

## Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge

*Thoughts About the Relationship Between Book and Hypertext, from the Examples of 253 (Geoff Ryman) and Luminous Airplanes (Paul La Farge)*

Gaëlle Debeaux

---



Éditeur  
Pléiade

### Édition électronique

URL : <http://itinéraires.revues.org/3405>

DOI : 10.4000/itinéraires.3405

ISSN : 2427-920X

### Référence électronique

Gaëlle Debeaux, « 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* [En ligne], 2016-2 | 2017, mis en ligne le 25 avril 2017, consulté le 17 mai 2017. URL : <http://itinéraires.revues.org/3405> ; DOI : 10.4000/itinéraires.3405

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 mai 2017.



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge

*Thoughts About the Relationship Between Book and Hypertext, from the Examples of 253 (Geoff Ryman) and Luminous Airplanes (Paul La Farge)*

Gaëlle Debeaux

---

## Introduction

- 1 L'hypertexte de fiction, apparu dès les premières expérimentations de littérature numérique<sup>1</sup>, notamment aux États-Unis où il connaît un certain succès et donne lieu à plusieurs travaux théoriques d'envergure<sup>2</sup>, se caractérise par une utilisation spécifique du Web : l'œuvre narrative qui s'y déploie est constituée de fragments plus ou moins indépendants reliés par des liens hypertexte<sup>3</sup>, de telle sorte que le lecteur doit choisir sa propre progression dans l'univers fictionnel. Contrairement à un récit incarné dans un livre, dont le dispositif implique une linéarité assez contrainte<sup>4</sup>, l'hypertexte de fiction construit son texte comme théoriquement non linéaire, acentré et discontinu, même si l'acte de réception – toute lecture ayant lieu dans le temps et tout lecteur étant dans l'incapacité de lire deux fragments simultanément – rétablit une forme de linéarité. Œuvre du réseau, l'hypertexte de fiction propose donc une mise en récit à partir de nouvelles contraintes qui invitent à s'interroger sur la persistance de catégories littéraires d'analyse traditionnelles. Cet article se propose ainsi d'explorer, à partir de deux exemples de circulation textuelle d'un dispositif à l'autre<sup>5</sup>, les enjeux narratifs de la remédiation ou de l'hybridation, terme que nous empruntons à Anaïs Guilet (2013), d'un univers fictionnel. Nous nous intéresserons pour cela à deux œuvres qui seront comparées : 253 de Geoff Ryman, hypertexte de fiction mis en ligne en 1996 et publié sous

format papier en 1998, c'est-à-dire appartenant à la période d'expansion du dispositif en littérature, et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, qui est d'abord un livre papier publié en 2011 puis un hypertexte, en 2012, alors même que la « bulle » de l'hypertexte<sup>6</sup> a depuis longtemps éclaté. En apparence, ces deux œuvres connaissent donc une trajectoire opposée ; en réalité, le cheminement est plus complexe : si le cas de 253 semble pouvoir se comprendre comme une adaptation ou une remédiatisation dans laquelle le texte reste pratiquement le même d'un dispositif à l'autre, celui de *Luminous Airplanes* ouvre le questionnement vers la notion de transmédiation, puisque son auteur revendique une conception conjointe et offre deux explorations distinctes selon les dispositifs envisagés.

- 2 Nous nous proposons de comparer ces deux entreprises en nous demandant non seulement comment l'on peut transposer la logique hypertextuelle en logique livresque, mais aussi comment l'on raconte des histoires sur ces deux dispositifs, comment l'on raconte *une même histoire* d'un dispositif à l'autre. La comparaison nous permettra d'établir des distinctions entre remédiatisation et transmédiation, et nous offrira la possibilité d'interroger la démarche même qui consiste à ne pas se contenter de l'hypertexte de fiction.

## Remédiatisation et transmédiation hypertextuelles

- 3 Anaïs Guilet propose, dans ses travaux de thèse, d'étudier ce qu'elle nomme les « cyborgs littéraires<sup>7</sup> » (2013 : 109), c'est-à-dire des œuvres mêlant texte et nouveaux médias : penser cette hybridité permet de questionner la rencontre voire la tension entre ces différentes réalités. Elle distingue plusieurs formes concourant à l'hybridation contemporaine de la littérature qu'elle rassemble en trois catégories : la remédiatisation, qui offre un passage du Web vers le livre imprimé, la transmédiation, processus dans lequel Web et imprimé se côtoient et se complètent, et la sémiotisation de l'hypermédia, c'est-à-dire la présence au sein d'une œuvre imprimée de codes relevant de l'hypermédia. Si cette troisième catégorie nous intéresse moins directement dans le cadre de cet article – même si certains procédés dans 253 relèvent plus d'une volonté de représentation mimétique de l'hypertexte que d'une véritable transposition – les deux premières sont au cœur du corpus que nous envisageons.
- 4 253 de Geoff Ryman est ainsi, d'abord, un hypertexte de fiction, qui livre le récit d'un accident de métro à Londres, le 11 janvier 1995, à travers 253 fragments textuels de 253 mots portant sur les passagers des sept wagons impliqués, et organisés de la même façon : une première partie s'intéresse à « l'apparence extérieure » du passager, une deuxième partie est centrée sur ses « informations personnelles » et une dernière relate « ce qu'il pense ou ce qu'il fait ». À cela s'ajoutent d'autres nœuds textuels, évoquant l'accident, ou encore des publicités ironiques et métatextuelles. Tous ces fragments sont reliés les uns aux autres par des liens qui apparaissent dans les fragments eux-mêmes, ou bien dans des sections jouant le rôle de sommaire et représentant le schéma des wagons avec l'indication de l'emplacement de chaque passager. Cet hypertexte jouit, lors de sa mise en ligne, d'une certaine notoriété dont la page d'accueil garde la trace<sup>8</sup> (Ryman 1996). L'œuvre hypertextuelle attire dès lors l'attention des éditeurs : il est rapporté dans un article de presse de 1997 que la société HarperCollins s'intéresse de près à l'œuvre, projetant ce qui s'apparentera au « premier contrat site internet-livre jamais signé<sup>9</sup> » (Grossman 1997) et visant à publier une version papier de l'hypertexte possiblement accompagnée d'un CD-Rom contenant cette œuvre originelle. La genèse de l'œuvre est

donc claire : il s'agit bien d'une adaptation. Geoff Ryman participe à ce travail de transposition, dans lequel il expérimente les spécificités propres de chaque dispositif. Distinguant « l'œuvre avec liens » de sa version « imprimée », il expose dans un entretien la découverte que cette entreprise de remédiatisation lui a permis de faire :

253 avec liens porte sur ce qui fait que les gens sont semblables, parce que l'on peut tisser des liens – le thème des grands-parents, les personnes pensant à Thatcher. Ça parle des liens subliminaux qui existent entre nous et qui nous font nous ressembler. Si vous lisez simplement en passant d'un passage à l'autre, alors ça portera sur le fait que nous sommes tous différents. Les liens changent le sens du roman. Je pense que je vais préférer la version imprimée parce qu'elle met plus en avant le fait que les rames [du métro] sont diverses, mais la version reliée est amusante<sup>10</sup>. (Grossman 1997)

- 5 Se fait jour une distinction fondamentale entre l'hypertexte, dispositif du fragment et du lien comme nous avons pu le définir en introduction, et le livre imprimé, qui conserve la structuration fragmentaire mais qui ne traduit que très difficilement, le dispositif du *codex* favorisant la lecture progressive, les liens permettant d'établir des correspondances entre les 253 personnages et de circuler dans ce qui semble s'apparenter à une base de données. Loin de créer une continuité, la remédiatisation vers le livre papier accentue les écarts et les différences : il s'agit bien d'un « remix », ainsi que l'indique le sous-titre choisi par l'auteur pour la version imprimée. C'est donc autour de cette question de la représentation du lien que nous aimerions interroger cette transposition.
- 6 L'entreprise de Paul La Farge avec *Luminous Airplanes* relève quant à elle moins directement d'une transposition textuelle d'un dispositif vers un autre que de la constitution d'une œuvre narrative doublement ancrée, à la fois dans le livre imprimé et dans l'hypertexte : le geste de création consistant à publier une œuvre narrative sous forme d'hypertexte est en effet, en 2012, nettement moins révolutionnaire qu'en 1996, voire légèrement anachronique. Notre intérêt se porte bien plutôt sur la convergence entre deux médias : nous sommes face à un cas de transmédiation, qu'Anaïs Guilet (2013 : 239) définit comme « interaction du livre avec l'écran, dans un rapport réciproque », en s'appuyant sur les travaux d'Henry Jenkins ([2006] 2013) et de Christy Dena (2009). Se fondant sur les analyses du chercheur américain, elle propose une description du phénomène que nous reprenons à notre compte : « La transmédiation consiste à porter un univers fictionnel sur différents supports qui apportent, à travers leurs spécificités d'usage et leurs capacités technologiques, un regard nouveau et complémentaire sur l'univers et l'histoire originels » (Guilet 2013 : 245). *Luminous Airplanes* est ainsi l'histoire complexe d'un personnage, narrateur à la première personne, élevé par deux sœurs et revenant sur ses propres pas suite au décès de son grand-père, pour vider la maison familiale dans une petite ville américaine, Thebes. Le livre paru en 2011 prend pour point de départ l'annonce de ce décès et narre, en quatre chapitres de longueur inégale, le processus de deuil que traverse le narrateur, qui renoue, dans cette ville où il a passé de nombreux étés étant enfant, avec un amour de jeunesse, et qui découvre le secret entourant l'absence de son père ; le livre se clôt sur l'annonce des attentats du 11 septembre 2001 ayant touché les tours jumelles de New York. L'hypertexte quant à lui débute dix ans plus tard, en 2012, postulant ainsi une adéquation entre le temps de l'écriture et le temps du récit, et s'ouvre sur la réminiscence d'un autre décès, celui de Céleste, sœur de la mère du narrateur, décédée dans les attentats onze ans auparavant. Autrement dit, il s'agit bien, comme le soutient Paul La Farge dans un entretien, d'une « sorte de suite du roman [imprimé]<sup>11</sup> » (La Farge 2012b : « An Interview

with the author of *Luminous Airplanes*, by Paul La Farge »), prenant pour commencement le point d'arrivée de l'œuvre publiée en 2011. Toutefois, comme l'auteur le précise sur son site personnel, la genèse du projet est plus complexe, son but initial étant de publier un hypertexte : ainsi, entre 1999 et 2012, Paul La Farge travaille à la constitution de cette œuvre, « à la fois un livre et un hypertexte<sup>12</sup> » (La Farge 2012b), et le résultat final correspond à la définition de la transmédiation puisqu'il s'agit bien, en dernière instance, d'un univers fictionnel reposant sur deux dispositifs distincts et complémentaires permettant deux appropriations du récit.

## Mutations narratives

- 7 Passer d'un dispositif à un autre dans le but de raconter une même histoire implique des différences qui interrogent les dispositifs eux-mêmes : c'est bien pour cette raison que les deux phénomènes de remédiation et de transmédiation attirent l'attention des chercheurs depuis plusieurs années désormais, dans une ère globale de transition médiatique qui voit notamment s'affaiblir, sans que le mouvement puisse encore être véritablement désigné comme déclin, le poids du livre dans les pratiques culturelles. Notre étude s'attache non pas à l'ensemble des modifications constituant cette hybridation, mais à un élément saillant pour chaque œuvre, que nous avons identifié à partir des propos des auteurs eux-mêmes : la question de la représentation du lien hypertexte dans *253*, et la question du commentaire, dans *Luminous Airplanes*.
- 8 On considère souvent qu'un hypertexte de fiction offre un récit morcelé : Jean Clément par exemple, qui a beaucoup œuvré pour la constitution de la littérature numérique comme champ d'étude en France, définit en ce sens l'hypertexte comme une structure à la fois non linéaire et discontinue (Clément 1995). Le lien hypertexte est alors perçu comme un procédé de rupture, de brisure. Il est vrai que bien souvent, la bifurcation empruntée entraîne le lecteur vers un autre cadre spatio-temporel, lui interdisant de lire la suite du fragment qu'il était en train d'appréhender : dans l'hypertexte *Luminous Airplanes*, ces cadres spatio-temporels sont représentés par un arrière-fond dont la couleur change selon la période envisagée, et cliquer sur le lien « another story » dans le premier nœud textuel (La Farge 2012b : « another story ») entraîne de fait la lecture dans un mouvement analeptique inattendu. Mais cette analyse oublie pourtant le sémantisme même du terme « lien », et son rôle prioritaire, que rappelle Alexandra Saemmer dans son dernier ouvrage (2015) : non seulement il est là pour relier deux textes, mais il porte en lui-même, puisqu'il repose sur un ou plusieurs termes mis en avant, une potentialité qui ouvre les perspectives – c'est pour cela même qu'un lien comme « another story » suscite l'intérêt du lecteur. À la fois contigu et continu, le lien hypertexte « connecte », rassemble, exploite les ressemblances et promet des récits potentiels, comme le soutient Geoff Ryman lui-même. Dans l'hypertexte *253*, tous les fragments ne contiennent pas nécessairement de lien dans le corps du texte – même si c'est bien le cas pour la majorité – mais chaque fragment est relié aux autres au moins de façon indirecte, grâce à la possibilité pour le lecteur de revenir, à tout moment, à ce qui unit les passagers, à savoir le plan du wagon dans lequel ils se trouvent. Comment l'auteur choisit-il alors d'adapter cette possibilité de circulation multiple offerte au lecteur ? Si la remédiation de l'hypertexte *Apparitions inquiétantes*, de l'auteure belge Cécile Brandenbourger<sup>13</sup>, la conduit à ajouter, en marge du texte imprimé, là où se trouvaient des liens hypertextes dans la version numérique, des symboles renvoyant vers certaines pages du livre, incitant

fortement le lecteur à interrompre sa lecture pour circuler dans le livre comme il circulerait dans un hypertexte, il n'en va pas de même dans le « Print Remix » de 253. Présenté comme une version enrichie – contenant « six pages supplémentaires d'introduction<sup>14</sup> ! » (Ryman 1998 : 1) – le livre se refuse à conserver les liens dans le corps du texte. Tout se passe comme si la structure linéaire du livre venait strictement remplacer la mise en réseau de l'hypertexte : les 253 passagers sont passés en revue l'un après l'autre, dans l'ordre aléatoire de leur positionnement dans les wagons, et « le livre se fraie un passage depuis la tête du train jusqu'à sa fin, un wagon après l'autre<sup>15</sup> » (Ryman 1998 : 3), tout comme le lecteur est invité à parcourir le livre de la couverture à la quatrième de couverture, en lisant les présentations les unes après les autres. Autrement dit, la remédiatisation conduit ici à prendre le contre-pied de l'œuvre initiale, et le livre en tant que dispositif est exploité pour sa dimension linéaire – au contraire par exemple de ce qu'a pu faire Julio Cortázar avec *Marelle* (1963), incitant grâce à des renvois en fin de chapitre à circuler dans l'œuvre, ou de ce que fera Mark Z. Danielewski avec *La Maison des feuilles* (2000) et l'usage des notes de bas de page. Cette absence de lien, favorisant la prise de conscience des différences selon Geoff Ryman, met ainsi en place une lecture systématique qui a été jugée répétitive par de nombreux lecteurs : ce constat est pour nous une façon de mettre en avant une des vertus du lien hypertexte qui est celle de permettre la constitution de microrécits au sein de l'œuvre. En effet, dans l'hypertexte 253, le lecteur, guidé par le désir de faire émerger des rapprochements<sup>16</sup>, active les liens comme un enquêteur poursuivrait les indices le mettant sur la trace d'un criminel : il parvient ainsi à faire émerger des histoires dans l'histoire, comme cette relation quadrangulaire qui lie, autour du personnage trouble de Sam Cruza, quatre amantes<sup>17</sup>. Ce procédé renforce l'immersion du lecteur dans l'œuvre, alors même que l'hypertexte est souvent perçu comme un média propice à la distanciation. Paradoxalement, le livre semble moins à même de donner lieu à une réception passionnée<sup>18</sup> de la part du lecteur. Des possibilités de circulation dans le livre sont maintenues : le passager 102 par exemple, Major Edwin Grives, « connaît à la fois les passagers 37 et 235<sup>19</sup> » (Ryman 1998 : 143), mention qui incite le lecteur à aller vérifier l'identité de ces personnages ; on relève une vingtaine de remarques de ce type, situées surtout dans la seconde moitié du livre, et à chaque fois, dans l'hypertexte, la mention des autres passagers s'accompagne d'un lien hypertexte. Autrement dit, la remédiatisation vers le livre conduit à une implication des liens et à une incitation moindre à lire dans le désordre, à circuler dans l'œuvre comme on circulerait dans les rames du métro. La fin du livre offre une sorte d'index rassemblant « les liens originaux » présents dans l'hypertexte, ou du moins une partie d'entre eux, « certains [ayant été] laissés de côté<sup>20</sup> » (Ryman 1998 : 353) pour une question de temps : cet index nécessite alors un mode d'emploi et apparaît peu pratique pour un lecteur qui a déjà parcouru l'ensemble de la fiction. Il semble donc que nous nous trouvions, avec ces deux incarnations d'un texte qui ne présentent que six pages de différence, face à deux œuvres semblables et pourtant distinctes : l'expérience de lecture en sera radicalement différente, et ne poursuivra pas le même objectif. Plus encore, si l'hypertexte de fiction propose une approche originale, en 1996, du contenu narratif en offrant la liberté au lecteur, guidé par les liens, de faire émerger différentes intrigues, le « Print Remix » quant à lui semble bien plutôt limiter fortement ces vagabondages, comme s'il s'agissait d'en revenir à une utilisation tout à fait conventionnelle de l'objet-livre.

- 9 Si ces deux versions de 253 correspondent à deux agencements d'un même texte, cas exemplaire de remédiatisation de l'hypertexte vers le livre, la transmédiatisation dont fait l'objet l'univers fictionnel de *Luminous Airplanes* complexifie l'interrogation :

comment raconter une histoire en exploitant *conjointement* les opportunités qu'offrent le livre et l'hypertexte ? En effet, les récits ne se recouvrent pas entre le livre et l'*hyperromance*, ainsi qu'est désignée la version numérique par Paul La Farge. On peut estimer qu'un peu moins de la moitié du livre est présente dans l'hypertexte – principalement les deux premiers chapitres qui courent de la page 3 à la page 115 – tandis que les deux derniers chapitres, de la page 117 à la page 243, se trouvent uniquement dans le livre. S'il est difficile d'évaluer le nombre de pages que contiendrait l'hypertexte, on peut toutefois affirmer qu'il est nettement plus ample que le livre. Contrairement à la remédiatisation livresque de 253, qui respecte l'ordre de présentation des nœuds textuels en supprimant simplement les liens, on ne retrouve pas nécessairement le même enchaînement de fragments dans le livre et dans l'hypertexte de *Luminous Airplanes* : autrement dit, il ne s'agit plus de deux versions concurrentes d'un même texte, mais d'un texte qui se déploie sur deux supports différents. Le livre présente bien, au sein de ses quatre chapitres, ses textes agencés selon des sous-titres qui indiquent un lieu, ou une période de la vie du narrateur, comme dans l'hypertexte (« *Regenzeit* », « *The Richard Ente Period* », etc.) : on trouve des similitudes dans la succession, comme lorsqu'un fragment dans le livre se clôt par la phrase « si seulement je l'avais fait<sup>21</sup> » (La Farge 2011 : 47) qui ouvre vers un texte analeptique, annonçant la succession que pourra expérimenter le lecteur dans l'hypertexte, où l'expression précédemment citée prend la forme d'un lien conduisant vers le même fragment ; mais bien souvent les rapprochements effectués dans le livre ne se retrouvent pas selon la même configuration dans l'hypertexte.

- 10 Nous pouvons analyser cet écart en termes de visée : le livre se donne à lire comme plongée dans le passé à partir de l'événement de la mort du grand-père, tandis que l'hypertexte s'offre comme une exploration sans but préétabli. L'*explicit* du livre est intéressant à analyser, car il postule la nécessité d'élargir l'univers fictionnel :

Même si j'avais pu faire en sorte, d'une quelconque façon, de raconter l'histoire de toutes les personnes que j'avais jamais connues, ce que j'aurais écrit aurait été, comme Thebes, seulement *un petit monde*, qui aurait eu l'air complet tant que l'on y était immergé, mais qui en fait n'aurait pas été complet. Il y avait toujours un autre monde dans l'attente d'un contact. [...] Et j'étais assis là, fixant l'écran, essayant de comprendre ce qu'il était en train de se passer<sup>22</sup>. (La Farge 2011 : 242. Nous soulignons.)

- 11 Le terme de « monde » renvoie à la conception de la fiction comme création d'univers : l'univers forgé par *Luminous Airplanes* sous sa forme de livre n'est pas complet car l'événement du 11 septembre qui le clôt ouvre une brèche. On passe d'un régime de narration rétrospective – ce qu'est principalement le livre, fonctionnant par analepses – à un régime plus introspectif. Le projet de Paul La Farge est bien de faire de l'hypertexte à la fois une suite<sup>23</sup> et un commentaire de l'œuvre papier :

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 ce à quoi l'histoire lui fait penser. Il raconte des histoires qui n'avaient pu trouver leur place dans le livre, sur certains personnages, et sur ce qui leur arrive avant et après la période dans laquelle se situe le livre<sup>24</sup> (La Farge 2012b : « An Interview with the author of *Luminous Airplanes* », by Paul La Farge »)

- 12 Il est symbolique de noter que la dernière page du livre, fonctionnant comme une sorte de postface, contient un renvoi vers l'hypertexte, dirigeant explicitement le lecteur vers un autre dispositif. La métaphore employée est celle de l'exploration spéléologique<sup>25</sup> : « Vous faites face à l'entrée d'une grotte sombre et obscure : [www.luminousairplanes.com](http://www.luminousairplanes.com)



<sup>26</sup> » (La Farge 2011 : 243). Cette métaphore, récurrente dans l'hypertexte et rendue visible dans la carte offerte au lecteur pour faciliter son exploration, qui prend la forme d'un souterrain labyrinthique (La Farge 2012b : « A Map of *Luminous Airplanes* »), joue à plusieurs niveaux ; le narrateur se livre effectivement à une randonnée spéléologique<sup>27</sup>, qui devient l'occasion pour lui de penser le rapport entre l'exploration de soi et la forme de l'hypertexte : lors de cette randonnée, il est « pris dans [son] propre voyage, vers une profondeur non moins étrange que celle que décrit Jules Verne dans *Voyage au centre de la terre*, [...] une profondeur faite de souvenirs et de sensations et d'intuition<sup>28</sup> » (La Farge 2012b : « McFail's Cave, 1 »), et il revendique alors cette métaphore spéléologique, « [qui] s'est avérée être encore plus adaptée à ce [qu'il était] en train de faire ici que ce [qu'il] pensai[t]<sup>29</sup> » (La Farge 2012b : « Interiority »). Ainsi, le passage du livre à l'hypertexte marque un changement de paradigme : par sa linéarité, le livre permet, à partir d'un point de départ situé dans le temps, un creusement de la temporalité, un retour en arrière qui relève de la verticalité, tandis que l'hypertexte, dans son expansion rhizomique et sa pensée éclatée et tout à la fois connectée – le narrateur dans un geste métatextuel décrit la structure de l'hypertexte comme faite « [de] longs passages [et de] sortes de ruelles aveugles ou de culs-de-sac. Certains couloirs conduisent vers d'autres couloirs, et certains couloirs non. Et le tout est souterrain – il n'y a pas de vue d'ensemble à partir de laquelle on peut percevoir la structure complète<sup>30</sup> » (La Farge 2012a : « An Interview with the author of *Luminous Airplanes*, by Paul La Farge ») –, établit une horizontalité faisant cohabiter les différents moments de la vie du narrateur. Ces deux entreprises apparaissent comme complémentaires, contrairement à ce qu'offrait la remédiatisation de 253 qui semblait plutôt confronter deux approches : on peut alors considérer que *Luminous Airplanes* est ce qui émerge de la collaboration entre le livre, réceptacle d'une histoire fortement téléologique car fondée sur un geste de retour en arrière, et l'hypertexte, forme ouverte à même de garder la trace des bifurcations de la pensée.

- 13 En définitive, il apparaît que, dans les deux cas, hypertexte et livre ne peuvent être superposés : ils ne prennent pas la même forme, et ne produisent pas les mêmes effets, quand bien même le texte serait peu ou prou semblable de l'un à l'autre. Mais, là où l'œuvre de Geoff Ryman semble s'inscrire dans une période mettant en avant la dimension expérimentale de l'hypertexte – la remédiatisation imprimée semblant dès lors jouer le rôle de confirmation du succès de l'œuvre, qui reste avant tout connue en tant qu'hypertexte –, celle de Paul La Farge, parue une quinzaine d'années plus tard, paraît bien plutôt correspondre à un contexte favorisant l'étoilement médiatique de l'œuvre, son écriture sur plusieurs supports permettant un élargissement de l'expérience de réception de même qu'un enrichissement des potentialités narratives.

## Conclusion

- 14 En résumé, la remédiatisation de l'hypertexte dans le cas de 253 ne débouche pas sur une modification significative du texte mais propose deux expériences différentes de ce même texte, ces expériences induisant une compréhension divergente des enjeux de l'œuvre, mettant l'accent sur ce qui rassemble ou ce qui distingue. Dès lors, l'hypertexte est revendiqué comme dispositif du lien, du rapprochement, et favorise une immersion plus importante, tandis que le « Print Remix » s'attache à faire percevoir la multitude dans ses spécificités. Par comparaison, la transmédiatisation qui intervient dans le cas de *Luminous*



*Airplanes* encourage le lecteur à percevoir les deux dispositifs comme porteurs d'un unique texte partagé – et non plus d'un même texte transposé de l'un à l'autre. Un ultime exemple nous permettra de comprendre cette complémentarité : le narrateur, se superposant à la figure de l'auteur, laisse le lecteur libre de lire, ou de ne pas lire, le livre *Luminous Airplanes* avant d'explorer l'hypertexte – pourtant présenté comme un « commentaire », nous l'avons vu, donc de fait dépendant d'un autre texte qu'il commente. Comme il le suggère :

Vous n'avez pas à lire le livre avant d'explorer l'hypertexte [...] mais lire le livre ne vous gâchera pas [la lecture de l'hypertexte] non plus. Je vous laisse le choix, mais si vous n'avez pas lu le livre, vous devriez sans doute commencer par là<sup>31</sup>. (La Farge 2012b : « Patriot Day »)

- 15 Autrement dit, le lecteur est incité à commencer son expérience par la lecture du livre, mais cela n'est pas présenté comme une nécessité – la lecture du livre elle-même n'est pas imposée. Cela n'est pas sans évoquer un procédé similaire dans *La Maison des feuilles* de l'auteur américain Mark Z. Danielewski : dans cette œuvre, composée de plusieurs niveaux narratifs incarnés dans les notes de bas de page et dans des annexes, la note 78, du fait des éditeurs, incite le lecteur à aller lire un ensemble de lettres laissées par la mère du narrateur second afin de comprendre « son passé » (Danielewski [2000] 2002 : 73). Mais cette incitation, à la façon de ce qui se joue dans l'entrée en matière de l'hypertexte *Luminous Airplanes*, n'est pas une obligation : « Le lecteur qui souhaite interpréter tout seul Mr. Errand peut ne pas tenir compte de cette note » (Danielewski [2000] 2002 : 73). Il en va de même pour le lecteur de l'hypertexte de Paul La Farge : si le lecteur choisit de ne pas aller lire le livre qui précède – ou de ne pas aller lire les lettres de la mère de Johnny Errand dans *La Maison des feuilles*, lettres qui par ailleurs font l'objet d'une publication autonome (Danielewski [2000] 2005), dans une logique clairement transfictionnelle – il manquera un large pan de l'histoire ; il ne comprendra pas pleinement qui était le père disparu du narrateur, même si l'hypertexte lui offre quelques pistes, et surtout, il manquera complètement la répétition du drame qui se joue dans la vie du narrateur, qui renoue dans le livre avec son amour de jeunesse pour l'abandonner une fois celle-ci enceinte. Sur ce point, l'hypertexte est porteur d'une véritable ellipse. De la même façon, dans le roman de Danielewski, ne pas lire les annexes revient à se passer d'un sixième du livre et d'une grande part de compréhension d'un des personnages centraux.
- 16 Autrement dit, *Luminous Airplanes* est pleinement une œuvre transmédiatique en ce sens qu'elle repose sur une complémentarité essentielle entre deux dispositifs qui sont exploités pour ce qu'ils offrent en termes de possibilités d'exploration d'un univers, à la fois pour son auteur et pour le lecteur. La remédiation quant à elle serait plutôt à comprendre comme une mise en concurrence de deux expériences d'un même texte, et de deux dispositifs. De la remédiation de 253 à la transmédiatisation de *Luminous Airplanes*, quatorze années se sont écoulées, soit, sans doute, le temps nécessaire à ce que l'hypertexte n'apparaisse plus comme un dispositif révolutionnaire, mais comme une possibilité narrative parmi d'autres. Enfin, ce que relève cette tentative de comparaison est l'irréductibilité des dispositifs qui, pris dans un usage de transposition, complexifient l'expérience médiatique de la mise en récit.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Audet, René, 2014, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires*, n° 2014-1, [En ligne], <http://itineraires.revues.org/2267>, consulté le 28 juin 2016.

Baroni, Raphaël, 2007, *La Tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.

Clément, Jean, 1995, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans J. Balpe, A. Lelu et I. Saleh (dir.), *Hypotextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Paris, Hermès, p. 263-274, [En ligne], <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>.

Danielewski, Mark Z., [2000] 2002, *La Maison des feuilles*, trad. C. Claro, Paris, Denoël.

Danielewski, Mark Z., [2000] 2005, *Les lettres de Pelafina : par Pelafina H. Lièvre*, trad. C. Claro, Paris, Gallimard.

Debeaux, Gaëlle, 2015, « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », *Sens Public*, n° 2, [En ligne], <http://www.sens-public.org/article1145.html>, consulté le 29 juin 2016.

Debeaux, Gaëlle, 2016, « Du livre au texte numérique, une (r)évolution ? », *Acolitnum*, [Carnet de recherche], 3 mars 2016, <https://acolitnum.hypotheses.org/47>, consulté le 14 juin 2016.

Dena, Christy, 2009, *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments*, Thèse de doctorat, Université de Sydney, [En ligne], [https://dl.dropboxusercontent.com/u/30158/DENA\\_TransmediaPractice.pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/30158/DENA_TransmediaPractice.pdf), consulté le 14 juin 2016.

Grossman, Wendy, 1997, « Underground Fiction », *Salon*, [En ligne], 20 avril 1997, [http://www.salon.com/1997/04/20/london\\_2/](http://www.salon.com/1997/04/20/london_2/), consulté le 14 juin 2016.

Gület, Anaïs, 2013, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf>, consultée le 9 mars 2015.

Jenkins, Henry, [2006] 2013, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin.

La Farge, Paul, 2012a, « Luminous Airplanes », *paullafarge.com*, [En ligne], <http://paullafarge.com/luminous-airplanes.html>, consulté le 14 juin 2016.

Saemmer, Alexandra, 2007, « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, p. 111-131.

Saemmer, Alexandra, 2015, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib.

Vandendorpe, Christian, 1999, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte.

## Corpus

La Farge, Paul, 2011, *Luminous Airplanes*, New York, Farrar, Straus and Giroud.

La Farge, Paul, 2012b, *Luminous Airplanes*, [En ligne], [www.luminousairplanes.com](http://www.luminousairplanes.com), consulté le 14 juin 2016.

Ryman, Geoff, 1996, 253, [En ligne], [www.ryman-novel.com](http://www.ryman-novel.com), consulté le 14 juin 2016.

Ryman, Geoff, 1998, 253, *The Print Remix*, Londres, Flamingo.

## NOTES

1. *Afternoon, a story* de Michael Joyce, reconnu comme le premier hypertexte de fiction d'envergure, est paru en 1989.
2. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer les ouvrages de George P. Landow (dont *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* [1992]) et de Jay David Bolter (en particulier *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* [1990]).
3. La nature de ces liens et des rapports qu'ils établissent entre les fragments a été analysée par Alexandra Saemmer (2007).
4. On peut toutefois noter que le livre repose sur le dispositif du *codex*, c'est-à-dire d'un ensemble de feuilles reliées en cahiers contenant un certain nombre de pages. Ces pages constituent des sous-unités qui peuvent être exploitées de façon autonome : il est tout à fait possible, et les exemples ne manquent pas notamment dans la littérature des cinquante dernières années au moins, de contrer cette linéarité impliquée par l'objet-livre en jouant sur la tabularité du *codex*. Cependant, si l'on a des exemples d'œuvres imprimées multilinéaires – on peut penser à *Marelle* de Cortázar, ou à *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski – il reste difficile d'envisager une œuvre non linéaire incarnée dans un support livresque. Pour aller plus loin, consulter l'ouvrage de Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte* (1999).
5. Nous employons le terme de dispositif plutôt que celui de support ou de médium pour mettre l'accent sur l'investissement technique et esthétique dont font l'objet le livre comme l'hypertexte : ce ne sont donc pas des éléments neutres vis-à-vis du texte, mais bien des ensembles contraignants que l'auteur exploite pour ses spécificités, et qui impliquent de la même façon une réception distincte. Voir Debeaux (2016) ; voir surtout Audet (2014).
6. On parle en effet de « bulle » à propos de la croyance, assez forte dans les années 1990 dans la lignée de la « théorie de la convergence » développée par George P. Landow et Jay David Bolter, que l'hypertexte de fiction est le futur de la littérature, notamment du genre romanesque : il serait le point d'aboutissement du cheminement d'émancipation du lecteur qui irrigue la littérature du xx<sup>e</sup> siècle, ainsi que le dispositif le plus adéquat pour approfondir les voies ouvertes par la postmodernité. Or, dès les années 2000, on constate un essoufflement du côté de la création d'hypertextes de fiction ; mais surtout, le dispositif peine à trouver son lectorat.
7. Nous citons plus largement Anaïs Guilet (2013 : 22) : « La littérature cyborg ne propose pas des œuvres au sein desquelles le livre et les nouveaux médias s'opposeraient, mais des œuvres offrant une hybridation médiatique du texte littéraire, fruit d'une rencontre tensionnelle. »
8. La plupart des liens présentés sur cette page d'accueil ne sont malheureusement plus actifs.
9. Nous traduisons : « In possibly the first-ever Web-site-to-book deal, HarperCollins has signed to release the site as a printed book (Ryman calls it a “print remix”) in February 1998—perhaps with the original electronic version bundled on disk. »
10. Nous traduisons : « 253' with links is about what makes people the same, because you can follow through—the grandparent theme, the people thinking about Thatcher. It's about the subliminal ways we're linked and alike. You just read it passenger by passenger, and it's about how different we all are. The links change the meaning of the novel. I think I'm going to like the print version more because it emphasizes more just how multi-various the cars are, but the linked version is fun. »

11. Nous traduisons : « it's a kind of sequel to the novel. »

12. La citation dans son entier est éclairante quant au projet de l'œuvre transmédiatique : « Il y a environ dix ans, [...] j'ai eu l'idée de créer une hyperfiction, c'est-à-dire une histoire qui bifurquerait dans plusieurs directions. J'ai alors essayé plusieurs solutions [...]; le fait est qu'après trois ans à lutter avec cette idée [...], j'ai plus ou moins abandonné. À l'automne 2003, j'ai écrit un roman à propos d'un jeune homme rappelé dans sa maison de famille à Thebes, NY [...] afin de vider la demeure de ses cinq générations d'affaires accumulées. [...] C'était le point de départ de *Luminous Airplanes*, un livre qu'il aurait sans doute été plus simple d'achever si je n'avais pas été hanté par l'idée que le roman aurait pu être quelque chose de *plus*, qu'il aurait pu étendre ses branches indéfiniment dans le vaste espace d'Internet. Après plusieurs faux départs, *Luminous Airplanes* est devenu à la fois un livre *et* un hypertexte. » Nous traduisons : « About ten years ago, [...] I had the idea to make a hypertext fiction, i.e., a story that would branch in many different directions. I tried various ways of doing this [...]; the point of the story is that after about three years of struggling with this idea [...], I more or less gave up on it. In the fall of 2003, I wrote a novel about a young man who's summoned back to his family home in Thebes, NY, [...] in order to clean the house of five generations of junk. [...] This was the seed of *Luminous Airplanes*, a book which would surely have been easier to finish if I hadn't been haunted by the idea that the novel could be something *more*, that it could extend its branches indefinitely in the vast space of the Internet. After many false starts and dead ends, *Luminous Airplanes* became both a book *and* a hypertext. »

13. Anaïs Guilet (2013) consacre une analyse approfondie à cette œuvre. *La Malédiction du parasol*, titre du livre publié à l'issue d'*Apparitions inquiétantes*, date de 2000.

14. Nous traduisons : « now with six added introductory bonus pages! »

15. Nous traduisons : « The book works its way from the front of the train towards the back, one carriage at a time. »

16. Les liens sont le moyen de rendre explicites les « mini-intrigues » (« mini-drama », Grossman 1997) qui se nouent ou qui existent entre les passagers, ainsi que le soutient Geoff Ryman lui-même.

17. Voir à ce propos Debeaux (2015) pour une version détaillée de cet exemple de micro-intrigue reconstituée par le lecteur.

18. Nous renvoyons aux travaux de Raphaël Baroni (2007) qui analyse l'intrigue en termes de réception.

19. Nous traduisons : « Knows both Passengers 37 and 235. »

20. Nous traduisons : « *the original links* » et « some links are left out. »

21. Nous traduisons : « if I had only. »

22. Nous traduisons : « Even if I had somehow managed to tell the story of every person I'd ever known, what I would have written would be, like Thebes, only a little world, which seemed complete while you were in it, but in fact was not complete. There was always another world waiting to make contact. [...] And I sat there, staring at the screen, trying to figure out what was going on. »

23. « L'hypertexte [...] complète le roman et dans le même temps le prolonge dans le présent » (La Farge 2012b). Nous traduisons : « The hypertext [...] both complements the novel and continues it into the present. »

24. Nous traduisons : « 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. »

25. C'est dans le même temps une référence aux jeux vidéo d'aventures des années 1980, comme le jeu *Adventure* dont il est question dans l'œuvre.

26. Nous traduisons : « You are standing at the entrance of a dark and gloomy cave: <http://www.luminousairplanes.com>. »

27. Voir les nœuds textuels rassemblés sous le titre « Mc Fail's Cave » (La Farge 2012b).

28. Nous traduisons : « I was on a journey of my own, towards an interior no less strange than the one Jules Verne describes in *Journey to the Center of the Earth*, [...] but completely invisible, an interior made up of memories and sensations and intuitions. »

29. Nous traduisons : « Cave exploration has turned out to be an even better metaphor for what I am doing here than I thought it would be. »

30. Nous traduisons : « 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. »

31. Nous traduisons : « You don't have to read the book before you explore the hypertext (or "immersive text," as my editor insists I call it) but reading the book will not spoil the immersive text either. I leave the choice to you, but if you haven't read the book, you should probably start here. »

## RÉSUMÉS

À travers deux exemples d'œuvres romanesques contemporaines à cheval sur deux médias, cet article vise à analyser les processus de remédiation et de transmédiation qui impliquent le développement narratif d'un récit à la fois dans un livre et dans un hypertexte. Il s'agit de chercher à comprendre comment on peut transposer la logique hypertextuelle en logique livresque, et comment on raconte des histoires sur ces deux dispositifs, comment une même histoire peut être développée d'un dispositif à l'autre.

This article analyzes the remediation and transmediatisation phenomenons from two examples of recent novelistic works that develop their story on two different media: both book and hypertext. The investigation tries to understand how one can transpose hypertextual logic to bookish logic, and how one can tell stories using the two devices, how a single story can be conceived from one device to the other.

## INDEX

**Keywords** : hyperfiction, remediation, transmediatisation, storytelling, Ryman, La Farge, hypertext

**Mots-clés** : hyperfiction, remédiation, transmédiation, narration, Ryman, La Farge, hypertexte

## AUTEUR

**GAËLLE DEBEAUX**

Université François Rabelais de Tours, CELLAM (Université Rennes 2)