

Apogées de l'inachèvement : de l'œuvre à l'hypertexte

Dans sa dimension artistique et littéraire, la notion d'apogée est intimement liée à celle de chef-d'œuvre, qui elle-même implique la croyance en une forme achevée de la création. Or de Mallarmé à Blanchot, l'espace littéraire de la modernité est traversé par l'idée du "livre à venir" qui postule au contraire que le "texte définitif" n'existe pas - pas même signé par la mort de l'auteur ni contresigné par celle de Dieu. Si l'on admet, du moins s'agissant d'une œuvre littéraire, qu'elle est née avec le livre imprimé et avec l'auteur, la notion d'apogée en littérature - et sans doute aussi dans les arts - semble désormais impossible avec les nouvelles formes d'expression offertes par l'informatique et Internet. Ainsi, on pourra se demander si littérature hypertextuelle ne constitue pas, d'une certaine manière, définitivement, l'apogée de l'inachèvement ?

I - Chef-d'œuvre et hors-d'œuvre

De la perfection du chef-d'œuvre

Le mot *chef-d'œuvre*, qui apparaît vers le milieu du 13^e siècle (1260) avec le sens de "point principal d'une chose", est composé de *chef* (qui a le sens de tête dès le 9^e siècle) et de *œuvre* (lat. *opera*, pluriel de *opus*, *operis*). Dès le 12^e siècle, *œuvre* désigne les productions artistiques ou littéraires. On parlera ainsi d' "œuvre d'art" et des "œuvres complètes" d'un auteur. La notion de complétude implique donc celle de finitude : ce qui sous-entend que l'auteur n'écrit plus, ou qu'il considère un cycle de création comme achevé, ou qu'il est mort – la mort de l'artiste étant le point culminant de son œuvre, comme sorte de happening radical mêlant confusément l'homme et l'œuvre. Au 16^e siècle, "un œuvre" désigne aussi l'ensemble de la production d'un artiste ou d'un écrivain. Mais c'est dans la symbolique alchimique que l'œuvre au masculin compris comme "entreprise capitale" acquiert un sens qui nous rapproche de celui de "chef-d'œuvre" pour donner le "grand œuvre" (vers 1626) : aboutissement d'une vie de recherche, synonyme d'absolu, de perfection, mais aussi de quête toujours inaboutie. L'œuvre d'une vie serait ainsi cette vie même. La mort de l'auteur étant en quelque sorte son accomplissement, son apogée. L'œuvre est une entreprise dont il faut venir à

bout, quand ce n'est pas elle qui vient à bout de l'auteur. A ce propos, remarquons que très souvent l'oeuvre n'est qualifiée de chef-d'oeuvre qu'après la mort de son auteur. L'oeuvre étant liée à son contexte, seule la mort de l'auteur semble pouvoir valider la qualification de chef-d'oeuvre par laquelle l'oeuvre devient immortelle.

Autrefois surtout, l'artisan réalisait un chef-d'oeuvre, à savoir une oeuvre difficile qui lui permettait d'être reconnu dans sa corporation. Cette oeuvre devait être parfaite en ce qu'elle correspondait à un style mais avant tout elle devait traduire essentiellement la maîtrise d'une technique. Le chef d'oeuvre artistique, s'il est lui aussi facteur d'admission, met en jeu au contraire la subjectivité esthétique de l'artiste et du public. Nous avons donc affaire à une notion qui appartient à la question de la réception laquelle pose le problème paradoxal de l'éternité d'un chef-d'oeuvre alors même que les valeurs esthétiques, on le sait, sont loin d'être éternelles voire plus certainement soumises aux variations historiques du goût. Pour Victor Hugo, s'il y a une perfection du chef-d'oeuvre, il n'y a pas de perfectionnement possible dans l'art.

"Le relatif est dans la science ; le définitif est dans l'art. Le chef-d'oeuvre d'aujourd'hui sera le chef-d'oeuvre de demain. Shakespeare change-t-il quelque chose à Sophocle ? Molière ôte-t-il quelque chose à Plaute ? même quand il lui prend *Amphitryon*, il ne le lui ôte pas. F i g a r o abolit-il Sancho Pança ? Cordelia supprime-t-elle Antigone ? Non. Les poètes ne s'entr'escaladent pas. L'un n'est pas le marchepied de l'autre. On s'élève seul, sans autre point d'appui que soi. On n'a pas son pareil sous les pieds. Les nouveaux venus respectent les vieux. On se succède, on ne se remplace point. Le beau ne chasse pas le beau. Ni les loups, ni les chefs-d'oeuvre, ne se mangent entre eux.¹"

Le perfectionnement est au contraire le propre de la science, sans doute parce qu'elle est essentiellement recherche. (Mais nous verrons plus loin qu'il est possible de trouver entre la science et l'art des points de jonction ou ce hiatus souligné par Hugo n'a peut-être pas de sens.) De même, si "le progrès est le moteur de la science ; l'idéal est le générateur de l'art." Il n'y a pas de progrès dans l'art parce que celui-ci relève de l' "immuable". Ainsi, le beau est une notion absolue, non problématique, non historique. Mais comme nous le savons, le beau, et encore moins le bon, ne sont des critères suffisants pour définir l'oeuvre d'art : "La plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes"².

Une évaluation des oeuvres est possible, qui implique la prise en compte de la notion d'évolution historique. De même que l'histoire littéraire délimite souvent très arbitrairement, des périodes³ de même se pose la question de l'évolution de l'oeuvre d'un artiste, entre une

¹ Victor Hugo, "L'art et la science - III", in *William Shakespeare*, 1^{ère} partie, livre III, 1864.

² Goodman cité par Compagnon, in *Le démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998, page 245.

³ Exemple emblématique de cet arbitraire : le baroque, historiquement et géographiquement limité de manière fort

Vision d'ensemble, atemporelle, et des moments singuliers inscrits dans une temporalité de l'œuvre en train de se faire marquée des fractures, des repentirs...

Le chef-d'oeuvre comme inconnue de l'oeuvre

On se souvient de la scène finale du *Chef-d'oeuvre inconnu* dans laquelle Frenhofer lève le voile sur la Belle Noiseuse et de la réaction incrédule de Poussin et de Porbus lorsqu'ils examinent la peinture, cherchant vainement la forme d'une jeune fille, mais ne voyant rien d'autre qu'une accumulation informe de matière, "couleurs confusément amassées", "lignes bizarres". Et pourtant, ils en conviennent, c'est bien un tableau, et c'est de la peinture. "Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, mes pinceaux." Et pourtant Frenhofer est de "bonne foi" convient Porbus. Il a véritablement voulu atteindre la "perfection" : "Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Où est l'art ? perdu, disparu." Voilà donc le résultat de sept années de travail : "les couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture." Le texte de Balzac pose la question de l'insatisfaction. A quel moment décide-t-il que l'oeuvre est achevée ? L'artiste est confronté à ce que Blanchot appelle "l'exigence de l'oeuvre" qui attire l'artiste hors du monde :

"Une oeuvre est achevée, non quand elle l'est, mais quand celui qui du dedans y travaille peut aussi bien la terminer du dehors, n'est plus retenu intérieurement par l'oeuvre [...]"

Ce qui est sous entendu, c'est bien évidemment l'idée que pendant le processus de l'oeuvre celle-ci et l'auteur ne font qu'un. On retrouve l'idéologie romantique de l'artiste inspiré, héritée de la thèse platonicienne qui fait de l'artiste un "enthousiaste", celui qui est littéralement "habité par l'inspiration divine".

Mais revenons Blanchot et au deuxième chapitre de *L'espace littéraire* :

"Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s'en est fait l'entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant [...] Jamais le poète, celui qui écrit, le "créateur", ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'oeuvre ; jamais,

à lui seul de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi, l'oeuvre est oeuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit [...] Et celui qui écrit est, aussi bien, celui qui a "entendu" l'interminable, et l'incessant, qui l'a entendu comme parole [...], l'a fait cesser, dans cette intermittence l'a rendue saisissable, l'a proférée en la rapportant fermement à cette limite, l'a maîtrisée en la mesurant.⁴

On le voit, Blanchot revient sur l'idée d'une parole qui "est", absolument, donc sans commencement, sans fin. Parole divine, performative, absolue où l'acte créateur trouve son origine et sa clôture. Mais remarquons que Blanchot prend bien soin de mettre entre guillemets le terme "créateur" (En effet, à cet instant, historiquement, le créateur a déjà cédé sa place à d'autres instances dans ce qu'il faudra appeler, notamment avec Julia Kristeva, la "productivité du texte".) Pour que l'oeuvre soit, il faut que la parole qui en est son commencement cesse. Là où la parole cesse commence l'oeuvre comme "limite". L'achèvement de l'oeuvre ne serait donc pas son apogée mais son commencement. A moins que l'apogée ne soit son commencement, ou que l'apogée de l'oeuvre précède celle-ci ?

Traditionnellement, seule la publication, pour un livre, ou l'exposition, pour une oeuvre d'art, décide de leur achèvement. Il faut l'intervention d'un tiers, spectateur ou lecteur, pour déposséder en quelque sorte l'auteur de son oeuvre, dépossession peut-être salutaire puisqu'elle lui interdit le repentir, le ressassement infini de son insatisfaction. Mais à l'inverse, nombreux seraient les exemples d'auteurs qui sont revenus sur des oeuvres publiées, pour les remanier, en donner des versions différentes : Blanchot, *L'arrêt de mort* (1958 et 1972). Seule l'ouverture à l'altérité du regard, au discours critique, conditionne donc l'achèvement de l'oeuvre afin que celle-ci ne reste pas chef-d'oeuvre inconnu. Mais Porbus et Poussin arrivent trop tard pour rendre "lisible" et donner du sens à la "muraille de peinture" que leur propose Frenhofer.

Balzac pose par anticipation la question esthétique du XXe siècle, formulée par Rémy de Gourmont dans *La fin de l'art* (1925) et ensuite par Blanchot : "L'art touche-t-il à sa fin ?" L'avenir de l'art dans l'oeuvre ne serait-il pas sa disparition ? De ce point de vue, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* devrait se lire comme une sorte d'apogée paradoxale de l'histoire de l'art et de la littérature. L'oeuvre de Frenhofer est abolition de l'art mais en même temps, la destruction du tableau signifie l'impossibilité de l'achèvement esthétique. "L'oeuvre devient ainsi possible de demeurer dans le virtuel de son achèvement."⁵

⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, "Folio/Essai", Paris, 1988, p. 35.

⁵ Patrick Marot, "Le Chef-d'oeuvre inconnu ou l'irreprésentable de la représentation," in *De la palette à l'écritoire*, Editions Joca Seria, Nantes, 1997, p. 148.

L'inachèvement essentiel de l'oeuvre

Cette conscience de l'inachèvement constitutif de l'oeuvre est un trait fondamental de la modernité. Elle s'oppose évidemment à l'idée aristotélicienne de l'oeuvre, structure parfaitement accomplie, avec un début et une fin.

La question se pose à plusieurs niveaux, et tout particulièrement s'agissant des oeuvres littéraires narratives. Comme le rappelle Marc Escola⁶, il y a au moins "trois bonnes raisons de dénier aux oeuvres leur achèvement". L'exemple des éditions critiques montre bien tout d'abord que nous ne lisons qu'un "état" du texte. D'autre part, comment expliquer qu'une oeuvre puisse donner naissance à une autre, ainsi Racine écrivant Iphigénie plus de vingt siècles après celle d'Euripide ? Il bien fallu que Racine considère son modèle sinon comme inachevé, du moins comme susceptible de variantes. Enfin, si une oeuvre était complète, parfaitement achevée, en quoi y aurait-il besoin de la gloser. Le commentaire des oeuvres n'est-il pas la preuve de leur incomplétude ? Et d'ailleurs, les écrivains contemporains, conscients de la chose, ont bien essayé de résoudre le problème en mêlant fiction et théorie. Tous les procédés de mise en scène de la fiction, de la production de l'écriture ne sont-ils pas, dans le Nouveau Roman, la preuve de cet inachèvement, à la fois combattu dans la pratique et théorie théorisée, recherchée comme preuve d'une impossible totalité.

Précisons que lorsqu'on parle ici d'inachèvement de l'oeuvre, il est bien clair qu'il ne s'agit pas de ces oeuvres restées inachevées pour des raisons extérieures à elles : effet de la censure, résultat des vicissitudes de la création, abandon de l'oeuvre par l'auteur.... Il ne s'agit pas non plus spécifiquement de ces oeuvres volontairement "ouvertes", écrites sur le modèle des théories post-structuralistes, etc. Des oeuvres comme *Marelle* de Julio Cortazar, ou *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau sont des oeuvres qui spéculent sur leur inachèvement. Il s'agit bien, au-delà de ces exemples où l'inachèvement se veut très aboutis, de l'inachèvement comme trait consubstantiel à toute oeuvre. L'inachèvement essentiel, n'est pas seulement un trait définitoire de la modernité littéraire, mais constitutif de la littérarité : toute oeuvre porte en elle sa part de hors-d'oeuvre. Comme le rappelle Michel Butor⁷ : "Il faudrait d'ailleurs n'avoir jamais écrit soi-même pour croire qu'il peut exister un achèvement absolu." Mais il n'en est pas moins vrai que l'oeuvre considérée comme la plus achevée pourrait aussi être la plus inachevée. C'est ce paradoxe que l'on relève encore chez Butor :

⁶ Marc Escola, "Existe-t-il des oeuvres que l'on puisse dire achevées?",

[En ligne] < http://www.fabula.org/atelier.php?Marc_Escola >. Page consultée le 27/05/03.

⁷ Michel Butor, "La critique et l'invention", in *Répertoire III*, Paris, Editions de Minuit, 1968, pp. 111-113.

"Pour qu'une oeuvre soit vraiment inachevée en ce sens, pour qu'elle nous invite à la continuer, il faut qu'à certains égards elle soit particulièrement soignée, bien plus que si elle devait se présenter comme un objet bien déterminé."

II – L'apogée du livre comme inachèvement

Du "beau livre" au "livre à faire" : L'Apocryphe, de Robert Pinget

L'Apocryphe, roman de Robert Pinget pose la question du livre en rejoignant la problématique énoncée par Edmond Jabès dans *Le livre des Questions* : "Le livre est l'oeuvre du livre". Avec *L'Apocryphe* nous avons en effet l'exemple du livre qui est l'incarnation totale de lui-même, comme projet du livre, oeuvre singulière et projet de toute l'oeuvre de l'auteur. Cela se traduit par un accomplissement formel et en cela peut-être on peut parler d'une certaine forme d'apogée.

Le livre s'ouvre sur la description d'une image :

"Toute simple l'image au centre. Un homme assis sur un tas de pierres. Peut-être un berger, avec une cape et un bâton à côté de lui. Il paraît jeune, les lignes du corps sont souples, coudes appuyés sur les genoux, tête penchée en avant, menton entre les mains. Les cheveux sont noirs, très courts, on pense au type méditerranéen, hypothèse fondée par ailleurs sur la qualité de la lumière où se découpe la silhouette et sur les bribes du paysage, un arbre au feuillage gris qui pourrait être un olivier et un lambeau de terre rougeâtre.

Le tout s'inscrit dans un cercle parfait tant les éléments de l'image sont équilibrés. Courbure du dos de l'homme à droite, branche arrondie de l'arbre en haut, morceau de terrain à gauche qui s'amincit vers le bas jusqu'au tas de pierres où s'incurve la cape. Le personnage est plongé dans sa rêverie."

Cette image initiale, dont la construction parfaitement géométrique doit en faire une "figure idéale", est une métaphore d'origine qui a fonction de mise en abîme puisqu'elle décrit la structure du livre et son mode de fonctionnement. La construction générale de *L'Apocryphe* repose en effet, d'une part sur le cercle comme paradigme et motif (l'image du berger), et d'autre part sur l'ellipse. Les deux figures participent en effet d'un système cosmographique : "*Quant à la tête du berger, penchée ou non elle reste le coeur de l'écliptique ou révolution de l'astre qui régit le système.*" (p. 13) La révolution signifie un mouvement perpétuel et cyclique, répétitif. L'écliptique associe le cercle et l'ellipse. Or, l'ellipse possède deux foyers et

non un seul centre. Le texte se construira donc à partir d'un centre, la figure du berger, mais autour de deux séries générées par cette image élémentaire : la série de la coupelle et la série de la gravure. Deux séries mais aussi deux parties parfaitement symétriques, la deuxième étant très exactement le négatif de la première. D'autre part, le système d'écriture, fondé sur la comparaison de la gravure et de la coupelle, fait du texte un système ouvert dont la clôture est arbitraire :

"Il ouvre le livre à la page de l'illustration qu'il compare à la figure de la coupe. Elles sont semblables et comme franchement exécutées.
Et puis il referme le livre."

Nous avons bien un livre, mais non le Livre. Le système de mise en abyme et de réflexion généralisée abîme l'image qui est censée authentifier *L'Apocryphe* en l'inscrivant dans une forme inaltérable et idéale. Le projet du narrateur, ce qu'il appelle le "beau livre" (p. 165) est halluciné à la fois par le récit et par cette image dont les brisures interdisent toute interprétation, en effet : "Une figure idéale se doit d'être inaccessible mais on ne le sait pas encore;" (p. 13) Or cette figure interdite renvoie à une image bien réelle, mais absente du livre, intitulée "Mandala II" qui précède la composition de *L'Apocryphe*. L'image cachée témoigne ainsi de l'oeuvre inaccessible, du livre toujours à faire. C'est donc l'enjeu même de l'écriture qui échappe au livre.

L'hypertexte ou la fin du livre?

Evoquant le Livre, au seuil de la mort, Mallarmé disait à sa femme et à sa fille : "Croyez-bien que cela aurait été très beau". Le "beau livre" vise à rassembler, construire, et la rigueur de sa construction souligne son inachèvement essentiel, ce qui fait qu'il est hors de l'oeuvre car le "beau livre", s'il existait signerait la fin de la littérature. C'est pourquoi le livre à venir sera toujours un livre en devenir, mais plus sûrement, ce ne sera pas un livre.

Pendant trente ans Mallarmé a donc écrit autour d'un livre qui n'existe pas, l'oeuvre se constituant en creux, dans cet espace vide symbolisé par le blanc spectral de la page. Croyons pourtant que ce livre existe. Le Livre de Mallarmé, s'il n'existe qu'à l'état virtuel, mais ne dit-il pas aussi que "cette oeuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir", est pourtant très précisément décrit : "architectural et prémédité", il est "bien préparé et hiérarchisé", et surtout il est "parfaitement délimité". Le Livre est également "impersonnifié", c'est là peut-être sa qualité principale : "Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur". C'est à dire, toujours d'après Blanchot : "Le livre est livre, lorsqu'il ne

renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait"⁸. C'est donc bien la disparition de l'auteur et de tous ses avatars idéologiques : la figure de l'artiste, la notion de propriété intellectuelle...

L'évidence du livre, c'est son avenir. A-venir sans doute problématique, car le livre tel que nous le connaissons n'est a priori pas destiné à durer davantage que d'autres supports d'écriture sur lesquels se sont développés quelques-unes des plus brillantes civilisations. D'ailleurs, dans l'histoire de l'humanité, le livre est une invention très récente. Certes le livre imprimé a profondément transformé et modelé notre mode de pensée, au point que notre civilisation est vraiment encore aujourd'hui une civilisation du livre. Dans une conférence prononcée en 1967, "Cybernétique et fanstasmes", Italo Calvino affirmait que "le moment décisif de la littérature deviendra la lecture".⁹ La lecture, certes, mais non le livre. Or précisément, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le livre devient un objet virtuel, qui n'existe que dans la conversation des différents acteurs du circuit de production : l'écrivain, le libraire, le lecteur sont les personnages d'un livre qui n'existe pas, ou mieux, qui existe mais qui n'est plus cet objet que nous appelons livre. De même, relisant Mallarmé, Maurice Blanchot définissait la lecture comme une "opération" qui porte sur un "livre sans auteur et sans lecteur, qui n'est pas nécessairement clos, mais toujours en mouvement"¹⁰.

Cette définition est bien celle du cybertexte dont on peut également dire, pour reprendre la formule de Pierre Lévy, qu'il s'agit d'un "art sans signature".¹¹ Or un art sans signature n'est pas un art si l'on considère, comme le remarque Régis Debray¹², que l'artiste revendique le statut d'auteur. Mais précisément, si Dieu est mort, l'artiste aussi et l'auteur par la même occasion. Alors, que reste-t-il ?

Dès les années soixante, Italo Calvino, toujours lui, concevait "la littérature comme processus combinatoire" et entrevoyait la possibilité de remplacer l'auteur par une "machine écrivante".¹³ Grâce à l'ordinateur, celle-ci est maintenant une réalité. L'hypertexte est une manière paradoxale de résoudre la question de l'oeuvre achevée/inachevée. D'ailleurs, il n'est plus question d'oeuvre. Et par là même, la notion d'apogée ne semble plus pertinente.

⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, "Folio/Essai", 1986, p. 310.

⁹ Italo Calvino, "Cybernétique Fantasmes" (1967), in *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984. [En ligne] <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Icalvino.htm>>. Page consultée le 13/09/03.

¹⁰ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 329-330.

¹¹ Pierre LEVY, *L'Intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte/Poche, n° 26, p. 123.

¹² Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, p. 325.

¹³ Italo Calvino, *Loc. cit.* Si le processus de composition littéraire peut être démonté et remonté sous forme de programme dans un logiciel, la figure auctoriale doit nécessairement disparaître et/ou n'être qu'un personnage du texte comme c'est le cas dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Paris, Seuil, 1981), roman dans lequel Calvino imagine précisément une machine capable de copier le style de l'auteur et d'en continuer l'oeuvre.

L'hypertexte informatique est "un ensemble de documents non hiérarchisés reliés entre eux par des liens que le lecteur peut activer et qui permettent un accès rapide à chacun des éléments constitutifs de l'ensemble". L'organisation d'un hypertexte suppose des compétences particulières que se partagent souvent plusieurs spécialistes.

L'hypertexte, à la fois nouveau support, nouveau média et nouveau moyen implique une nouvelle manière d'écrire. Des fictions, voire des poèmes hypertextuels existent déjà, mais en trop petit nombre pour que l'on puisse encore élaborer un système d'évaluation. Nous en sommes au stade d'une réflexion théorique des conséquences de l'hypertexte : à la place de la séquence, l'incidence ; à la place du plan, le hasard, le chaos¹⁴, la coïncidence...

On remarquera que les propriétés littéraires et artistiques de l'hypertextualité rejoignent plusieurs questions de l'histoire de la littérature : écriture combinatoire de l'Oulipo, productivité du texte (Tel Quel), mise en scène de la lecture ("cette pratique" dirait Mallarmé) et du travail d'écriture (Nouveau Roman). Mais ce qui est particulièrement nouveau, et sur quoi il faut insister, c'est la modification du concept de texte et la transformation de l'espace de la lecture. Celle-ci n'est plus soumise à l'ordre immuable des pages que l'on tourne. C'est une lecture "à sauts et à gambades", dirait Montaigne, à travers des textes arborescents, combinatoires.

Du point de vue narratologique, s'agissant des hypertextes de fictions, inutile de dire qu'il n'y a plus aucune "logique du récit" ! La déconstruction de l'histoire s'opère par le glissement de la dimension temporelle du récit à sa dimension spatiale. Et quant au personnage, privé de cette dimension temporelle, il n'a plus aucune stabilité. Quant à l'auteur, il ne s'agit plus tant de sa mort, maintes fois proclamée, que d'une redéfinition du concept, d'ailleurs relativement récent dans l'histoire de la littérature. Si la naissance de l'auteur est contemporaine de l'invention du livre imprimé, on ne s'étonnera pas que sa disparition coïncide avec celle du livre.¹⁵

Avec l'hypertexte la situation est radicalement nouvelle puisque nous sommes en présence d'une oeuvre interactive dans laquelle il n'y a plus de "lecteur" et plus d'"auteur". Il n'y a que des opérateurs du schéma processuel du texte. Ajoutons que ces opérateurs construisent un réseau dans lequel l'oeuvre hypertextuelle est partagée et multiple : un hypertexte comportera en effet autant "d'auteurs-lecteurs" que de personnes ayant accès à lui.

¹⁴ KAOS : revue informatique consacrée à la littérature, réalisée par Jean-Pierre Balpe, conçue comme carte de vœux de la société du même nom. 3 numéros sur disquette édités entre 1991 et 1993.

¹⁵ Rappelons qu'au Moyen Age le copieur avait un rôle plus important que l'auteur. En outre, à cette époque, un livre était souvent une compilation de plusieurs textes traitant de sujets différents, et ayant plusieurs auteurs. Les "droits" d'auteur ne sont d'ailleurs apparus que vers la fin du XIXe siècle, au moment où se systématisait la

Ainsi disparaît également la notion d'unité de l'œuvre. Un hypertexte ne peut par définition avoir d'unité puisqu'il est indéfiniment évolutif, mobile, transformable. N'importe qui, "écrivain-lisant" un hypertexte sur un réseau, peut y rajouter des liens, des textes, des images, voire des sons. L'œuvre sera toujours autre et cependant toujours la même dans la multiplicité de ses "lectures-écritures".

Denis Roche déclarait : "La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'existe pas." Dans le même esprit, pour Jean-Pierre Balpe (Département Hypermédia, Université Paris 8) les possibilités offertes par l'informatique fondent maintenant "une littérature inadmissible" :

- " - ses textes ne peuvent pas être relus
- ses textes ne peuvent pas être appris par cœur
- ses textes n'ont pas de mémoire ou, plus exactement, s'ils en ont une, c'est une mémoire qui ne ressemble pas à celle à laquelle nous sommes accoutumés - ses textes ne peuvent pas être "étudiés" : ni version-princeps, ni variantes, ni sources, ni manuscrits
- ses textes n'ont aucune raison d'être conservés.

L'auteur, caché, à l'évidence, ne conçoit pas ses textes. Prenant des décisions abstraites, il est un "ingénieur" du texte qui ne peut mesurer les fonctionnements de son ouvrage que lorsque est construit l'ensemble de la machine. C'est en ce sens aussi que cette littérature est inadmissible : ce, qu'au mieux, il conçoit, ce sont des virtualités de textes, quelque chose comme un schéma de littérature encore inexistante, des mises en scène plausibles de textes virtuels. Il planifie des conditions, des contraintes : rouages, calculs, prévisions... programmes..."¹⁶

Ces transformations ne signifient certainement pas la fin de la littérature car l'écriture hypertextuelle s'inscrit bien dans une *relation dialogique* qui est la littérature même. Les œuvres du passé, numérisées, commencent à être disponibles – par millions - sur Internet et les classiques deviennent vraiment intemporels, s'écrivant dans le temps de l'histoire littéraire, dès lors qu'ils sont incorporés ainsi de manière dynamique dans ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre en la modifiant la notion que Jauss emprunte lui-même à Gadamer, une *fusion des horizons* textuels.¹⁷ En ce sens, l'hypertexte ne peut pas être l'apogée de l'inachèvement, puisqu'il n'a ni début ni fin. Mais peut-être est-ce alors une sorte d'apogée du désœuvrement absolu de la littérature : les rêves de Blanchot et Mallarmé rassemblés dans une littérature sans livre, sans œuvre, sans auteur.

reproduction mécanique de l'écrit.

¹⁶ Jean-Pierre BALPE, "Une littérature inadmissible", Conférence au Centre Georges Pompidou, octobre 1996, [En ligne] Département Hypermédia Université Paris VIII, < <http://hypermedia.univ-paris8.fr/> >. Page consultée le 26 février 2005.

¹⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (19754) trad. Fr., Paris, Gallimard, 1978.

Pour citer cet article :

Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Apogées de l'inachèvement : de l'œuvre à l'hypertexte », in *Eidôlon* n° 69 « *L'Apogée* », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 413-423. *Marincazaou – Le Jardin Marin*
[En ligne] http://www.marincazaou.fr/littera/tenaguillo_amancio_de_l_oeuvre_a_l_hypertexte.pdf