
Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* : arpenter le labyrinthe textuel

Gaëlle Debeaux

Université de Rennes 2

EA 3206, Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes

RÉSUMÉ. Cet article vise à explorer le rapport entre textualité et spatialité au sein de *House of Leaves*, roman imprimé publié par Mark Z. Danielewski en 2000, et *Luminous Airplanes*, hypertexte de fiction mis en ligne en 2012 par Paul La Farge, deux œuvres que l'on qualifiera de non-linéaires mais aussi deux œuvres qui prennent en compte leur propre support en tant que dispositif, entraînant chez le lecteur une prise de conscience, au cours de l'acte de réception, de la matérialité du texte – c'est-à-dire du fait que le texte s'incarne dans un espace. Ces deux œuvres placent au cœur de leurs enjeux l'espace du labyrinthe – sous la forme d'une maison paradoxale ou d'un souterrain initiatique – et en font une métaphore structurante, voire omniprésente. Jusqu'à quel point peut-on littéraliser cette métaphore ? Peut-on considérer que, dans ces œuvres, la lecture s'apparente à l'arpentage d'un espace complexe ?

MOTS CLEFS : Stéréométrie, *House of Leaves*, *Luminous Airplanes*, Hypertexte, Labyrinthe.

ABSTRACT. This article aims to explore the links between textuality and spatiality in *House of Leaves*, published in 2000 by the American author Mark Z. Danielewski, and *Luminous Airplanes*, a hyperfiction by Paul La Farge released in 2012. These two works can be considered as non-linear; they also take into account their own medium and use it as a device, which implies for the reader to consider the materiality of the text during the reading act – and more specifically, the fact that the text unfolds in a specific space. Labyrinths – be it the shape of a paradoxical house or an initiatory cave – are used as structuring metaphors. To what extent can we literalize such metaphors? Can we consider that reading these two works is equivalent to measuring a complex space?

KEYWORDS: Stereometry, *House of Leaves*, *Luminous Airplanes*, Hypertext, Labyrinth

Le chapitre IX de *House of Leaves*, roman de l'écrivain américain Mark Z. Danielewski paru en 2000, se présente comme l'exploration d'un labyrinthe, dans tous les sens du terme : d'abord, parce que le sujet de ce chapitre porte sur *ce qu'est* un labyrinthe ; ensuite, parce qu'il est question du labyrinthe que représente la maison sur *Ash Tree Lane*, maison dans laquelle la famille Navidson vient d'emménager et qui offre la particularité dérangeante d'être plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, suscitant aléatoirement de nouvelles pièces et de nouveaux couloirs ; enfin, parce que la mise en page même du chapitre fait de la lecture l'équivalent d'une déambulation dans un labyrinthe textuel. La métaphore présente dans le titre – une *Maison des feuilles*, ainsi que le traduit Christophe Claro –, qui postule une équivalence entre la maison au cœur de l'intrigue et l'objet que le lecteur tient entre ses mains, est ainsi poursuivie dans l'ensemble du roman : *House of Leaves* est plus qu'un texte, c'est un espace.

Mark Z. Danielewski n'est pas le premier à déployer cette métaphore. Quelques exemples viennent ainsi à l'esprit, comme *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, paru en 1978 : l'œuvre se présente comme un parcours narratif au sein d'un immeuble ; Perec a, ce n'est pas anodin, projeté la première ébauche de ce « roman¹ » dans *Espèces d'espaces*, paru en 1974, texte dans lequel il précise une de ses sources d'inspiration, un dessin de l'artiste américain Saul Steinberg, *No Vacancy*, qui représente un immeuble dont on aurait ôté la façade. Mais on peut aussi évoquer, dans cette lignée, le propos que rapporte Dorrit Cohn et qu'aurait tenu Henry James, pour lequel le roman représente une « demeure percée de mille fenêtres » (Cohn, 1981 : 18) ; enfin, rappelons que Victor Hugo comparait ses *Orientales* à une mosquée, là où Marcel Proust envisageait *À la recherche du temps perdu* comme une cathédrale (Fraisie, 1990). En d'autres termes, penser l'œuvre romanesque comme un édifice n'est pas fondamentalement neuf, et les rapports de la littérature et de l'architecture constituent un champ d'étude qui connaît ses spécialistes, comme Philippe Hamon ou Pierre Hyppolite. Toutefois, cette affinité semble être très largement exploitée dans le roman de Mark Z. Danielewski, tant au niveau de l'intrigue que de l'organisation du texte sur la page : nous sommes au-delà de la métaphore filée, et il paraît nécessaire de mesurer l'effet d'un tel procédé sur la réception de l'œuvre.

House of Leaves se présente ainsi comme un roman en plusieurs strates. Au cœur de la construction romanesque se trouve un film, *The Navidson Record* : il s'agit d'une sorte de *home movie* réalisé par Will Navidson, ancien reporter de guerre ayant décidé, avec sa famille, de s'installer dans une nouvelle demeure, située dans une petite ville calme de la campagne américaine. C'est cette demeure même qui se révélera instable, ne cessant de croître de l'intérieur de façon proprement fantastique : le film se détourne alors de son objectif premier – capturer l'installation de la famille dans sa nouvelle vie – pour se faire reportage de l'exploration de cette anomalie architecturale. Le lecteur a accès au contenu du film, mais aussi à un ensemble de commentaires érudits, grâce à un premier intermédiaire, Zampanò : *House of Leaves* est en premier lieu la mise

1 Il s'agit du sous-titre que propose Georges Perec.

en récit et l'analyse académique du *Navidson Record* menée par ce dernier, vieil homme aveugle qui meurt avant d'avoir pu achever sa tâche. Un second intermédiaire intervient alors, Johnny Truant, afin de mener à bien l'entreprise de Zampanò à partir des vastes notes labyrinthiques que ce dernier a abandonnées dans son appartement. Le lecteur se retrouve dès lors face à deux espaces textuels distincts sur la page : le corps de texte dans lequel on retrouve la prose de Zampanò, et la zone des notes de bas de pages, dans laquelle se côtoient les références érudites produites par Zampanò ainsi que les commentaires de Johnny, qui se muent rapidement en digressions dans lesquelles il se raconte et livre sa folie croissante au contact de l'œuvre de Zampanò. La coprésence de ces différentes strates narratives – trois histoires, deux récits – induit une analyse en termes d'enchâssement² : là aussi, on retrouve une métaphore spatiale, puisqu'il s'agit de déterminer la façon dont ces récits s'insèrent ou s'emboîtent les uns dans les autres³. *House of Leaves* apparaît ainsi comme composé de plusieurs zones, territoires ou espaces textuels qui entrent en interaction au sein du roman : comment les appréhender ?

Si *House of Leaves* peut être considéré comme une « maison de feuilles », c'est en grande partie parce que le roman exploite sa propre matérialité – son statut de livre, qui renvoie à sa dimension d'objet – en tant que dispositif. On définira le dispositif, à la suite de la proposition de Giorgio Agamben, comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'amener les gestes, les conduites, les opinions et des discours des êtres vivants » (Agamben, 2007 : 31). Dans cette perspective, le livre ne constitue pas un objet neutre, que la lecture – et en particulier la lecture immersive – tendrait à faire disparaître, mais devient un support investi en tant que médium, avec ses caractéristiques propres, comme la présence de pages qui se suivent et qui peuvent être exploitées pour leur tabularité, mais aussi la contrainte implicite de la linéarité, que *House of Leaves* vient contredire. Dans cet article, je me propose d'élargir la réflexion à d'autres types d'œuvres elles aussi non-linéaires, qui de la même façon que le roman de Mark Z. Danielewski se pensent souvent comme des espaces textuels ou des réseaux : les hypertextes de fiction. Je construis ainsi cet article autour d'une comparaison entre, d'une part, *House of Leaves*, et d'autre part une hyper-

2 On définira l'enchâssement narratif, à la suite de Tzvetan Todorov (Todorov, 1978) et Gérard Genette (Genette, 1972 ; Genette, 1983), comme un procédé narratif visant à insérer, au sein d'un récit dit *premier* ou *cadre*, un récit *second* ou *enchâssé*, par délégation de parole ou par tout autre procédé permettant d'établir une distinction de niveau narratif entre les deux récits. Gérard Genette emploie lui-même une métaphore spatiale pour expliquer ce procédé : « S'il est vrai que le récit second dépend du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il repose sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite » (Genette, 1983 : 61).

3 J'ai présenté une communication à propos de la forme que prend l'enchâssement narratif au sein de *House of Leaves* lors du colloque *Fictions secondes* (« Une hiérarchisation impossible ? Quand la fiction est toujours seconde », colloque organisé à Paris 1, Panthéon-Sorbonne par l'équipe « Fictions & interactions », UMR Acte CNRS 8218 les 26 et 27 mai 2016. Publication en cours) : je montre, à la suite de mes travaux de thèse, que la notion d'enchâssement paraît trop rigide pour cerner au plus près les rapports entretenus entre ces strates narratives – la hiérarchie supposée par le procédé, qui distingue un récit premier et un récit second, se trouvant mise à mal dans l'œuvre de Mark Z. Danielewski –, raison pour laquelle je propose de la remplacer par celle de *multiplication des récits*.

fiction mise en ligne en 2012 par l'auteur américain Paul La Farge, intitulée *Luminous Airplanes*, afin de tenter de cerner les rapports de la mise en récit et de la mise en espace du texte au travers de deux dispositifs spécifiques.

Luminous Airplanes est d'abord paru sous la forme d'un livre imprimé traditionnel, en 2011. La version hypertextuelle de l'œuvre ne consiste pas en une simple reprise et adaptation médiatique d'un support à l'autre, mais a été pensée par son auteur comme un « commentaire » du livre :

238

On the one hand, it's a kind of sequel to the novel, which continues the narrator's story up to the present day. And on the other hand it's a commentary on the novel, in which the narrator reflects on what he wrote, and [...] comments on it. He writes about things the story makes him think of. He tells stories that there wasn't room for in the book, about the characters, and what happens to them before and after the book takes place.⁴ (La Farge, 2012)

Il s'agit bien, en quelque sorte, d'exploiter la forme hypertextuelle en ce qu'elle offre *plus d'espace* pour développer ce qui n'a pas pu l'être dans le roman. L'ensemble raconte l'histoire d'un jeune homme qui, après le décès de son grand-père, se charge de vider la maison familiale de ses souvenirs ; ce faisant, il parcourt son propre passé – son enfance, son adolescence et sa jeunesse – tout en explorant sa situation actuelle. L'hypertexte de fiction se situe dix ans après la fin du livre imprimé, soit dix ans après les attentats du 11 septembre 2001 à New York lors desquels la tante du protagoniste, sœur jumelle de sa propre mère et seconde mère pour le jeune homme, a trouvé la mort. De nombreux éléments narratifs présents dans le livre sont repris dans l'hypertexte, sans que cela soit systématique. Dans ce travail, je me concentre uniquement sur l'hypertexte, qui présente un entrecroisement complexe entre les différentes époques et les différentes histoires fondé sur la forme même du réseau hypertextuel. Ce dernier a souvent été conçu comme un espace multiple – Jean Clément affirme ainsi que face à un hypertexte, « le lecteur a plus l'impression de visiter un univers romanesque fragmenté, non orienté et foisonnant que de suivre le fil d'une histoire » (Clément, 1994 : 9) – que le lecteur aurait à prendre en main plus qu'à lire – c'est notamment ce que développe Serge Bouchardon dans l'ouvrage qu'il consacre au *Récit interactif* (voir Bouchardon, 2009).

Ainsi, mon objectif dans cet article est d'explorer le rapport entre textualité et spatialité au sein de *House of Leaves*, roman imprimé, et *Luminous Airplanes*, hypertexte de fiction, deux œuvres que l'on qualifiera de non-linéaires mais aussi deux œuvres qui prennent en compte leur propre support en tant que dispositif, entraînant chez le lecteur une prise de conscience, au cours de l'acte de réception, de la matérialité du texte – c'est-à-dire du fait que le texte *s'incarne dans un*

4 Je traduis : « D'une part, c'est en quelque sorte une suite du roman, qui poursuit l'histoire du narrateur jusqu'à aujourd'hui. D'autre part, c'est un commentaire sur le roman, dans lequel le narrateur réfléchit à ce qu'il a écrit et [...] en livre un commentaire. Il écrit sur ce que l'histoire lui évoque. Il raconte des histoires qui n'avaient pu trouver leur place dans le livre, sur les personnages, et sur ce qui leur arrive avant et après la période dans laquelle se situe le livre ».

espace. Jusqu'à quel point peut-on littéraliser la métaphore proposée par Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves* ? Peut-on considérer que, dans ces œuvres, la lecture s'apparente à l'arpentage d'un espace ? L'article répondra à ces interrogations en trois temps : d'abord, je prendrai à bras le corps les métaphores spatiales et métatextuelles présentes dans les œuvres, faisant de *House of Leaves* un labyrinthe ou de *Luminous Airplanes* une grotte ou un souterrain : puis je m'interrogerai sur la possibilité de cartographier un tel espace textuel ; enfin, je présenterai un nouvel outil théorique de modélisation des rapports entre texte et espace au sein des œuvres, celui de la *stéréométrie littéraire*, compris comme la possibilité de rendre compte, pour le lecteur, de son arpentage des romans.

Labyrinthe, souterrain : valeur des métaphores spatiales

House of Leaves et le labyrinthe

Dans *House of Leaves* – on a commencé à le montrer – la présence du labyrinthe est explicite : non seulement un chapitre entier est consacré à la question, avec un certain nombre d'éléments renvoyant très directement, quoiqu'ils apparaissent en rouge et barrés dans le texte, aux personnages mythiques gravitant autour de cet espace dédaléen – le Minotaure, Thésée, Ariane ou Dédale –, mais la maison elle-même, qui peut à juste titre être considérée comme un personnage au sein du roman, se présente sous la forme d'un labyrinthe en constante expansion. Celle-ci, « *which despite its corridors and rooms of various sizes is nothing more than corridors and rooms*⁵ » (Danielewski, 2000 : 119), offre une représentation complexe de cette figure : si l'on considère habituellement⁶ qu'un labyrinthe ne perd que ceux qui le parcourent – ceux le contemplant du point de vue du créateur étant capables d'en avoir une vision d'ensemble – cette caractéristique n'est plus effective concernant la demeure de la famille Navidson, « *simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety*⁷ » (Danielewski, 2000 : 114). Plus encore, « *the anfractuosity of some labyrinths may actually prohibit a permanent solution. More confounding still, its complexity may exceed the imagination of even the designer*⁸ » (*Ibid.* : 115). Autrement dit, se situe au cœur du roman un labyrinthe inextricable – un défi à l'entendement de ceux qui l'explorent, mais aussi de ceux qui l'observent, spectateurs du film retraçant

5 En traduction française : « laquelle, malgré ses couloirs et ses pièces de dimensions diverses, n'est rien d'autre que couloirs et pièces » (Danielewski, 2002 : 121).

6 Le personnage de Zampanò cite ici une référence que le lecteur peut lui-même consulter en bibliothèque, c'est-à-dire l'ouvrage de Penelope Reed Doob (voir Reed Doob, 1992), afin de proposer une distinction entre l'appréhension immergée du labyrinthe, dans laquelle l'arpenteur n'a pas accès à une vue d'ensemble des parcours, et son appréhension en surplomb, permettant d'avoir un regard englobant sur les méandres de la structure.

7 En traduction française : « par le simple fait que personne ne voit jamais ce labyrinthe dans sa totalité » (Danielewski, 2002 : 115).

8 En traduction française : « La sinuosité de certains labyrinthes est de nature à empêcher toute solution définitive. Mais le plus troublant, c'est que la complexité peut excéder l'imagination même du concepteur » (*Ibid.* : 117).

ces explorations ou lecteurs de *House of Leaves*. Dès lors, ainsi que l'expose le personnage de Zampanò dans son commentaire érudit, cette structure sibylline semble migrer de l'histoire à sa mise en récit :

This not only applies to the house but to the film itself. From the outset of the *Navidson Record*, we are involved in a labyrinth, meandering from one celluloid cell to the next [...] in hopes of finding a solution, a centre, a sense of whole, only to discover another sequence, leaning in a completely different direction [...] (*Ibid.* : 114)⁹

240

Le pas à franchir n'est pas grand pour envisager l'ensemble du roman que l'on tient entre ses mains comme un labyrinthe textuel. Johnny Truant, narrateur second dans le roman, le suggère dès la préface qu'il place en amont du texte et dans laquelle il tente de mettre en garde le futur lecteur concernant la nocivité du texte ; le labyrinthe à l'intérieur du récit, faisant du récit un labyrinthe, peut conduire à la contamination du lecteur lui-même, comme envahi par cette figure dédaléenne :

For some reason, you will no longer be the person you believed you once were. You'll detect slow and subtle shifts going on all around you, more importantly shifts in you. Worse, you'll realize it's always been shifting, like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room. [...] You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even on the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. Even the hallways you've walked a hundred times will feel longer, much longer [...]. (*Ibid.* : xxiii)¹⁰

Dans ces deux citations, le vocabulaire de l'espace envahit l'écriture – *room*, *walls*, *hallways* – et le motif du labyrinthe sature l'interprétation que le lecteur est amené à faire de cette métaphore spatiale. Omniprésent, il s'offre ainsi comme une clef de lecture : il faut appréhender le texte comme le fruit d'un

9 En traduction française : « Cela s'applique non seulement à la maison mais au film lui-même. Dès le début du *Navidson Record*, nous sommes entraînés dans un labyrinthe, et errons d'une cellule en celluloïde à l'autre [...] dans l'espoir de trouver une solution, un centre, un sens global, pour ne découvrir qu'une autre séquence, menant dans une direction complètement différente [...] » (*Ibid.* : 116).

10 En traduction française : « Pour une raison ou une autre, vous ne serez plus la personne que vous aviez cru être auparavant. Pour percevrez de lentes et subtiles modifications tout autour de vous, en particulier d'importants changements en vous. Pire, vous vous apercevrez que les choses ont toujours changé, dans une espèce de miroitement, de vaste miroitement, mais sombre comme une pièce. [...] Vous tenterez peut-être de griffonner dans un journal, sur une serviette de table, voire dans les marges de ce livre. C'est alors que vous découvrirez que vous n'avez plus confiance dans ces murs mêmes que vous considériez comme allant de soi. Même les couloirs que vous avez empruntés une centaine de fois vous sembleront plus longs, beaucoup plus longs [...] » (*Ibid.* : xxviii).

travail architectural visant à produire un enchevêtrement de chemins propres à perdre le lecteur.

Luminous Airplanes et la grotte

Dans *Luminous Airplanes*, la figure du labyrinthe paraît supplantée par celle du souterrain ou de la grotte – Paolo Santarcangeli (Santarcangeli, 1974) en fait cependant une des réalisations naturelles du palais construit par Dédale. Comme dans le roman de Mark Z. Danielewski, quoique de façon moins prononcée, cette figure apparaît à la fois comme un lieu dans l'histoire et comme une métaphore permettant d'évoquer la structure de l'œuvre. Les premiers nœuds hypertextuels que l'on rencontre lorsqu'on aborde *Luminous Airplanes* donnent accès à un ensemble de fragments portant le titre « McFail's Cave » et narrant, tout à la fois, une randonnée spéléologique menée par le narrateur et quelques amis, ainsi que l'introspection à laquelle chacun se livre, dans l'obscurité de la grotte. C'est d'abord ici que le narrateur postule, au cœur d'un espace caractérisé par son obscurité, une équivalence entre l'exploration spéléologique et la forme de l'hypertexte :

Cave exploration has turned out to be an even better metaphor for what I am doing here than I thought it would be. When I wrote this passage, about a year ago (i.e. in the late summer of 2011 ; now it is October, 2012) I was thinking of the durability of caves and of the stories they tell about the forces that shape them [...]. But the other obvious feature of a cave system is the impossibility of seeing it from the outside.¹¹ (La Farge, 2012)

On retrouve, dans cette première comparaison, au moins une des caractéristiques du labyrinthe évoquée précédemment dans *House of Leaves*, c'est-à-dire l'impossibilité d'obtenir une vue d'ensemble. Jean Clément en fait un élément définitoire de la forme hypertextuelle : sa réception est toujours locale, c'est-à-dire menée à partir de l'intérieur même de l'hypertexte – il n'existerait pas de vue globale. Ailleurs dans *Luminous Airplanes*, le narrateur, dans un nœud fortement métatextuel, conteste l'appellation *immersive text* suggérée par son éditeur pour désigner l'hypertexte, lui préférant un autre registre métaphorique : « It's just that *immersive* is totally the wrong word for it. The underlying metaphor is the cave system. Underground, not under water. [...] What if we call it a *subterranean text* ? A *text cave* ? A *speleotext* ?¹² » (La Farge, 2012). C'est

11 Je traduis : « La métaphore spéléologique s'est avérée être encore plus adaptée à ce que je suis en train de faire ici que ce que je pensais. Quand j'ai écrit ce passage, il y a environ un an (c'est-à-dire à la fin de l'été 2011 ; nous sommes actuellement en octobre 2012), j'avais en tête la durabilité des grottes et des histoires qu'elles racontent à propos des forces qui leur donnent forme [...]. Mais l'autre caractéristique évidente d'un système souterrain est l'impossibilité d'en avoir une vision de l'extérieur ».

12 Je traduis : « C'est juste qu'*immersif* est un mot complètement inapproprié. La métaphore sous-jacente, c'est la grotte. Sous terre, pas sous l'eau. [...] Et si on l'appelait *Texte souterrain* ? Un *Texte grotte* ? Un *Spéléotexte* ? ».

enfin dans un article publié sur son blog que Paul La Farge rend explicite cette approche :

Maybe the best way to think about [this hypertext] is as a cave system – that’s really what it is, a collection of passages which cross and loop around. Some of them are long passages and others are just kind of blind alleys or cul-de-sacs. Some passages lead to other passages, and other passages don’t. And the whole thing is subterranean – there’s no birds-eye view from which you can see its total structure.¹³ (La Farge, 2012)

242

Luminous Airplanes est ainsi un hypertexte, c’est-à-dire un labyrinthe souterrain, dont les lecteurs doivent se faire les explorateurs, à l’aune des personnages du roman de Mark Z. Danielewski, eux-mêmes spectateurs et lecteurs d’œuvres dédaléennes dans lesquelles ils doivent s’efforcer de trouver des points d’appui, des points de repère.

Littéralisation des métaphores

Ces métaphores récurrentes et, pourrait-on dire, envahissantes, ont pour première conséquence de se présenter comme des grilles interprétatives, voire comme des modes d’emploi pour la lecture : la compréhension théorique de l’œuvre en est infléchie, et celle-ci ne se donne pas uniquement comme un *texte* ou un *roman* mais bien comme un espace complexe à parcourir. La conséquence secondaire de cet envahissement de la métaphore porte sur la matérialité du texte : si ces deux œuvres doivent être appréhendées comme des labyrinthes ou des grottes, c’est bien aussi parce que la forme que prend le texte revêt elle-même toutes les caractéristiques du labyrinthe. C’est ainsi que l’on analysera le chapitre IX de *House of Leaves*, qui offre une exploitation raffinée des possibilités tabulaires de l’espace paginal : plusieurs zones de texte sont délimitées, et le texte lui-même est tantôt écrit à l’endroit, tantôt à l’envers, tantôt de biais ; la distinction entre le corps du texte et l’espace des notes de bas de page devient plus difficile à établir ; l’ensemble des notes présentes dans ce chapitre se croisent, s’emmêlent. Cette mise en œuvre textuelle du labyrinthe implique toute une série de gestes de la part du lecteur pour accéder au texte – tourner les pages dans un sens puis dans l’autre, mais aussi tourner le livre dans un sens puis dans l’autre, voire se servir d’objets secondaires comme un miroir – et ces gestes réinscrivent l’acte de lecture dans l’espace. Et si l’hypertexte de fiction, quant à lui, peut se définir d’emblée comme un labyrinthe, cela implique, très régulièrement – c’est le cas dans *Luminous Airplanes* – la présence d’une carte proposée au lecteur : celle-ci

13 Je traduis : « La meilleure façon de considérer [cet hypertexte] est peut-être de le voir comme une grotte – c’est exactement ce qu’il est, un assemblage de chemins qui se croisent et s’entrecroisent. Certains de ces chemins sont longs, d’autres de simples allées aveugles ou des voies sans-issue. Certains chemins conduisent vers d’autres passages, et d’autres non. Et l’ensemble est souterrain – il n’existe pas de vue d’ensemble et surplombante permettant de saisir la structure globale ».

représente non pas l'espace géographique parcouru par le personnage, mais bien la structure du récit *comme un espace*, faisant de l'acte de lecture une avancée, voire une exploration textuelle.

Labyrinthe et non-linéarité : le lecteur en arpenteur

S'il est acquis que l'hypertexte offre au lecteur une expérience de la non-linéarité, puisque son avancée dans l'œuvre est soumise à chaque instant à une bifurcation inattendue lorsqu'il clique sur un lien hypertexte, il n'est pas aussi simple de l'affirmer concernant un roman imprimé. En effet, la nature même de l'objet livre implique une linéarité¹⁴ fondée sur des habitudes de réception : il s'agira toujours, sauf indication contraire comme par exemple dans *Marelle* de Cortázar, de lire depuis la couverture jusqu'à la quatrième de couverture (voir Vandendorpe, 1999). Les stratagèmes visant à contrer cette linéarité¹⁵ sont donc une exception dans le livre imprimé, tandis qu'ils sont la norme dans les hypertextes. Espen Aarseth, dans l'ouvrage qu'il consacre à la notion de *Cybertext*, propose de distinguer la linéarité de la non-linéarité à partir du motif du labyrinthe, reprenant des analyses présentées par Paolo Santarcangeli elles-mêmes exploitées par Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves*.

Linéarité, multilinéarité, non-linéarité

Il existe des œuvres linéaires et des œuvres non-linéaires comme il existe des labyrinthes de forme unicursale et de forme multicursale : dans le premier cas, il n'y a qu'un seul chemin permettant de parcourir le labyrinthe, qui s'enroule de la façon la plus complexe possible dans un espace donné ; le parcours de ce labyrinthe ne conduit pas à la perte ou à l'errance – ce qui tend à en faire un *pseudo-labyrinthe* pour Paolo Santarcangeli – mais présente une difficulté d'endurance. Le labyrinthe multicursal, au contraire, offre plusieurs possibilités afin de sortir de l'édifice, voire plusieurs sorties : cette caractéristique implique, de la part de l'arpenteur, d'effectuer des choix, ce qui présente le risque de l'erreur de façon répétée, pouvant conduire à l'errance infinie. Dans le premier cas, il n'y a bien qu'une *ligne* pliée et repliée sur elle-même ; dans le second, les lignes sont multiples, parfois sans issue, souvent trompeuses. En prenant appui sur ces éléments qui font de la linéarité une notion topologique, on s'in-

14 J'évoque ici la non-linéarité de l'hypertexte et du livre du point de vue de leur structure ; en tout état de cause, l'acte même de la lecture, étant inscrit dans le temps et n'offrant pas la possibilité de lire deux fragments textuels à la fois, est nécessairement linéaire. Il conduit d'ailleurs au rétablissement de la linéarité – d'une linéarité singulière, propre à chaque lecture – au sein d'œuvres non-linéaires.

15 Je ne traite pas ici de la linéarité des *événements* ou de la linéarité de leur *mise en récit*, mais bien de la linéarité matérielle – c'est-à-dire l'ordre dans lequel le lecteur a accès aux éléments textuels. Dans le premier cas de figure, il s'agit d'une linéarité reposant sur la causalité – et celle-ci n'est pas remise en cause dans les romans étudiés – tandis que dans le second cas de figure, il s'agit de la façon dont ces récits sont *racontés* – impliquant par exemple des analepses ou des prolepses. On trouve dans *House of Leaves* comme dans *Luminous Airplanes* un bouleversement de la linéarité de la mise en récit, mais ce n'est pas là un phénomène original.

terroge alors non plus sur l'ordre dans lequel les événements sont racontés, mais bien sur la façon dont le lecteur se rend d'un point A – le début de l'œuvre – à un point B – sa fin. Une œuvre linéaire s'offre à lui comme un chemin en ligne droite ou courbe, mais unique ; une œuvre multilinéaire, si l'on suit la proposition d'Espen Aarseth, propose plusieurs chemins pour rejoindre le point B à partir du point A, mais ces chemins ne se croisent jamais, de sorte que l'on peut les comprendre comme des linéarités parallèles ; une œuvre non-linéaire, enfin, offrira elle aussi plusieurs possibilités pour aller de A à B, mais ces chemins peuvent faire retour, se croiser, revenir sur eux-mêmes, si bien que le risque est maximal de changer d'itinéraire en cours de route, sans en avoir conscience. *Luminous Airplanes* et *House of Leaves* entrent dans cette troisième catégorie, pour le premier par son usage des liens hypertexte, et le second par son usage des notes de bas de page, qui comportent elles-mêmes assez régulièrement de nouveaux appels de note, incitant à un va-et-vient dans l'œuvre potentiellement spéculaire – et surtout, imposant constamment au lecteur un choix : lire le corps du texte ou les notes de bas de page.

La première des conséquences de cette non-linéarité porte sur la mise en intrigue : si celle-ci est traditionnellement définie comme comportant un début, un milieu et une fin permettant de justifier l'ensemble, selon un principe téléologique, la contravention à la linéarité conduit nécessairement à bousculer cet agencement, au point qu'il soit parfois difficile de rejoindre la fin – dans le cas de *House of Leaves* – voire de déterminer où elle se situe et si elle existe toujours – dans le cas de *Luminous Airplanes*. La seconde conséquence de cette non-linéarité est de radicaliser la métaphore du labyrinthe que j'ai évoquée précédemment : plus que jamais, le lecteur est un arpenteur d'espaces textuels à explorer, de zones narratives qu'il faudrait relier par l'acte même de la lecture. Il n'est pas anodin, dans cette perspective, que les personnages principaux de ces deux œuvres soient eux-mêmes, d'une façon ou d'une autre, des explorateurs : Will Navidson, auteur du *Navidson Record*, est un ancien reporter de guerre qui se lance dans une véritable expédition au sein de sa demeure, tandis que Johnny Truant, lecteur de l'œuvre morcelée, fragmentaire et labyrinthique de Zampanò, choisit de partir à la recherche de cette maison paradoxale à travers les États-Unis ; le protagoniste de *Luminous Airplanes*, quant à lui, reparaît les lieux de sa mémoire qui sont disséminés eux aussi à travers les États-Unis, indiquant par un changement de couleur du fond de page ces pérégrinations mentales voire physiques. On trouve ici, si besoin était, une ultime confirmation que *House of Leaves* comme *Luminous Airplanes* sont composées d'espaces multiples dont il faudrait prendre la mesure.

Prendre la mesure : cartographier ?

Comment le lecteur avance-t-il dans ces œuvres ? Comment procède-t-il pour se frayer un chemin, mais aussi pour ne pas perdre la trace de son propre itinéraire ? Le premier réflexe, sans doute suggéré par la présence même de cartes au sein des hypertextes de fiction, consiste à fabriquer un schéma de cet

itinéraire dans l'œuvre. L'avantage de ce type de cartographie, que je n'ai pas réalisé pour *House of Leaves* ou *Luminous Airplanes* mais que j'ai mis en œuvre lors de ma lecture d'un autre hypertexte de fiction, 253 de Geoff Ryman (voir Debeaux, 2015 ; Debeaux, 2017a), est de permettre la réitération du parcours, ce qui peut être difficile à accomplir dans une œuvre non-linéaire. La deuxième stratégie consiste, plus largement, à cartographier tous les itinéraires possibles dans l'œuvre : garder la trace de tous les embranchements, chercher à mettre au jour toutes les connexions directes et indirectes entre les différents espaces du texte. Cette entreprise, exhaustive, viserait à donner naissance à ce qui semblait jusqu'alors interdit dans ces œuvres labyrinthiques : présenter une vue d'ensemble de la structure. Bien entendu, ce type de cartographie n'entre pas dans le champ des études croisant géographie et littérature¹⁶ : il ne s'agit pas de traiter l'espace représenté dans l'œuvre, mais bien l'œuvre en tant qu'espace – plus précisément, de l'œuvre en tant qu'agencement d'espaces textuels. Je propose ci-dessous deux tentatives de cartographie exhaustive de tous les chemins de lecture possible, dans *House of Leaves* et dans *Luminous Airplanes*.

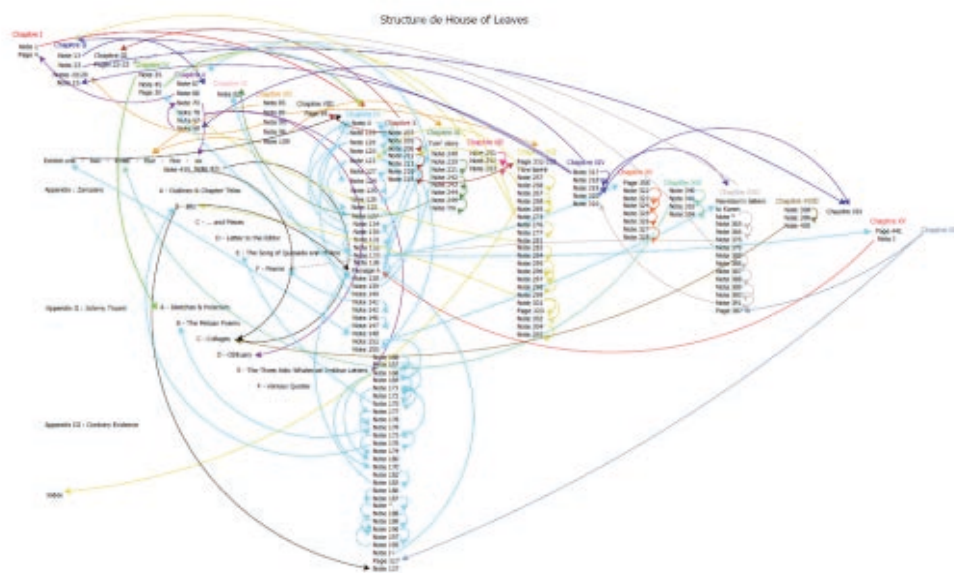


Illustration 1 : Schéma exhaustif de la lecture de *House of Leaves*.

16 Il ne s'agit donc pas de ce qu'entreprend, par exemple, Bertrand Westphal dans *La Géocritique : réel, fiction, espace*, ni de placer ce travail dans la continuité des travaux de Franco Moretti (*Graphes, cartes et arbres*, par exemple), puisqu'il n'est pas question, dans l'approche que je développe ici, de l'espace géographique de la diégèse mais bien du texte comme espace.

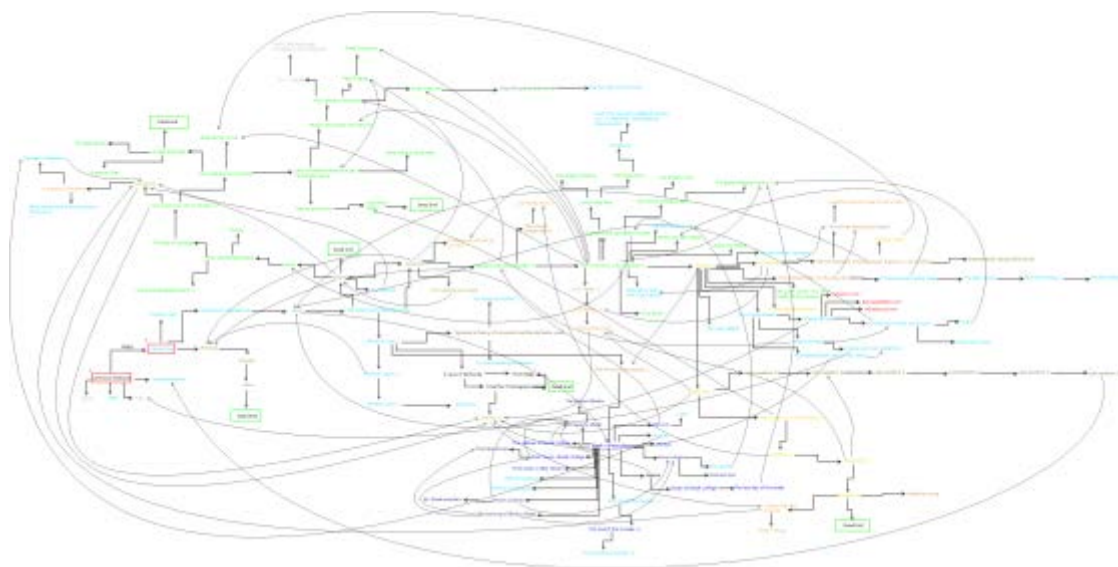


Illustration 2 : Schéma exhaustif de la lecture de *Luminous Airplanes*.

Pour réaliser ces cartes – qui sont en réalité bien plus des schémas – je me suis prise au jeu de la métaphore, et j’ai abordé les deux œuvres comme des labyrinthes : chaque choix est ainsi indiqué par une flèche. La non-linéarité apparaît de façon flagrante, en particulier dans la présence de boucles, et la complexité de l’ensemble se donne à voir dans toute sa splendeur.

Pour autant, ces représentations permettent-elles d’acquérir la vue d’ensemble souhaitée ? S’il est possible de s’en servir pour explorer les textes, en prenant appui de façon ponctuelle sur telle ou telle bifurcation – par le biais d’un zoom sur le document, notamment –, l’objectif ne semble pas pleinement atteint. Deux obstacles s’y opposent : d’une part, ces schémas ne paraissent pas très lisibles, et semblent donc peu à même de résorber la complexité ; d’autre part, s’ils mettent bien en avant les liens entre les différentes zones textuelles, ils présentent l’ensemble sur une unique surface, alors même que, par le jeu de la stratification temporelle dans *Luminous Airplanes* ou par celui des niveaux de réalité dans *House of Leaves*, ces différents territoires devraient être placés sur différents plans. En d’autres termes, l’inconvénient de la carte est d’être en deux dimensions : on voudrait pouvoir déployer en profondeur la structure ainsi modélisée. L’outil schématique ou cartographique ne paraît ainsi pas pleinement adéquat.

Proposition pour un nouvel outil : la stéréométrie littéraire

C’est pour cette raison que j’ai cherché à concevoir un outil permettant de faire évoluer cette modélisation. Je me propose de le présenter, en précisant que la démarche exposée est individuelle et expérimentale : inscrite dans le champ

des Humanités numériques¹⁷ en ce qu'elle repose sur l'usage de programmes et ressources numériques, elle relève également du domaine de la visualisation de données, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une représentation graphique d'informations abstraites (Drucker, 2014) – en l'occurrence ici, d'analyses littéraires traditionnelles concernant l'intrigue, la multiplication des récits et l'agencement des espaces textuels au sein de l'œuvre narrative.

Austerlitz de W. G. Sebald et la stéréométrie

L'idée de cet outil m'a été suggérée à partir de la lecture d'une œuvre dont l'agencement narratif a certaines affinités avec les deux textes qui m'occupent dans cet article. En effet, *Austerlitz* de l'auteur autrichien W. G. Sebald, paru en 2001 après le décès accidentel de ce dernier, développe à travers l'usage d'un enchâssement narratif par délégation de parole le resurgissement de la mémoire du personnage principal, Jacques Austerlitz, qui se confie au narrateur au gré de leurs rencontres aléatoires. Ce retour du souvenir, lié à la catastrophe de la Shoah, contribue à étoiler la mise en récit, à brouiller les repères spatio-temporels et la source même de la parole (Campos, 2012), et il s'accompagne, comme en parallèle, de nombreuses discussions architecturales. C'est dans ce contexte qu'intervient, au trois quarts du roman, un propos du personnage dans lequel émerge la notion de *stéréométrie* :

Es scheint mir nicht [...] daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume [...].¹⁸(Sebald, 2001 : 265)

Si pour Jacques Austerlitz, plongé dans l'activité de mise au jour de ses souvenirs, « le temps n'existe absolument pas », c'est parce que ces derniers se présentent d'abord comme des « espaces imbriqués les uns dans les autres ». La notion de stéréométrie, employée afin de caractériser ce retour de la mémoire comme *expérience de la traversée d'espaces*, pourrait-on dire, est donnée comme une théorisation de cet effet, et c'est à ce titre que je m'en empare. On rappellera rapidement que la stéréométrie est une notion de géométrie, qui renvoie à l'étude des volumes dans l'espace. Peu usité et généralement spécialisé, c'est un terme qui renvoie précisément à la pratique du jaugeage, qui consiste à « l'évaluation du volume des objets de commerce susceptibles d'être mesurés avec quelque précision [afin de] s'assurer si les quantités de liquides ou de marchandises qui sont l'objet des conventions commerciales, sont exactement telles qu'on les énonce » (Bazaine, 1806 : v), mais aussi à celle de l'arpentage. Dans les

17 J'adopte la définition proposée par Marin Dacos (Dacos, 2011).

18 En traduction française : « Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure » (Sebald, 2002 : 219).

deux cas, il s'agit de prendre la mesure d'objets qui occupent un certain espace – contenant ou territoire – en s'appuyant sur l'étude des volumes.

Définition de la stéréométrie littéraire

Or c'est bien là aussi mon but : aborder *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* en prenant au mot les métaphores architecturales sur lesquelles elles s'appuient plus ou moins explicitement, et que j'ai exposées en première partie de cet article, c'est-à-dire envisager ces œuvres en tant qu'elles reposent sur l'imbrication d'espaces textuels incitant à une modélisation en volume. L'objectif est triple : d'abord, sortir de la carte, du schéma, du plan, c'est-à-dire de la représentation en deux dimensions et en surface de ces rapports entre zones textuelles, pour orienter la visualisation du côté de la superposition de plans, donc vers une forme de troisième dimension ; ensuite, aller au-delà de la tentative de prise de repères de la part du lecteur – c'était le rôle des cartes exhaustives présentées en deuxième partie de ce travail, visant à offrir une vision d'ensemble pour le lecteur – pour faire de cette entreprise de visualisation une modélisation des rapports entre l'œuvre textuelle et la notion d'espace ; enfin, proposer un outil offrant la possibilité d'*explorer* autrement les œuvres littéraires.

Je définis la stéréométrie littéraire¹⁹, de façon générale, comme la prise en compte des rapports configurants entre la mise en récit et les catégories du temps et de l'espace tant du point de vue de l'histoire que du dispositif dans lequel elle se déploie. Il s'agit alors d'étudier, au sein d'œuvres littéraires qui multiplient les récits et/ou qui exploitent la multilinéarité ou la non-linéarité de leur support pour complexifier la mise en récit, la substitution de l'appréhension temporelle par l'appréhension spatiale de l'œuvre ; pour cela, la stéréométrie littéraire doit pouvoir trouver son accomplissement dans une modélisation qui prend acte du fait que le récit, dans ces œuvres, n'apparaît plus comme une ligne mais comme une succession de lignes, ou bien, comme c'est le cas dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes*, un entrecroisement de lignes situées sur plusieurs plans distincts. En d'autres termes, la stéréométrie littéraire vise à proposer une visualisation des différentes strates narratives en tant qu'espaces interconnectés, donc à inclure des représentations en trois dimensions ; l'idée, à terme, est de pouvoir permettre une manipulation de ces modélisations, qui se donnent comme des objets que le lecteur pourrait virtuellement prendre en main.

Relecture stéréométrique de *House of Leaves*

Comment, dès lors, passer du schéma des possibles lectures de *House of Leaves*, présenté précédemment, à une représentation stéréométrique, qui présente les lieux du texte comme des espaces narratifs effectivement – virtuel-

19 La fin de ce paragraphe est reformulée à partir de mes travaux de thèse, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, précisément du chapitre neuf (voir Debeaux, 2017b : 519 sq.).

lement – arpentables ? L'idée a d'abord consisté²⁰ à trouver un outil permettant une modélisation en trois dimensions : j'ai choisi d'exploiter le logiciel *SketchupMake*, initialement conçu pour un usage en architecture et en design, pour sa maniabilité et la facilité de sa prise en main. J'ai travaillé à partir de mon schéma de tous les itinéraires possibles dans l'œuvre – il sert en quelque sorte de base cartographique à l'ensemble – afin de concevoir la structure réticulaire de la lecture de *House of Leaves* : à terme, l'objet ainsi créé tendra plutôt vers l'édifice – réseau de galeries s'étoilant dans toutes les directions, labyrinthe protéiforme. Cependant, il est vite apparu comme impossible de modéliser, d'un seul tenant, toute l'œuvre : le logiciel *SketchupMake* montrait ses limites, n'étant pas prévu pour un tel type d'usage. J'ai pour cette raison choisi de me concentrer sur un chapitre de l'œuvre, d'effectuer un découpage dans la structure romanesque pour ne représenter qu'un « étage » de l'édifice. La modélisation ci-dessous représente ainsi la visualisation stéréométrique du chapitre V, sélectionné pour sa relative exemplarité au sein de l'œuvre : il représente un juste milieu entre certains chapitres pratiquement vierges de tout renvoi donc de toute possibilité de bifurcation, et d'autres saturés de croisements et de superpositions de fils narratifs.

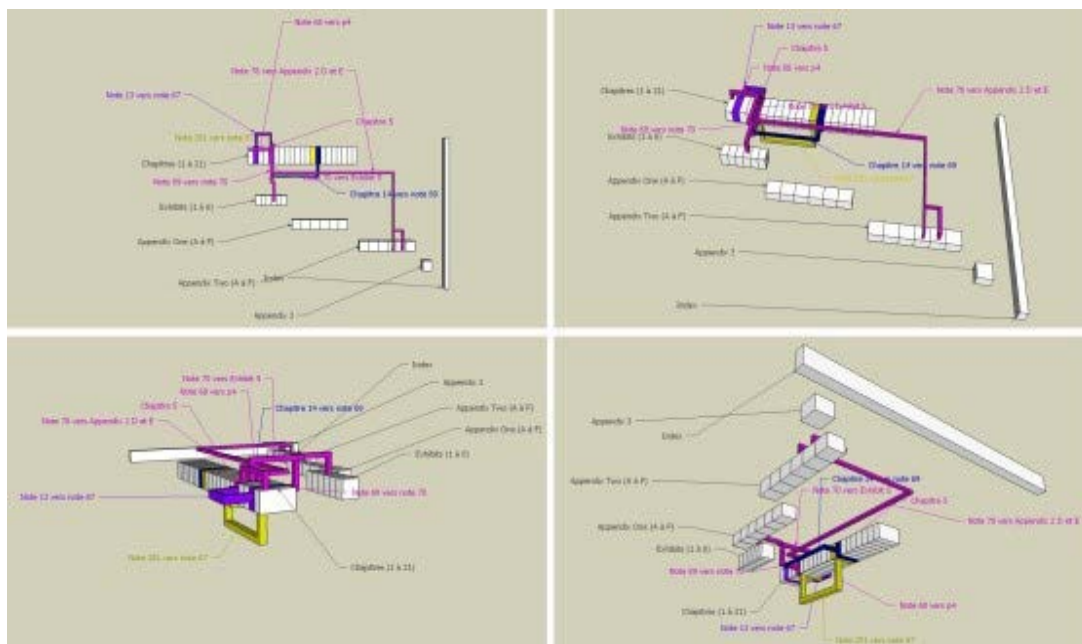


Illustration 3 : Modélisation stéréométrique du chapitre V de *House of Leaves*.

Les quatre images ci-dessus représentent le résultat de la modélisation, selon quatre angles de vue différents. Le réseau obtenu peut être manipulé de l'extérieur par l'utilisateur, grâce à l'outil *main* du logiciel. Ce qui apparaît alors est l'aboutissement même de ma réflexion dans cet article, à savoir la littéralisation des métaphores spatiales qui structurent le roman : cette modélisation prend

20 Celle-ci a pris forme à la suite de plusieurs essais concernant d'autres œuvres présentant des traits similaires à *House of Leaves* mais offrant un rapport à l'espace plus simple à modéliser. Ces essais sont présentés dans mes travaux de thèse ; on en trouve un aperçu sur le carnet de recherche *Multirécits*, en ligne (Debeaux, 2017c).

très directement la forme d'un labyrinthe, dévoilant explicitement l'arpentage au cœur du dédale que représente l'acte de lecture de *House of Leaves*. Toutefois, s'il est possible pour l'utilisateur désormais d'observer avec plus de clarté les différents cheminements possibles, il ne peut effectivement les emprunter au sein du logiciel : il s'agit bien d'une *représentation spatiale* de l'œuvre, et non encore d'une *spatialisation* de cette dernière, spatialisation qui permettrait concrètement un arpentage. L'idée n'est pas de fabriquer ce labyrinthe comme on fabriquerait une maison à partir d'un plan mais, par exemple, d'imaginer l'inclusion d'un parcours virtuel au sein de ces espaces ouverts par la modélisation : de faire de celle-ci le point de départ d'une entrée virtuelle, pour le lecteur-arpenteur, devenant lecteur-interacteur, au cœur de cette *Maison des feuilles*.

Conclusion

La notion de stéréométrie littéraire, que je propose ici, est donc une façon de répondre à la sollicitation des œuvres envisagées : en effet, qu'elles soient *maison de feuilles* ou *texte spéléologique*, *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* requièrent de leur lecteur de prendre au sérieux les métaphores spatiales qui jalonnent le texte. Plus encore, il apparaît à l'issue de l'analyse que la présence de ces métaphores est un indice quant au rapport étroit entretenu entre *spatialité* et *textualité* : s'il est question d'espace dans la fiction – d'une maison paradoxale aux dimensions fuyantes ou bien des lieux et territoires de la mémoire –, il est bien plus encore question de l'expérience de lecture de la fiction comme expérience de l'espace. *House of Leaves* et *Luminous Airplanes*, quoique de façon différente, rappellent toutes deux que le texte s'incarne toujours dans un dispositif qui n'est jamais neutre : elles l'exploitent spécifiquement pour réinscrire l'acte de lecture dans l'espace et font de ce dernier, dans un même mouvement, l'équivalent d'une progression physique dans un enchevêtrement de récits.

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.
- BAZAINE, Pierre Dominique, *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, Paris, Firmin Didot, 1806.
- BOUCHARDON, Serge, *Littérature numérique. Le récit interactif*, Paris, Éditions Lavoisier, 2009.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CLEMENT, Jean, (récupéré le 01.10.17) : « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, 96, 1994. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html>.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- DACOS, Marin (récupéré le 01.10.17) : « Manifeste des *Digital Humanities* », Carnet de recherche *THATCampParis*. <http://tcp.hypotheses.org/318>.

- DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.
- DANIELEWSKI, Mark Z., *La maison des feuilles*, trad. Christophe Claro, Paris, Denoël, 2002.
- LA FARGE, Paul, *Luminous Airplanes*, New York, Farrar, Straus and Giroud, 2011.
- LA FARGE, Paul, *Luminous Airplanes*, 2012. www.luminousairplanes.com.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », *Sens-Public*, 2015. [http://www.sens-public.org/\\$pip.php?article1145](http://www.sens-public.org/$pip.php?article1145).
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016 : 2. <https://itinéraires.revues.org/3405>.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « Première lecture. 253, de Geoff Ryman » (2017a). <https://multirecits.hypotheses.org/154>.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 12.01.18) : *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2 (2017b). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01677450/document>.
- DEBEAUX, Gaëlle, (récupéré le 12/01/18) : « Annexes numériques » (2017c). <https://multirecits.hypotheses.org/annexes-numeriques>.
- DRUCKER, Johanna, *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.
- FRAISSE, Luc, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Éditions José Corti, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil / Éditions Points, 1983.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- REED DOOB, Penelope, *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- SANTARCANGELI, Paolo, *Le Livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974.
- SEBALD, Winfrid Georg, *Austerlitz*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 2001.
- SEBALD, Winfrid Georg, *Austerlitz*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.
- VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

|
