

# ORDRE, MÉMOIRE ET HISTOIRE : L'HYPERTEXTE À LA LUMIÈRE DE L'ART DE LIRE DE HUGUES DE SAINT-VICTOR

## Introduction

Par son dispositif numérique et sa disposition non linéaire, l'hypertexte déconstruit l'ordre du livre tout autant que l'ordre des livres. Cette déconstruction n'est pas uniquement matérielle, elle ne concerne pas seulement le livre comme objet à tenir dans la main et à feuilleter. Elle ébranle aussi l'ordre du discours à tous points de vue : chronologique, causal, rhétorique, syntagmatique, métonymique. À cet égard, l'hypertexte ne fait que prolonger en le transposant dans le domaine du numérique un mouvement qui déjà à l'œuvre en littérature, dans le nouveau roman par exemple. Or cette déconstruction du discours, qui est en phase avec la déconstruction du sujet dans la philosophie contemporaine et l'effondrement des Grands Récits théorisé par J.-F. Lyotard<sup>1</sup>, remet en cause la possibilité de nous construire une identité narrative à travers une mémoire personnelle ou collective ordonnée dans un récit. Dès lors se pose la question de savoir si l'hypertexte qui, selon un point de vue assez répandu, semble pouvoir s'organiser sur le modèle de la mémoire n'est pas, paradoxalement, par sa structure même, en contradiction avec notre désir de fonder notre identité sur la mémoire et la remise en ordre de nos vies à travers les récits. La question de l'ordre, en effet, ne cesse de parcourir l'histoire de notre rapport à l'écriture. En partant du *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor, je fais l'hypothèse que la rupture introduite par la naissance de la scolastique au XIIe siècle et qui signe la fin de l'*ordo* des Écritures comme organisation du monde peut nous éclairer sur les mutations en cours dans l'écriture hypertextuelle et le désordre qu'elles introduisent.

## Le Didascalicon

La renaissance du XIIe siècle, liée à l'essor de villes, a vu naître un nouveau type de clerc que l'on peut qualifier d'intellectuel et dont la figure la plus célèbre est Abélard<sup>2</sup>. A cette époque charnière, le savoir et la transmission des connaissances connaissent une double mutation. D'une part l'héritage de la culture gréco-romaine est mieux assimilé grâce à une connaissance plus approfondie des textes tandis que l'enseignement sort des couvents pour s'adresser à un public qui n'est plus composé seulement de moines, mais d'étudiants réunis autour de maîtres à penser. Parmi ceux-ci, Hugues de Saint-Victor, établi sur la montagne Sainte-Geneviève, occupe une place singulière grâce à un ouvrage capital, à la fois guide des études et réflexion théorique sur la nature et le statut du savoir : le *Didascalicon*. ou Art de lire.<sup>3</sup> L'intérêt de ce manuel de lecture pour le lecteur d'aujourd'hui est qu'il nous renseigne sur le statut de la lecture et de l'écriture à son époque et, par contraste, fait mieux apparaître les mutations qui ont suivi sa publication et ouvert l'ère du livre qui est peut-être en train de s'achever sous nos yeux.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> J.-F. LYOTARD, *La condition post-moderne*, éd. de Minuit, 1979.

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen-Âge*, Seuil, 1985.

<sup>3</sup> Les premières copies du *Didascalicon* commencent à circuler peu après 1128. Nous suivons ici le commentaire de *Didascalicon* que fait Ivan ILLICH, *Du lisible au visible, Sur l'art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Cerf, 1991. Pour un accès au texte lui-même : Hugues de SAINT-VICTOR, *L'art de lire Didascalicon*, Introduction, traduction et notes par Michel Lemoine, Cerf, 1991.

<sup>4</sup> Steiner, George, "The End of Bookishness", *Times Literary Supplement*, Londres, 8-14 juillet 1988, 4449, pp. 754

## *Ordo immemorialis*

Jusqu'au XIIe siècle, la lecture monastique, orale la plupart du temps, se pratique sur un corpus d'œuvres écrites ou traduites en latin qui va de la Bible aux Pères de l'Église et aux textes conciliaires en passant par la littérature gréco-romaine. Dans l'esprit des lecteurs de cette époque, ce corpus est l'œuvre des *auctores*, c'est à dire des auteurs faisant autorité, et il est censé contenir la somme de tous les savoirs. C'est à la découverte de cette bibliothèque qu'Hugues de Saint-Victor convie les jeunes clercs. Pour les guider, il leur expose une méthode qui devra les guider toute au long d'une vie consacrée aux choses de l'esprit.

« De tous les biens qu'il faut rechercher, la sagesse est le premier » écrit Hugues dans l'*incipit* de l'ouvrage. Pour lui, en effet, la lecture est un exercice dont le but ultime est l'accomplissement spirituel. Elle doit permettre au lecteur qui s'y adonne de retrouver le chemin du salut à travers la connaissance. Dans la vision chrétienne de l'époque, en effet, l'homme est un être déchu, chassé d'un paradis terrestre dont il a oublié l'existence, égaré dans un univers qui a perdu son ordonnance primitive. La lecture telle que Hugues la conçoit et l'interprète est une technique « ontologiquement réparatrice » comme le dit justement Ivan Illich. Proche en cela de l'enseignement de Platon qui professait qu'apprendre, c'est se souvenir, Hugues enseigne la lecture comme un acte d'apprentissage dont la finalité est la remémoration des origines, la recherche d'un *ordo immemorialis*, d'un ordre immémorial. Cette notion d'ordre est au cœur de la pensée de Hugues. Ordonner pour lui, c'est intérioriser cette harmonie cosmique que Dieu a établi dans l'acte de création. Dans cette conception, ce n'est pas l'ordre du lecteur qui s'impose à l'histoire, mais c'est l'histoire qui introduit le lecteur dans son ordre propre. Il ne s'agit pas d'organiser ni de systématiser les connaissances selon des catégories préconçues, mais bien plutôt de glaner dans la lecture les éléments de savoir qui devront ensuite être triés, rassemblés, ordonnés et replacés dans l'histoire de la création et du salut.

Pour Hugues, la lecture est donc exercice de remémoration. Mais c'est aussi un exercice de mémorisation. Ce qui est lu doit être conservé, rangé dans la mémoire pour être disponible à tous moments et à toutes fins :

« Les trésors de la sagesse sont nombreux, et il y a bien des endroits où les cacher dans ton cœur : ici pour l'or, là pour l'argent, ailleurs encore pour les pierres précieuses [...] tu dois apprendre à distinguer ces endroits, à savoir où chacun se trouve, afin de te rappeler où tu as placé telle ou telle chose[...]. Observe seulement le changeur au marché, et fais comme lui. Vois comme sa main plonge dans la bonne sacoche[...] et en tire immédiatement la pièce qu'il faut. »

On aura reconnu ici la technique antique des « palais de mémoire » qui consiste à placer dans un espace architectural imaginaire les objets mémorisés afin de pouvoir les retrouver en revisitant les lieux. Mais si, pour Hugues, lire c'est organiser sa mémoire comme un espace à parcourir, cet espace n'est pas une architecture arbitrairement conçue comme chez Cicéron, c'est un espace intérieur—un *claustrum animae*—, construit selon la structure révélée d'un espace-temps qu'il appelle *historia* et qui est l'histoire du salut. C'est seulement par rapport à cet *ordo* du temps que tout peut prendre un sens et rien n'a de sens qui ne soit situé par le lecteur au sein de cet *ordo*. « L'arche de Noé morale et spirituelle conçue par Hugues, écrit Ivan Illich, est plus qu'un palais mnémotechnique construit de matériaux bibliques. L'arche représente une entité sociale, un processus qui commence avec la création et durera jusqu'à la fin des temps, et que Hugues

nomme l' « Eglise » ». Après Hugues, les arts de la mémoire (*ars memoriae*)<sup>5</sup> ne seront plus seulement des outils de remémoration. Ils vont devenir des architectures encyclopédiques, classant et organisant les connaissances selon une *ordo* qui versera parfois dans l'ésotérisme, comme chez Giordano Bruno avant que Descartes n'y substitue sa Méthode. Leibnitz sera un des derniers, dans sa *Dissertatio de arte combinatoria*, à rechercher une organisation universelle de la connaissance sur le modèle des *ars memoriae*.<sup>6</sup>

### **Ordinatio**

Pour Hugues, la lecture est un cheminement, une promenade, un pèlerinage à travers les textes. Ses images favorites pour parler du texte sont la vigne ou le jardin dont on cueille les fruits. Cet art de lire est largement dépendant des technologies de l'écriture de son époque. Au début du XIIe siècle, le texte est enfermé entre son *incipit* et son *explicit*, il se déroule de façon continue, linéaire, sur le modèle de la parole orale. Les marqueurs typo-dispositionnels qui caractérisent l'écriture moderne et qui favorisent une lecture visuelle sont quasi inexistantes. Les mots ne prennent sens que quand ils sont prononcés, la lecture est un marmotement. L'avènement de la scolastique va provoquer un changement capital et instaurer un nouvel art du lire/écrire. A partir du XIIe siècle la *lectio* devient inséparable de la *disputatio*. Le texte n'est plus seulement un objet de méditation, mais un support de discussion que l'on peut mettre à distance, manipuler, découper ou compiler à des fins de démonstration. Cela a plusieurs conséquences. Jusqu'alors, pour utiliser un texte, il fallait au préalable l'avoir mémorisé. Le livre était comme un couloir auquel il était impossible d'accéder autrement que par la porte d'entrée qu'est l'*incipit*. Seule la mémoire permettait d'accéder de s'y retrouver et d'accéder à l'information de façon non-séquentielle. Les besoins de la scolastique vont susciter de nouvelles formes d'édition et de mise en page qui faciliteront l'accès aux textes sans surcharge de la mémoire. Dans son édition des *Sententiae* sur Aristote, Pierre de Lombard est un des premiers à disposer le texte de manière telle que « celui qui cherche n'ait pas besoin de tourner les pages de nombreux volumes, mais qu'il puisse trouver rapidement et sans effort ce qui l'intéresse ». L'introduction des index provoque un tel bouleversement dans l'ordre des livres qu'il est justifié de distinguer un Moyen-Âge pré-index d'un Moyen-Âge post-index. Par ailleurs, les commentaires qui étaient jusqu'alors incorporés au texte s'en distinguent désormais par leur disposition sur la page. Les mots clés y sont soulignés en rouge, les guillemets signalent les notes, les références des sources sont dans la marge. L'ordonnement du texte, son *ordinatio* traduit l'*ordo* du commentateur. La page n'est plus simple enregistrement de la parole, elle est représentation visuelle d'une argumentation. De *commentator* Pierre de Lombard devient, selon la définition de Bonaventure<sup>7</sup>, *auctor*.

---

<sup>5</sup> Frances YATES, *l'Art de la mémoire*, Gallimard, 1987.

<sup>6</sup> Sur cette question, on lira avec profit Paolo ROSSI, *Clavis universalis*, éd. Jérôme Million, 1993.

<sup>7</sup> « Bonaventure, dans un passage célèbre, auquel Barthes se référera souvent pour souligner les subtilités de la théorie de l'auteur au Moyen Âge, distinguait quatre manières de faire un livre, ou quatre rôles, quatre situations d'énonciation possibles. Le *scriptor* écrit les mots des autres sans ajouter ou changer rien. Le *compiler* écrit les mots des autres en rassemblant la matière, mais non la sienne. Le *commentator* écrit les mots des autres et aussi les siens, mais ceux des autres forment la partie principale tandis que les siens sont ajoutés simplement pour rendre plus clair l'argument. L'*auctor* enfin écrit les mots des autres et aussi les siens, mais les siens forment la partie principale et ceux des autres sont ajoutés simplement pour servir de confirmation. Tel est Pierre Lombard, car il expose ses opinions (*sententiae*) et les appuie sur les opinions des Pères. Ainsi doit-il être appelé auteur de ce livre des *Sentences*. » (Antoine compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, cinquième leçon : l'auteur médiéval, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>)

## L'ordre narratif

Ce n'est sans doute pas pur hasard si la naissance de la scolastique et du livre moderne coïncide avec celle du roman. C'est au XIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premiers romans en langue vernaculaire, *Roman d'Eneas*, *Roman de thèbe*, *Roman de Troie*, etc. A la *narratio* du corpus latin d'Hugues de Saint-Victor, succède la narration, à l'*historia* succèdent les histoires. Tandis que la scolastique en vient à considérer le texte comme matière à penser, le roman en fait une matière à imaginer et instaure un nouvel *ordo*, l'ordre narratif.

L'ordre narratif, c'est d'abord le retour à la linéarité. Aristote en avait énoncé le principe dans sa *Poétique* :

Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soit ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard, mais se conformer aux principes que l'on vient d'énoncer.<sup>8</sup>

Certes, cet ordre de l'histoire n'est pas nécessairement celui de la narration. L'art du narrateur consiste précisément à raconter une histoire en ménageant des surprises, en commençant non pas par le début mais par la fin, comme dans certains romans policiers, ou *in medias res* selon la fameuse formule d'Horace. Balzac, qui admirait l'art de Stendhal romancier, lui reprochait cependant de ne pas avoir débuté son récit de la *Chartreuse de Parme* par l'épisode de Fabrice à Waterloo. Mais quelques soient les subtilités de leurs écarts, l'ordre de la narration et celui de l'histoire finissent par se rejoindre lorsque le lecteur referme le livre, la lecture achevée. La fonction de rappel de la mémoire joue alors son rôle de réorganisation *a posteriori* de l'histoire dans sa dimension chronologique et/ou configurationnelle. A la différence de celle de l'encyclopédie, la lecture d'un roman est asservie à l'ordre des pages. Pour des raisons qui ne tiennent plus cette fois à la nécessité du marmotement et de la rumination comme du temps d'Hugues de Saint-Victor, le lecteur est encore placé dans la situation du pèlerin qui chemine à travers les pages. Il peut certes prendre des raccourcis, sauter des passages entiers et pratiquer l'art de la « tmèse »<sup>9</sup>, il n'en reste pas moins contraint de collecter les indices qui peu à peu lui dévoilent l'histoire comme Hugues vendangeait dans le livre-jardin. On assiste à une véritable transposition des pratiques monastiques dans l'univers profane. Il ne s'agit plus de découvrir l'ordre divin, mais celui imaginé par l'auteur. Les contemporains de Hugues prétendaient que la lecture était gouvernée par une *causa finalis*, une cause finale, un concept qui prétendait expliquer par exemple la chute d'une pierre par son désir de terre et le désir de lire par la recherche de la sagesse. Dans la lecture profane, la lecture est gouvernée par ce que l'on peut appeler la visée téléologique<sup>10</sup>. Le lecteur est aimanté vers la fin du livre, il en attend la révélation sinon d'un ordre, du moins d'une mise en ordre.

---

<sup>8</sup> Aristote, *Poétique*, 1450b

<sup>9</sup> « [...] c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits: a-t-on jamais lu Proust, Balzac, Guerre et Paix, mot à mot? (Bonheur de Proust: d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages). » Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil 1973.

<sup>10</sup> « Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques

## Ordre narratif et ordre social

Cette mise en ordre narrative est aussi une mise en ordre sociale à travers l'écriture. « Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, l'Écriture parle, elle se fait entendre, le texte est sacré, de lui dépend l'accès à la vérité. Mais peu à peu cette parole cosmologique cesse d'être entendue, elle ne traverse plus la distance des âges. Elle s'est altérée dans des corruptions du texte et dans les avatars de l'histoire. »<sup>11</sup> C'est dans ce vide que naît une autre écriture. Dans cette écriture moderne il ne s'agit plus de lire les secrets d'un ordre ou d'un Auteur caché, mais de produire un ordre qui portera la marque de la Raison. Cet ordre que l'on associe le plus souvent à la figure de Descartes va désormais gouverner l'écriture et accompagner l'essor de la culture imprimée jusqu'à sa remise en cause théorisée par la philosophie moderne (Deleuze, Derrida, etc.). D'un point de vue social et politique, l'écriture acquiert un droit sur l'histoire, elle contribue à sa construction. Du côté de la littérature, le roman, genre narratif par excellence, accompagne cette évolution. C'est ainsi qu'il appartient au genre romanesque d'être, consciemment ou non l'ordonnateur du social. De *Don Quichotte* aux *Thibault*, de *Lancelot* aux *Rougon-Macquart* ou à la *Comédie humaine*, qu'il soit d'apprentissage, historique ou de mœurs le roman a pour charge la mise en récit d'un certain ordre social que ce soit pour le célébrer ou le contester. Dans les pages du roman le lecteur cherche encore à donner un sens à l'histoire, même si cette histoire n'est plus pour lui l'*historia* de Hugues de Saint-Victor.

Jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle, cependant, la littérature reste aux mains d'une petite élite intellectuelle et sociale qui s'est approprié l'écriture et s'emploie à faire entendre sa voix dans l'Histoire. C'est au moment de la Restauration, avec la naissance du roman-feuilleton, que la littérature se démocratise et trouve un nouveau public. La diffusion d'une littérature de masse qui pénètre les villages les plus reculés est ainsi très vite perçue par les conservateurs comme une menace contre l'ordre social, comme en témoigne les débats virulents qui se déroulent à la Chambre dans ces années-là<sup>12</sup>.

Devant un article sur ce qui s'appelait à l'époque la « littérature industrielle », Sainte-Beuve témoigne du trouble engendré par cette démocratisation :

« Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature. Ce sera au moins un trait distinctif que d'écrire et de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun. »<sup>13</sup>

Ce désir de passer du statut de lecteur à celui de scripteur que Sainte-Beuve croit déceler chez ses contemporains restera longtemps lettre morte, l'école de la République se chargeant bien vite de

---

prémises antérieures. Elle donne à l'histoire un "point final", lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés. » Paul Ricœur, *Temps et récit* tome I: *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, 1983.

<sup>11</sup> Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Gallimard, 1990.

<sup>12</sup> Lise DUMASY, *La querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique un débat précurseur (1836-1848)*, ELLUG, Grenoble, 1999.

<sup>13</sup> SAINT-BEUVE, « De la littérature industrielle » in *Revue des Deux mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1839, cité par Lise DUMASY, op.cit.

ramener les velléités d'écriture des élèves à une pure imitation des Auteurs avant de les confiner dans l'art de la *dissertatio*. Mais à l'heure où chacun aspire à créer sa *home page*, le renouveau des pratiques d'écriture sur Internet pourrait bien redonner une actualité aux propos de Sainte-Beuve.

### Identité narrative

Le phénomène de la *home page*, dans sa dimension narrative, apparaît en effet comme le dernier avatar d'une pratique scripturale ancienne fondée sur le désir de se raconter pour exister en tant qu'individu singulier ou en tant que communauté. Dans son livre *L'invention du quotidien*<sup>14</sup>, Michel de Certeau a montré comment la pratique du récit privé peut être une réponse des individus à l'ordre social institué dominant. « Écrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire » disait Roland Barthes. Écrire, c'est aussi procéder à une remise en ordre de soi et de son rapport au monde. Il ne s'agit plus d'écrire comme Hugues entre les lignes d'une *historia*, ni d'inscrire l'Histoire dans les formes du romanesque, mais de raconter son histoire propre, de faire partager une mémoire singulière.

Ce désir de narration renvoie pour Paul Ricœur à la question de l'identité. Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*<sup>15</sup>, il reprend la vieille question philosophique du « Qui suis-je ? » et cherche à résoudre l'opposition entre ce qu'il appelle la *mêmeté* et l'*ipséité*. Ce n'est pas le lieu ici de reprendre la discussion passionnante du livre qui ressortit à la philosophie et je me contente ici d'en résumer la conclusion : c'est par la narration que le sujet peut se reconnaître pour ce qu'il est dans la conscience du maintien de soi (l'*ipséité*), malgré les événements qui lui sont advenus et qui ont affecté son caractère dans le temps (la *mêmeté*). Autrement dit, l'histoire des individus comme des communautés ne peut se fonder sur la mémoire de soi que par l'entremise d'une « mise en intrigue » qui est une remise en ordre narrative :

« Ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas à leur tour rendues plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs—des intrigues—empruntées à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? Il [semble] donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions : la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires. »<sup>16</sup>

La reprise en un récit des événements d'une vie constitue pour Paul Ricœur ce qu'il appelle l'« identité narrative ». N'y a-t-il pas dans cette expression qui n'est pas qu'une formule la meilleure justification de l'autofiction que la critique contemporaine hésite encore à accepter comme un nouveau genre littéraire ?<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Op.cit.*

<sup>15</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

<sup>16</sup> *Op. cit.*

<sup>17</sup> Philippe Lejeune, " Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes ", in *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n° 6.

## Narration et mémoire

Cette « mise en intrigue » de l'histoire, si elle lui donne sa lisibilité, ne saurait faire complètement droit à la mémoire et de ce point de vue, elle peut s'avérer trompeuse. D'une part parce qu'elle fictionnalise l'histoire : « JE ME MANQUE TOUT AU LONG... De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT... un moi en toc, un trompe-l'œil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ETRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MEME. »<sup>18</sup> écrit Serge Doubrovsky ; d'autre part parce que la mise en récit suppose d'écarter ce qui ne s'insère pas dans la linéarité qu'elle impose. Raconter, c'est choisir. Régine Robin dans son livre sur *La mémoire saturée*<sup>19</sup> rappelle que la seule narration ne saurait satisfaire ceux qu'elle appelle « les artistes du stockage » dont Georges Perec est le plus éminent représentant. Il est inutile, je crois, de rappeler ici le goût de ce dernier pour les listes, les énumérations, pour ses tentatives d'épuisement de la mémoire de l'infime. Borgès a donné de cette boulimie de mémorisation une version dramatique dans sa nouvelle *Funes ou la mémoire*<sup>20</sup>. Son héros, Irénée Funes a une mémoire absolue, il se souvient de tout. Mais cette mémoire est un handicap pour vivre et Funes est un malade de la mémoire : « ma mémoire, Monsieur, dit-il au narrateur, est comme un tas d'ordures ». Et plus loin Borges ajoute : « il pensa qu'à sa mort il n'aurait pas fini de classer tous ses souvenirs d'enfance ».

Au-delà de ces cas extrêmes qui manifestent tantôt le désir de tout conserver tantôt l'incapacité à oublier, il est encore une autre raison qui rend problématique les rapports entre mémoire et narration, c'est la façon même dont s'opère la remémoration. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur évoque « la brillante description qu'Augustin fait des souvenirs qui se « ruent » au seuil de la mémoire ; ils se présentent isolément ou en grappes, selon des rapports complexes tenant aux thèmes ou aux circonstances, ou en séquences plus ou moins favorables à la mise en récit »<sup>21</sup>. Ce mode de fonctionnement de la mémoire n'est ni linéaire ni discursif. Il est fragmentaire, lié à des images, à des sensations, qui constituent comme un archipel de souvenirs auquel le sujet ne peut immédiatement donner sens. Le travail de mémoire de la psychanalyse consiste pour une part à mettre en récit ces souvenirs surgis à l'improviste de la mémoire.

## L'hypertexte de mémoire

J'en viens maintenant à la question qui sous-tend mon exposé : dans quelle mesure l'hypertexte constitue-t-il un support approprié à la « mise en intrigue » de la mémoire ? En quoi peut-il être considéré comme un nouvel *ordo* ?

Pour nous en tenir à une définition simple, admettons que l'hypertexte est un dispositif de lecture/écriture constitué de fragments reliés entre eux de façon non unilinéaire. En adoptant le format du fragment, le scripteur de l'hypertexte s'inscrit dans un mouvement amorcé dans l'univers du livre qui consiste à renoncer aux grands récits ordonnés au profit de micro-récits dont le modèle pourrait être les « Je me souviens » de Georges Perec ou, dans un registre très différent, les séquences évoqués par Philippe Delerm dans « La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules ». Chacun de ces micro-récits restitue à lui seul un moment du passé qui n'a pas besoin de se justifier autrement que par le souci de faire partager au lecteur des

---

<sup>18</sup> Serge Doubrovsky, *le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212

<sup>19</sup> Régine ROBIN, *La mémoire saturée*, Stock, 2003.

<sup>20</sup> J.-L. BORGÈS, *Fictions*, Gallimard, 1983.

<sup>21</sup> Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2003.

instants de vie en lesquels celui-ci pourra se reconnaître d'une manière ou d'une autre ou qu'il pourra partager. Il n'y a pas de limite à ces énumérations, pas de commencement ni de fin. Les souvenirs peuvent se succéder dans le désordre, ou selon des ordres arbitraires comme celui de la liste alphabétique<sup>22</sup> par exemple. A l'ordre syntagmatique du roman se substitue ici un ordre paradigmatique : n'importe quel souvenir peut en remplacer un autre, la lecture de ces recueils peut se faire « à saut et à gambade » comme écrivait Montaigne.

La discontinuité fragmentaire des souvenirs s'accompagne le plus souvent une grande hétérogénéité des matériaux narratifs. L'univers du livre se prête depuis longtemps déjà à cette diversité. Il peut accueillir dans ses pages le mélange du texte et de l'image comme celui des voix narratives, il peut offrir des documents photographiques ou pratiquer le collage. Avec le support numérique, cette tendance se trouve renforcée. La vidéo, le son, l'animation viennent s'ajouter à cette mosaïque. Dans ces conditions, la mémoire ne passe plus nécessairement par le filtre du souvenir et de la mise en récit, mais elle peut s'attester à travers des documents auxquels le lecteur est renvoyé. Parlant de l'hypertexte autobiographique qu'elle envisage d'écrire, Régine Robin présente ainsi son projet : « les dérivations seront multiples : contexte historique, documents sonores de l'époque, mais aussi intertexte littéraire, associations mimant l'inconscient, etc. »<sup>23</sup>

Le récit, on l'a souvent dit, est un art de la temporalité. S'il se trouve aujourd'hui atteint dans sa dimension temporelle, c'est peut-être parce qu'à sa visée téléologique, ne correspond plus aucune visée cosmologique. Le temps pour nous n'est plus celui des mythes, il n'est plus ni circulaire ni linéaire. S'il nous importe toujours de savoir où nous allons, nous savons aussi que plus rien ne nous indique la direction à prendre. Nous sommes entrés dans une ère de l'errance. Dès lors, quittant, à regret parfois, le paradigme du temps, nous basculons dans celui de l'espace. Et pour parler de nos vies nous nous racontons moins à travers des récits qui s'inscriraient dans une perspective temporelle que dans des récits d'espace dont le livre *Espèces d'espaces* de Georges Perec fournit un exemple limite. « Tout récit est un récit de voyage, écrit Michel de Certeau, — une pratique de l'espace. [...] Ces aventures narrées, qui tout à la fois produisent des géographies d'actions et dérivent dans les lieux communs d'un ordre, ne constituent pas seulement un « supplément » aux énonciations piétonnières et aux rhétoriques cheminatoires. Elles ne se contentent pas de les déplacer et transposer dans le champ du langage. En fait, elles organisent les marches. Elles font le voyage, avant ou pendant que les pieds l'exécutent. »<sup>24</sup> Cette dimension spatiale des récits trouve naturellement à s'exprimer dans l'hypertexte. Celui-ci, en effet peut être considéré comme une architecture constituée de lieux (les fragments) que la lecture organise en espaces par un parcours singulier (les liens activés). En ce sens, le récit hypertextuel

---

<sup>22</sup> « Pour faire entendre qu'il ne s'agissait pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre *absolument insignifiant*. On a donc soumis la suite des figures (inévitables puisque le livre est astreint, par statut, au cheminement) à deux arbitraires conjugués : celui de la nomination et celui de l'alphabet. Chacun de ces arbitraires est cependant tempéré : l'un par la raison sémantique (parmi tous les noms du dictionnaire, une figure ne peut en recevoir que deux ou trois), l'autre par la convention millénaire qui règle l'ordre de notre alphabet. On a évité ainsi les ruses du hasard pur, qui aurait bien pu produire des séquences logiques ; car il ne faut pas, dit un mathématicien, « sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres » ; le monstre, en l'occurrence, eût été, sortant d'un certain ordre des figures, une « philosophie de l'amour », là où il ne faut attendre que son affirmation. » Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.

<sup>23</sup> RR La mémoire saturée, p. 412

<sup>24</sup> De Certeau p. 171



est semblable ce « type de récit où l'histoire bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même ; récit, plus précisément, dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu'ils sont les étapes d'un itinéraire. »<sup>25</sup>

Certes le voyage que propose l'hypertexte n'est pas celui de l'auteur mais plutôt celui d'un lecteur singulier qui inscrit son parcours comme un acte d'énonciation dans l'espace ouvert par l'auteur. Mais dans l'hypertexte de mémoire, cet espace à parcourir est habité par les souvenirs de l'auteur, il est structuré par une topologie. Choisir de constituer son identité narrative à travers un hypertexte, c'est renoncer à la chronologie et à la causalité comme moteurs de la narration. Aux anachronies narratives du récit classique, c'est préférer l'achronie de la mémoire des lieux, tel Marcel Proust rattachant ses souvenirs d'autrefois aux noms des stations du petit train de Combray. C'est subordonner la linéarité narrative aux digressions, aux parenthèses, aux enchâssements. L'hypertexte offre à ces vagabondages et à ce désordre une hospitalité reconfortante, la possibilité de s'en remettre au lecteur pour construire une histoire. Les liens hypertextuels qui relient les fragments ne sont que des propositions, ils n'imposent rien, ils maintiennent le texte ouvert. À la ligne narrative unique conçue comme l'explication ou la justification d'une vie, l'hypertexte substitue des identités possibles, une façon de ne pas être soi-même le seul juge de son itinéraire, d'affirmer seulement une présence, de se contenter d'affirmer « cela a été, ces moments ont existé ». L'hypertexte peut être alors comme cette maison de verre dont rêvait André Breton. Il s'offre à la visite, au parcours. Il invite le lecteur à partager la mémoire de l'auteur, à vivre dans son intimité. Une intimité qui pourrait d'ailleurs, grâce à l'interactivité et aux liens conditionnels, ne s'offrir complètement qu'aux *happy few*, à ceux qui la mériteraient. C'est le projet que forme, par exemple, Jacques Roubaud<sup>26</sup> qui rêve d'un hypertexte dont certaines parties ne seraient accessibles qu'aux intimes ou aux familiers, à ceux qui auraient la clé pour ouvrir certaines portes, comme dans un jeu d'aventures.

On comprend mieux dès lors le paradoxe de l'écriture hypertextuelle. D'une part elle correspond à un profond désir de communiquer la mémoire dans sa complexité et son désordre, de faire droit à la pensée analogique et à l'organisation hypertextuelle du souvenir. Mais du même mouvement, elle contraint l'auteur à renoncer à la construction d'une identité narrative unique, à travers l'*ordo* de l'écriture. Il ne pourra plus dire comme Rousseau dans les *Confessions* : « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main me présenter devant le souverain juge ». A la différence du livre de mémoires, l'hypertexte renonce à toute mise en ordre finale.

## Conclusion

Hugues de Saint-Victor appartenait à une époque dominée par l'idée que « Dieu parle dans le monde » et que la lecture est un décryptage de ses énoncés. Peu à peu, cette certitude s'est affaiblie jusqu'à disparaître. Devant le vide produit par ce retrait, l'intérêt s'est déplacé progressivement de l'énoncé vers l'énonciation. Le monde n'est plus à déchiffrer, mais à faire. De l'écriture unique fondatrice d'une cosmologie, on est passé aux écritures plurielles. Si le régime d'autorité de l'écriture a pu persister sous la forme de la Littérature ou des Grands Récits

---

<sup>25</sup> Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

<sup>26</sup> Dans son livre *Le grand incendie de Londres*, Seuil, 1989, Jacques Roubaud manifeste un très beau « désir d'hypertexte » auquel il a dû renoncer faute de connaissances techniques suffisantes.

idéologiques, nous sommes entrés aujourd'hui dans un nouvel âge qui signe la fin du Livre et s'ouvre sur d'autres formes d'écriture dont l'hypertexte pourrait être le paradigme. Des grandes fictions censées organiser le monde, nous sommes passés aux récits de vie, aux autofictions où chacun cherche à conforter son identité à travers la narration. Les écritures en ligne offrent désormais la possibilité pour tous « d'exister sur le net ». A travers les dispositifs hypertextuels s'ouvrent de nouveaux espaces d'écriture et de lecture. Des espaces partagés dans lesquels le scripteur et le lecteur sont réunis de façon plus intime, associés dans la recherche d'un nouvel *ordo* qui puisse donner sens à leur histoire.