qui sont effectués par l'auteur: plus le lecteur clique dans la matrice des textes préalablement générés, plus celle-ci se déconstruit. *Usimage No 1* de Monique Maza est également basé sur une exploration du potentiel créatif *et* catastrophique du click. Une première tendance actuelle dans la Littérature hypertextuelle, animée et programmée consiste ainsi à accroître la tactilité de la page par une panoplie de dispositifs interactifs: le click, le click-glissé, l'attouchement, le déplacement d'objets. Selon le contexte, ces gestes de la main se révèlent constructifs ou destructeurs. Dans les deux cas, le lecteur se trouve responsabilisé, quittant une position de réception passive. Une deuxième tendance va dans le sens inverse: la tactilité de la page disparaît au profit de séquences vidéo ou animées qui ne laissent plus aucune place à l'interaction. Dans le chapitre «Anesthésie totale» du *Non-Roman* de Lucie de Boutiny, de longues séquences animées se déclenchent. Le lecteur clique en vain sur le défilé d'images et de bribes textuelles: seul recours reste un «zap» sur le bouton «précédent» dans la barre des menus du navigateur. Quand deux médias – la télévision et le web – commencent à émettre le même message, un malaise s'installe. «Anesthésie totale» en effet, opération zéro. «La machine pense pour vous, agit pour vous» – textes et images, devenus interchangeables, défilent et se remplacent. Sur l'écran de télévision, une émission ou un film se déroulent pourtant sans que le lecteur puisse revenir en arrière; un zap lui ferait fatalement manquer la suite du programme. Sur le web, le temps ne passe pas. Le zap scande le temps, le click scande l'espace.

Malgré cette différence fondamentale entre le click et le zap, la critique considère communément l'hypertexte comme adapté à tous les genres textuels qui, à la fin de chaque vers, à la fin de chaque strophe, à la fin de chaque phrase ou paragraphe suspendent momentanément la continuité du sens. Paraissent moins adaptés à une lecture numérique tous les genres qui reposent sur l'enchaînement discursif – notamment le récit traditionnel. Citant les réflexions de Paul Ricœur qui fait du temps une donnée essentielle de la narrativité, Bertrand Gervais et Nicolas Xanthos affirment que l'hypertexte met en danger deux dimensions «indispensables» du récit, la séquentialité et la conclusion: La conclusion serait plus ou moins suspendue, la séquentialité se trouverait remplacée par «une logique du fractionnement». Gervais et Xanthos terminent leurs réflexions sur des conclusions pessimistes concernant la «disibilité» des hyperfictions (Gervais/Xanthos 2003). Si l'on observe l'évolution du Récit et des outils traditionnels de la narration au cours du Vingtième siècle, ces arguments paraissent pourtant peu fondés. Lorsque Jean Clément avance que dans la littérature hypertextuelle ou programmée, «le refus de la tentation du sens peut être aussi, dans certains cas, le signe d'une contestation de l'ordre institué par la tradition littéraire et par la langue elle-même» (Clément 2004: p. 3), il s'inscrit dans une réflexion qui a mis en question la taxidermie du roman classique bien avant l'arrivée du support numérique. À côté des schémas de narration traditionnels se sont développées au cours du Vingtième siècle des formes de récit qui ont abouti aux expériences radicales du Nouveau Roman et de l'OuLiPo, et qui trouvent aujourd'hui, à l'ère du numérique, un nouveau terrain d'expérimentation.

En même temps, certains auteurs de la nouvelle Littérature numérique s'excrivent progressivement de ces expérimentations narratives proposées par les Avantgardes du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les hyperfictions récentes, l'on peut constater la mise en place d'un certain nombre de dispositifs soutenant un effet d'attente, aiguissant la curiosité du lecteur et remédiant à l'éventuel manque d'une conclusion classique. Leur publication en étapes explique en partie le succès des blogs et des journaux intimes en ligne. La quantité et la taille des textes publiés dans un blog peuvent être impressionnants, et le nombre de consultations régulières, se chiffrant parfois par milliers, remettent en question toute conclusion hâtive sur l'impatience du lecteur en ligne, sur la prédominance d'une activité de «butinage» et sur le rejet catégoriel du texte long. Au lieu d'avancer vers un but précis et «fatal» comme seule issue de l'expérience de lecture, l'exploration d'une hyperfiction peut plutôt tendre vers l'amenuisement progressif des

dissonances perçues entre différentes séquences narratives. Une telle lecture exploratrice semble particulièrement adaptée aux récits d'aventure et aux intrigues policières. Au lieu de déplorer encore une fois la perte des pratiques de lecture réflexives dans les environnements numériques, nous constaterons donc dans cet article, en comparant les fonctions narratives de l'hypertexte dans *Apparitions inquiétantes* de Cécile Brandenbourger et dans *Histoire d'@* de Marc ETC, que cette perte est souvent compensée par l'émergence de nouvelles formes d'immersion, qui sont peut-être moins basées sur la lecture approfondie d'un texte précis que sur les connexions que celui-ci entretient avec d'autres éléments d'un environnement hypertextuel.

Voici le fragment d'*Apparitions inquiétantes* que l'auteur suggère comme l'un des débuts possibles de l'expérience de lecture:



Sans se douter qu'au même moment, un voyeur ajustait ses jumelles et l'observait attentivement, Hélène défit la ceinture de son peignoir de bain et l'envoya au diable. Complètement nue, elle rejoignit le Docteur Marbella au bord de la piscine qui puait le chlore et s'allongea à ses côtés. De son oeil d'experte, elle examina ce corps blafard et velu exposé aux rayons du soleil carnivore, avec pour toute protection une paire de Ray-Bans démodée. Un physique relativement grotesque mais elle s'était tapé pire que ça.

Le moment était idéal pour tenter une manoeuvre de séduction: Paméla venait de partir faire des courses et, comme en témoignait le verre vide qui étincelait par terre au chevet du chirurgien, il venait d'achever son premier whisky de la journée.



Bien sûr, elle culpabilisait un peu pour Paméla. Mais après tout, c'était grâce à elle que Paméla avait rencontré le Docteur Marbella.

En un sens, elle le lui avait piqué.

D'un geste de la main qui se voulait chargé de sensualité féminine, Hélène vérifia que sa permanente tenait toujours. Avec les litres de laque qu'elle avait vaporisés sur ses cheveux une heure auparavant, seul vent de force 12 aurait pu menacer l'agencement de sa chevelure, or le temps était au beau fixe. Mais mieux valait être sûre.



Elle attrapa la bouteille de Chivas qui trônait sur la table en plastique blanc et brisa le silence de sa voix que des années d'entraînement et de tabagisme avaient rendue grave et légèrement rauque (genre Marlène Dietrich, la seule actrice

## Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

morte qu'elle admirait, car elle n'aimait pas trop Romy Schneider, naïve et bêtement sentimentale, rien d'étonnant à ce qu'elle ait fini tragiquement).

- *Encore un petit verre de whisky docteur?*

Pas de réponse. Le Docteur Marbella semblait ne pas l'avoir entendue. Sans doute était-il une fois de plus plongé dans ses pensées, en train de s'entraîner mentalement à faire une ablation du foie ou rêvant à quelque expérience inédite de chirurgie plastique.

Hélène se racla la gorge et reformula sa proposition d'une voix plus forte en essayant d'y mettre une petite note d'humour:

- *Docteur Marbella? Ici la planète Terre. Je vous ressers un verre?*

C'était pas mal, le coup de la planète Terre. Elle avait entendu ça quelque part et ça lui était revenu tout naturellement.

Mais le Docteur Marbella se taisait toujours, parfaitement immobile derrière les verres de ses Ray-Bans.

Tout à coup, Hélène en eut la certitude: il était mort.

*Quelqu'un l'avait tué.*

En activant le lien hypertexte sur le mot «courses» signalé par un soulignement et la couleur rouge, le lecteur apprend que Paméla est effectivement partie en décapotable. Elle n'a cependant pas l'intention de faire les boutiques, mais de rejoindre Alan, un malheureux ex-amant qui passe sa vie à attendre ses rares rendez-vous avec la jeune femme. En route, Paméla réfléchit aux beaux cheveux et au sourire équivoque de sa rivale Hélène. S'il a la curiosité de suivre le lien installé sur «grâce à elle» dans le fragment du début, le lecteur comprend qu'Hélène a l'habitude de jouer de son physique pour arriver à ses buts. «Pauvre imbécile», commente Paméla. Contrairement à ce que le lecteur espère, le lien hypertexte sur ces deux mots ne fournit pourtant pas d'autres précisions concernant Hélène. Il introduit «le pauvre imbécile» Alan. À partir de «pauvre imbécile» surgissent ainsi quelques souvenirs de jeunesse de Paméla. Le texte entoure la photo d'une cabane où Alan et Paméla ont fait l'amour pour la première fois. Activant le lien sur «courses», le lecteur retrouve Alan et Paméla quelques années plus tard. Alan, étendu sur le lit d'une chambre d'hôtel, voit entrer Paméla. Un click en bas de la page, sur la première phrase prononcée par Paméla («Alan, il faut qu'on parle»), provoque l'affichage de la suite de cette conversation dans une nouvelle fenêtre. La scène dans la chambre d'hôtel constitue une intrigue parallèle à l'épisode au bord de la piscine. Elle se termine sur une rupture entre Alan et Paméla. Le

lecteur d'*Apparitions inquiétantes* a rencontré un nouveau suspect: Alan, l'amant humilié.

Certains fragments affichés à partir de l'activation de liens hypertexte, semblent pouvoir être omis d'*Apparitions inquiétantes* sans que l'enchaînement logique du récit ne se trouve troublé. La description d'un oiseau mort en pleine chute devant la fenêtre d'un voyeur habitant en face de la villa du docteur Marbella, Bob Wafelson, rentre dans cette catégorie de motifs libres et statiques. L'absence ou la non-activation des liens sur «les courses» de Paméla ou sur «Quelqu'un l'avait tué» dans le texte-géniteur, altérerait en revanche la compréhension du récit. Si le lecteur ignore par exemple que Paméla rejoint son ex-amant Alan au lieu de faire les courses, ses soupçons quant au meurtre de Marbella se concentrent sur Hélène.

Dans un récit hypertextuel, les liens remplissent donc différentes fonctions narratives. Celles-ci sont déterminées par le *contenu sémantique* des fragments de texte liés au «texte-géniteur». Certains hypertextes appellent des fragments d'un ordre descriptif qui, sans faire avancer l'action «principale», étoffent l'univers romanesque autour du meurtre de Marbella. D'autres liens font accéder le lecteur à des actions parallèles: le voyage de Paméla en voiture, la scène dans la chambre d'hôtel, Bob Wafelson devant sa fenêtre. D'autres liens encore projettent le lecteur dans le passé ou dans l'avenir des personnages: le premier amour de Paméla, l'entrée du détective. Jean Clément appelle «liens-bifurcation» les hypertextes par lesquels se construisent des parcours narratifs (Clément 2004: p. 7). Ces propositions narratives décrivent la charpente du récit, son organisation logique. Les propositions libres ou facultatives en revanche donnent une épaisseur énonciative au récit. Jean Clément les qualifie de «notations intersticielles», de «liens-incise» (Clément 2004: p. 7). Pour évaluer la fonction exacte du lien hypertexte dans le déroulement logico-temporel d'un récit sur support numérique, une classification plus détaillée me paraît nécessaire.

#### **Classification des liens-incise**

Entre les noyaux d'un récit papier viennent souvent s'insérer des «fonctions catalyses» (Barthes 1977) qui comblent l'espace entre deux propositions narratives de base. Dans un récit hypertextuel comme *Apparitions inquiétantes*, le lien sur «les courses» de Paméla remplit les mêmes fonctions et peut donc être qualifié de «lien-catalyse»: il amène d'abord vers un fragment décrivant le déplacement de Paméla vers la chambre d'hôtel. Dans un deuxième temps, via un autre hypertexte

qui peut être qualifié de «lien-bifurcation», l'action reprend dans la chambre d'hôtel avec la confrontation entre Paméla et Alan.

Se greffent également entre les noyaux d'une fable des «indices-informant» conférant un lieu et un temps à l'intrigue. Ils sont indispensables au repérage temporel et spatial de l'événement raconté. «Bien sûr, elle culpabilisait un peu pour Paméla. Mais après tout, c'était grâce à elle que Paméla avait rencontré le Docteur Marbella», peut-on lire sur la première page d'*Apparitions inquiétantes*. L'activation du lien sur «grâce à elle» appelle un fragment décrivant l'ambiance au bar «Cactus rouge» le soir de la rencontre. L'environnement sordide et l'état d'ivresse du docteur Marbella en disent long sur les bases de sa relation avec Paméla. Grâce à ce lien «informant», le lecteur apprend donc des détails indispensables sur le mode de vie du docteur.

Tandis que les «liens-informant» correspondent à des données immédiatement signifiantes et apportent une connaissance liée à une certaine logique du monde représenté, les «indices» impliquent une activité de déchiffrement, de reconstruction. Dans *Apparitions inquiétantes*, les «liens-indices» portent particulièrement bien leur nom: tout roman policier fonctionne comme un jeu de pistes. La chute de l'oiseau mort devant la fenêtre de Bob Wafelson n'a aucune incidence immédiate sur les événements racontés. Compte tenu de la position-clé de Bob Wafelson (il est témoin de l'éventuel meurtre du docteur Marbella), l'épisode livre néanmoins un indice sur l'indifférence de Bob vis-à-vis de la souffrance et de la mort. Nous remarquons donc que l'omission d'un lien-informant ou d'un lien-indice altérerait l'évaluation du sens de l'histoire racontée.

Tout lien-informant et tout lien-indice ouvrent une parenthèse dans le «texte-géniteur». Dans l'univers papier, l'étendue d'une parenthèse (indiquée par des signes de ponctuation) peut généralement être évaluée sans difficulté. Dans une structure hypertextuelle, le lecteur ignore l'étendue de la «digression» avant de l'avoir activée par click. En cas d'activation, les liens-incise ralentissent le cours de l'action «principale»: beaucoup d'entre eux appellent des fragments dotés à leur tour de liens- catalyse, de liens-informant ou de liens-indices, voire de liens-bifurcation. Sur la première page d'*Apparitions inquiétantes*, le changement du rythme de lecture *sans* ou *avec* activation des liens est particulièrement frappant.

Classification des «liens-incise»	
Lien-catalyse	Appelle un fragment qui comble l'espace entre deux propositions narratives de base.
Lien-informant	Appelle un fragment qui confère un lieu et un temps à l'intrigue.
Lien-indice	Appelle un fragment qui implique une activité de déchiffrement, de reconstruction.

### Classification des liens-bifurcation

Contrairement aux liens-incise, les liens-bifurcation régissent l'ordre chronologique des événements racontés dans le récit hypertextuel. Ils font accéder le lecteur à différents points sur l'axe temporel de l'histoire. Une catégorisation plus fine semble à nouveau nécessaire pour décrire et évaluer leurs fonctions – retournons donc vers *Apparitions inquiétantes*. Certains hypertextes donnent accès à des récits parallèles qui s'explorent par «liens chronologiques», suivant le déroulement temporel de l'intrigue. D'autres liens appellent des fragments mettant en scène le docteur Marbella vivant, et peuvent être qualifiés d'«analepses narratives». Une dernière catégorie de liens remplit la fonction de «prolepses narratives», projetant le lecteur vers l'avenir.

Paméla a rencontré le docteur Marbella grâce à Hélène. La scène s'est déroulée au bar «Cactus rouge». Un lien-informant promet des détails, mais l'épisode suscité par click projette le lecteur successivement en arrière sur l'axe temporel du récit; le docteur (encore vivant) se trouve devant un verre d'alcool, accoudé au bar comme les autres clients «seuls avec leur cafard». Un lien-informant sur cafard mène vers l'appartement de Roberto, frère du docteur Marbella. L'habitable est infesté par les cafards, animaux tout aussi misanthropes que Roberto qui «n'a jamais eu de chance dans la vie». Frustré et jaloux de son frère, Roberto a rejoint une cellule terroriste dirigée par le féroce Alex. Se dessine donc une nouvelle piste quant au meurtre du docteur Marbella: celle d'un assassinat politique. Un retour vers l'épisode du «Cactus rouge» apprend au lecteur que le docteur Marbella avait l'habitude de passer ses soirées au bar, même lorsqu'une intervention chirurgicale l'attendait le lendemain. Un lien chronologique sur «le lendemain matin» en fin de page rassure le lecteur: malgré l'ivresse du docteur, l'intervention du lendemain de la soirée au «Cactus rouge» s'est bien déroulée. À l'hôpital, deux infirmières, Marina et Carmella, semblent jouer un rôle particulier dans la vie du docteur Marbella. Séductrices diaboliques ou amantes douces? Pour l'instant, le



## Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

lecteur reste dans le doute. Mais le cercle des suspects ne cesse de s'agrandir.

Classification des «liens-bifurcation»	
Lien-prolepse	Appelle un fragment qui évoque un événement après coup.
Lien-analepse	Appelle un fragment qui évoque un événement à venir.
Lien chronologique	Appelle un fragment qui s'inscrit dans la suite chronologique du fragment précédent.
Lien parallèle	Appelle un fragment qui évoque une action parallèle.

Les liens hypertexte signalés dans *Apparitions inquiétantes* par la couleur rouge deviennent noirs une fois explorés. Ces transformations progressives aident le lecteur à se repérer dans la série des épisodes du roman. Il faut insister sur le fait que leur inscription sur l'axe temporel du récit est pourtant conditionnée par le parcours d'exploration choisi. Dans le récit classique sur support papier, la position d'une «bifurcation» sur l'axe temporel du récit est fixe: le livre est parcouru de la première à la dernière page. Dans un récit hypertextuel, la position de la bifurcation est variable. Si le lecteur décide par exemple de commencer la lecture d'*Apparitions inquiétantes* par l'épisode du «Cactus rouge» à partir d'un «Atlas des chemins» proposé par l'auteur, la scène autour de la piscine du docteur Marbella («un corps blafard et velu») se présente à lui comme une prolepse narrative. La même scène remplit une fonction d'analepse si l'exploration commence par l'épisode du début. Ces fonctions *protéiformes* des liens-bifurcation embrument-elles la clarté architectonique du récit? Brisent-elles son unité qui, d'après une définition proposée par Umberto Eco, n'est pas basée sur une multiplication, mais sur une réduction des possibles?

### Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

Auteurs et défenseurs du récit hypertextuel ont souvent considéré celui-ci comme un contre-modèle au récit classique. «Le parcours de l'hypertexte est une dérive», avance par exemple Jean Clément (Clément 2004: p. 5). Certains critiques expriment donc leur réserve vis-à-vis du récit hypertextuel. «Lorsqu'on lit, il est nécessaire d'organiser les informations présentées en les hiérarchisant pour donner du sens au lu. Dans les circonstances hypertextuelles, comment le lecteur parvient-il à hiérarchiser les actions proposées? Ou sont les moyens?», se demandent par exemple Bertrand Gervais et Nicolas Xanthos

(Gervais/Xanthos 2003). La plupart des dispositifs hypertextuels isolent chaque fragment dans une fenêtre qui est consultable à partir d'autres fragments. Gervais et Xanthos considèrent ces fragments d'action comme sémantiquement détachés. Ce détachement leur donnerait une grande liberté, mais une faible valeur au sens sémiotique du terme, «celle-ci ne pouvant être attribuée que par comparaison; tout s'équivaut, tout peut occuper la place de l'autre» (Gervais/Xanthos 2003). Effectivement, le roman traditionnel propose un texte qui ne peut pas être modifié: le lecteur doit accepter le «*fatum*» qui s'abat sur les personnages; il doit reconnaître son incapacité à changer leur destin. Selon Eco, la fascination du récit classique réside en grande partie dans cette structure immuable (Eco 2003). Comme Gervais et Xanthos, Eco ne donne donc pas beaucoup d'avenir au récit hypertextuel multipliant les possibles. Michel Bernard affirme même qu'il «est impossible de 'raconter des histoires' sur un tel support» (Bernard 1993: p. 17).

Je regrette que Gervais, Xanthos, Eco et Bernard ne précisent pas sur quelles expériences de lecture se basent leurs jugements sévères. Nous avons vu que le récit hypertextuel ne s'inscrit pas obligatoirement dans la contestation des structures temporelles du récit traditionnel: dans *Apparitions inquiétantes*, le déroulement chronologique de l'*histoire* racontée n'est pas altérée par une lecture non chronologique des différents fragments du *récit*; comme le récit traditionnel, ce roman hypertextuel est construit à partir d'analepses et de prolepses narratives, à partir d'actions parallèles; la structure hypertextuelle qui permet au lecteur de parcourir le matériel textuel dans plusieurs directions, n'a dans *Apparitions inquiétantes* aucune incidence sur le déroulement des événements au niveau de l'*histoire* racontée. Il semble donc que les observations d'Eco, de Gervais et Xanthos et de Bernard se fondent sur certaines formes spécifiques du récit hypertextuel, où le lien provoque effectivement un éclatement final de toute structure narrative – au niveau du récit *et* au niveau de l'*histoire*.

#### **L'éclatement des structures narratives dans certains récits hypertextuels**

Dans *Histoire d'@* de Marc ETC, de multiples liens sur chaque page conduisent le lecteur vers un réseau complexe de fragments. Les liens hypertextes ne sont pas signalés par des soulignements ou par des changements de couleurs comme dans *Apparitions inquiétantes*: ils se découvrent derrière les blancs laissés dans un texte affiché en noir sur fond blanc. Parfois l'activation d'un lien ne fait que réactiver la même page. Dans ce cas, la disposition des mots sur la page change légèrement sans que de nouvelles phrases s'affichent – le lecteur piétine

## Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

sur place. L'arborescence du site reste «bouchée». Un click entre «arbor» et «essence» dans le fragment reproduit ci-contre révèle l'une de ces pannes de sens – l'absence :

veuillez nous excuser pour cette interruption momentanée des pogroms. On ne brille jamais mieux qu'en arborant son arbor essence abhorre sens panne de sens.
--

Plus souvent, d'autres fenêtres surgissent à partir d'un click sur l'espace blanc, affichant des textes parsemés de nouveaux blancs – à force de cliquer, on dirait que leur apparition pourrait se renouveler interminablement (en réalité, les potentialités combinatoires d'un nombre limité de fichiers hypertextualisés ne peuvent évidemment être infinies; contrairement à certaines œuvres génératives, un récit hypertextuel ne constitue pas un système ouvert). Lorsqu'un blanc interrompt l'enchaînement des phrases, découpe les mots ou engloutit une partie des lettres, le lecteur clique avec curiosité: qu'est-ce que le blanc lui cache de trop-plein? Arrivera-t-il, à force de cliquer, au bout du blanc? À qui le «je» peut-il bien s'adresser lorsqu'il parle ainsi, dans le blanc? Qu'est-ce que le «je» ne sait pas «part»-ager? Quelles questions se cachent encore, au milieu du blanc, entre ces enchaînements de points d'interrogation?

Où en étais je, déjà... ah oui ! je disais ça pour rire bien sûr. Je parlais à , je parlais à bien, voyez... ce qu'on appelle noyer le poison : la rhétorique, la rétion des mots francs. Mon silence ? Il vaut mieux défaire et laisser dire plutôt que médire et laisser faire. Non, c'était pourrir, pourrir la situation, vous dis-je. Ils veulent tous ma peau, ils s'imaginent qu'il suffit de mourir pour dissiper les problèmes, mais il se mettent le doigt dans le deuil : vouloir le bien, vouloir la mort, c'est déjà se mêler à la question ?????????????????? ?????? ?????????????????????? se mêler de tous. Que voulez-vous, je ne sais pas ager, je ne sais pas mourir... Allez, ça ira, ça ira, sortez de mon bureau, ma tête haute juchée sur vos épaules, placardez sur tous les murmures mes convictions et n'en parlons plus.
--

En cliquant sur les blancs, le lecteur quitte un fragment textuel pour un autre. Au bout d'un long voyage à travers les fragments hypertextualisés d'*Histoire d'@*, le lecteur se trouve parfois projeté vers son point de départ – des «noyaux» hypertextuels se mettent en place. Par la suite, le lecteur pourrait activer d'autres blancs dans le

texte-géniteur pour partir dans des directions qui n'ont pas encore été explorées.

Marc ETC utilise les hyperliens pour relier les fragments épars de son texte. Comme ces fragments sont de taille relativement réduite, le lecteur bouge rapidement dans l'œuvre. Les fragments affichés à partir des espaces blancs hyperliés, n'épuisent pourtant que rarement le désir d'explication qui avait fait cliquer le lecteur. Ils conduisent le lecteur ailleurs pour le ramener ensuite d'autant plus près du texte-géniteur, vers le constat d'une absence définitive de toute explication. D'autres fragments affichés par click rentrent même dans des rapports de dissonance avec le fragment précédent. À partir du blanc qui, dans le fragment cité auparavant, suit le mot «pogrom», une nouvelle phrase trouée de blanc s'affiche ainsi:

EF froid de l'absence .
-------------------------

Les pogroms rappellent l'horreur de la disparition des Juifs lors de la Deuxième Guerre mondiale. La métaphore «blanche» du manque de sens s'approche au plus près de l'absence. Plus aucun mot ne peut représenter l'effroi: un click sur le blanc affiche une page blanche. Entre la couleur blanche, l'absence de parole et les pogroms se crée un lien qui n'est ni temporel, ni causal: d'un côté, l'extermination des Juifs est thématifiée; d'un autre côté, elle est présentée comme foncièrement indicible; cet indicible qui ne peut être représenté directement, éclate dans la tension entre le mot «pogrom», l'absence d'un mot qui ne s'affiche jamais tout en faisant lien, et la page blanche qui constitue le point final de l'exploration de cette partie d'*Histoire d'@*.

Dans *Apparitions inquiétantes*, des liens de *causalité* se tissent entre les fragments du récit (Paméla est partie de la villa du docteur Marbella *parce qu'elle* a rendez-vous avec Alan, son ex-amant; le détective Chris Winter entre en action *parce que* le docteur a été trouvé mort au bord de la piscine). Dans *Histoire d'@*, les conjonctions de coordination, de concession et d'opposition, caractéristiques du récit classique, ont été omises. Tous les liens ont donc des fonctions d'«incise». Souvent leur charge sémantique est d'ordre *métaphorique*, éclairant le sens tout en l'éclairant à l'infini. Dans *Apparitions inquiétantes*, les fragments du récit peuvent être explorés dans différentes directions tout en s'inscrivant dans un endroit précis sur l'axe temporel de l'*histoire* racontée. Dans *Histoire d'@*, toute temporalité et toute séquentialité au niveau du *récit* et au niveau de l'*histoire* ont été abolies. Alors que Cécile Brandenbourger guide le

lecteur vers un premier épisode comme début de l'expérience de lecture, la lecture d'*Histoire d'@* pourrait commencer avec n'importe quel fragment. *Apparitions inquiétantes* promet de résoudre la question initiale (qui a tué le docteur Marbella?) lors de l'épisode final. *Histoire d'@* n'aboutit pas sur une conclusion définitive.

Raymond Queneau, représentant de l'OuLiPo, réfléchit sur les possibilités de «faire du roman une sorte de poème, et de fixer des règles aussi strictes que celle du sonnet» – «On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on peut faire rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations» (Queneau 1950: p. 28, 42). Jean-Pierre Balpe reprend ces réflexions en les reformulant avec Roman Jakobson: «L'hypertexte reproduit au niveau de la syntaxe narrative le même renversement que le poème au niveau de la syntaxe phrastique. Comme la poésie libère les mots de leur enchaînement à la linéarité de l'axe syntagmatique pour les projeter dans un réseau de correspondances thématiques, phonétiques, métaphorique etc., qui dessine une configuration pluri-isotopique, l'hypertexte libère les séquences narratives de leur asservissement à la grammaire du récit traditionnel pour les faire entrer dans l'espace multidimensionnel d'une structure entièrement neuve et ouverte». Dans *Histoire d'@* de Marc ETC, plusieurs motifs, l'absence, l'effroi, le manque de communication, la Shoah, l'impossibilité de l'amour et de toute certitude, se transcrivent d'un côté dans des fragments que le lecteur lit; d'un autre côté, ils sont rendus lisibles et visibles par le dispositif hypertextuel lui-même, incitant le lecteur à explorer le blanc et le noir, couleurs du rêve et du cauchemar. L'incertitude de la voix narrative, le changement permanent de perspectives, la polysémie des espaces blancs hyperliés désorientent le lecteur. Le faisant parfois piétiner sur place, le faisant tomber dans des impasses ou lui suggérant des associations sans début ou fin précis, l'hypertexte devient dans *Histoire d'@* la figure de l'impossibilité de toute explication. Reste au lecteur de faire résonner les fragments autour de cet «effroi de l'absence» qui se refuse au Récit.

### **La renarrativisation du récit hypertextuel**

Gervais et Xanthos se montrent critiques vis-à-vis du récit hypertextuel parce que le lecteur porterait peu attention à la lettre du texte, au grain de sa signification, qu'il s'amuserait et épuiserait son attention au niveau de la forme, du dispositif offert, l'enchaînement des fragments, les possibilités visuelles et sonores, la dimension technique du médium (Gervais/Xanthos 2003). Enthousiasmés par les possibilités formelles qu'offre le dispositif numérique, les auteurs de la Littérature hypertextuelle n'ont effectivement pas toujours su contourner les

pièges d'un formalisme aseptisé. Dans *Histoire d'@*, le questionnement sur le dispositif hypertextuel, la complexité des arborescences semblent primer sur la qualité du texte, reléguant sa signification au second plan. Les jeux de la forme seuls ne peuvent pourtant combler l'imaginaire du lecteur.

Face à ces dangers, le récit hypertextuel peut aujourd'hui trouver deux issues: Soit il expérimente avec les nouvelles «figures de style» électroniques (*hypertextuelles* et *animées*) qui émergent sur la surface observable de l'œuvre; dans le meilleur des cas, ces figures de style éclairent le sens du Texte tout en l'éclairant à l'infini; «fond» et «forme» entrent dans une relation poétique. Contrairement à la Littérature programmée qui est soustraite à toute transcendance, qui ne révèle pas, ne sublime pas, n'accomplit pas, une telle Littérature *hypertextuelle* et *animée* veut ainsi fasciner, transporter, ravir; le dispositif de monstration se fait oublier. Ses outils scénographiques rappellent ceux qui sont utilisés au théâtre: des jeux d'ombres et de lumières, des coulisses changeantes et des animations graphiques du texte métamorphosent l'écran en un espace d'immersion onirique. La profondeur du dispositif, c'est-à-dire la structure algorithmique, reste inaccessible au lecteur. Si l'œuvre numérique hypertextuelle et animée s'attache ainsi à créer des illusions de «surface», elle ne s'inscrit pourtant pas forcément dans une illusion référentielle. *Vingt ans après* de Sophie Calle par exemple montre que la théâtralisation de l'œuvre littéraire sur support numérique ne se réduit pas à l'insertion de quelques effets de décor. Par le biais d'une mise en tension analogique du potentiel sémantique et graphique du texte, il s'agit d'élargir les terrains sémantiques et sémiotiques du langage. Dans cette Littérature numérique basée sur la mise en espace de l'animation textuelle, théâtraliser, «n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage» (Barthes 1971: p. 10).

Soit la Littérature hypertextuelle s'inscrit dans une tendance que Bruno Blanckeman qualifie, à la suite de A. Kibedi Varga, de «renarrativisation du texte» (Blanckeman 2000: p. 15). Des auteurs comme Jean Echenoz ou Pierre Michon, représentants de cette renarrativisation dans le domaine du récit papier, n'essaient pas de restaurer le roman traditionnel. Il s'agit plutôt de montrer «comment une fiction s'élabore sur sa propre ruine». Les personnages, «intégrés à l'intérieur d'une ou de plusieurs intrigues, s'affirment sans s'affermir». Le roman «produit de la fiction et surligne cette production, énonce du romanesque et le dénonce comme tel». Ainsi devient-il, selon Bruno Blanckeman, par excellence «un médiateur pour temps flottants» (Blanckeman 2000: p. 17).

Il me semble qu'*Apparitions inquiétantes* de Cécile Brandenbourger s'inscrit dans ce mouvement de renarrativisation. Alors que le récit classique repose sur le déni des opérations de production, de montage, d'assemblage des épisodes, et sur l'oubli de l'instance organisatrice (les événements du roman classique semblent se raconter eux-mêmes), l'instance narrative se manifeste dans *Apparitions inquiétantes* à plusieurs reprises pour pointer du doigt les dispositifs narratifs du récit (par exemple via l'« Atlas des chemins »). Ce n'est en fait pas tellement la question de départ (« Qui a tué le docteur Marbella? ») qui suscite l'intérêt du lecteur. Les scènes stéréotypées, ostensiblement « mal écrites », rappellent les isotopies narratives des romans de gare: avant de les explorer dans *Apparitions inquiétantes*, le lecteur les a déjà mille fois lues ailleurs. Les personnages semblent découpés dans des prospectus publicitaires, dans des bandes dessinées de bas de gamme: ils s'affirment sans s'affermir. Ni scènes ni personnages ne soutiennent l'illusion référentielle qui, dans le roman policier classique, nous fait fébrilement tourner les pages. Dans *Apparitions inquiétantes*, le lecteur prend ainsi plus de plaisir à traquer les personnages via le dispositif hypertextuel, à pousser des portes, à déboucher des trous de serrure en activant des liens, qu'à lire les portraits-pastiche du vicieux docteur Marbella, de la sulfureuse Paméla ou des folles amoureuses Marina et Carmella. L'usage des paramètres fictionnels se révèle être foncièrement ambivalent. La frontière entre la fiction policière, le travail qui la produit et l'acte de lecture s'efface: Activant des « pistes », le lecteur devient dans *Apparitions inquiétantes* l'un des personnages du récit, le double d'un détective qui explore des pistes. Cette mise en abyme du texte et de son dispositif de lecture sous forme de quête, enquête ou exploration est devenu un lieu commun de la fiction hypertextuelle. Ce qui sauve *Apparitions inquiétantes* du « classicisme » et du stéréotype, c'est que le lecteur se laisse prendre au jeu de l'exploration hypertextuelle tout en sachant qu'il bouge à travers un univers en carton-pâte numérique, qui peut s'écrouler d'un moment à l'autre pour exhiber son artificialité.

Alexandra Saemmer\*  
(Université Lyon 2)

---

\* Alexandra Saemmer est enseignante à l'Université Lyon 2. Après avoir travaillé sur l'intertextualité littéraire (*Duras et Musil*, Rodopi, 2002), les nouvelles formes de littérature hypertextuelle, animée et programmée se trouvent maintenant au centre de ses activités de recherche. Elle co-dirige un groupe de recherche autour des Arts visuels sur écran (séminaire *E-Formes*). Un livre sur les *Littératures numériques* paraîtra en 2006 aux Presses universitaires de Saint-Étienne.

## Bibliographie

BALPE, J.P., «Afternoon, a Story: du narratif au poétique dans l'oeuvre hypertextuelle»  
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Afternoon.htm>

BARTHES, R., «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977.

BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971.

BERNARD, M., «Hypertexte: la troisième dimension du langage», *Texte* 13-14, Toronto, 1993.

BLANCKEMAN, B., *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2000.

CLÉMENT, J., «Hypertexte et fiction: une affaire de liens», in Salaün, J.- M. et Vandendorpe, C., *Les défis de la publication sur le web: hyperlectures, cybertextes et meta-éditions*, Paris: Presses de l'ENSSIB, 2004 <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf>

ECO, U., «Vegetal and mineral memory: The future of books», 2003  
<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>

GENTES, A., Intervention à une table ronde au colloque *Les écritures d'écran. Histoire, pratiques et espaces sur le Web*, 18 et jeudi 19 mai 2005, Université d'Aix-en-Provence.

GERVAIS, B. et XANTHOS, N., «L'Hypertexte: une lecture sans fin», 2003  
<http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0036.htm>

LANDOW, J.P., *Hypertext 2.0, The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1992 et 1997.

QUENEAU, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris: Gallimard, 1950.

### Œuvres numériques citées:

BOUTINY, L., *Le Non-Roman*, <http://www.synesthesie.com/boutiny>

BRANDENBOURGER, C., *Apparitions inquiétantes*,  
<http://www.anacoluthe.com/bulles/apparitions/inquietantes.html>

CALLE, S., *Vingt ans après*,  
<http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html>



## Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel

DALL'ARMELLINA, L., *gener\_hâtif(s)*, <http://lucdall.free.fr/>

ETC, M., *Les Pages blanches*, <http://archives.cicv.fr/HYP/ETC/titre.html>

MAZA, M., *Usimage No 1*, <http://carol.brandon.free.fr/>

MIGNOTTE, A., *La Main*,  
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/ovosite/recits/>