



HAL
open science

Re-hypertextualisation d'œuvres littéraires : Nouvelles Impressions d'Afrique de Raymond Roussel

María Inés Laitano, Philippe Bootz, Hermes Salceda

► To cite this version:

María Inés Laitano, Philippe Bootz, Hermes Salceda. Re-hypertextualisation d'œuvres littéraires : Nouvelles Impressions d'Afrique de Raymond Roussel. Pratiques et usages numériques H2PTM'13, Lavoisier, pp.135-147, 2013. hal-00903287

HAL Id: hal-00903287

<https://hal.science/hal-00903287>

Submitted on 29 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Re-hypertextualisation d'œuvres littéraires : *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel

María Inés Laitano* — Philippe Bootz* — Hermes Salceda**

* Laboratoire Paragraphe, Université Paris 8

** Université de Vigo

Résumé : L'article présente une expérience de remédiatisation numérique d'une œuvre littéraire majeure : *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Remédier cette œuvre est un challenge car elle est construite selon un entrelacs de structures différentes et parfois incompatibles, dont une structure hypertextuelle. Elle constitue également un cybertexte non numérique. Elle invite donc à réfléchir en profondeur sur la forme numérique que peut prendre la remédiatisation d'une œuvre complexe partiellement hypertextuelle. C'est cette réflexion que nous présentons en nous appuyant sur la réalisation numérique que nous en avons faite. Cette réflexion conduit au concept de re-hypertextualisation que nous définissons comme un traitement non mimétique de la structure hypertextuelle source, c'est-à-dire la réalisation d'un hypertexte qui ne reproduit pas à l'identique la structure préexistante. Cette re-hypertextualisation fonctionne sur une relation dialogique entre la théorie structurelle de l'hypertexte et la gestion spatiale, temporelle et interactive qui sont du ressort du design d'interface.

Mots-clés : remédiatisation, hypertexte, édition numérique, Roussel, re-hypertextualisation.

1. Introduction

Grâce à l'engouement suscité par les tablettes et liseuses, l'édition numérique franchit aujourd'hui une nouvelle étape. Les éditeurs ne se contentent plus de numériser les œuvres, ils remédient pour supports numériques des productions traditionnelles tels qu'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll dont une version interactive existe maintenant pour iPad (Atomic Antelope 2010). Les auteurs et chercheurs en littérature numérique proposent également des projets de remédiatisation originaux qui ne se contentent pas de reproduire ou d'enrichir des œuvres, mais qui les repensent et les recréent de façon à réactualiser l'esprit de ces œuvres plutôt que la lettre. Le CETIC, à l'université Fernando Pessoa, réalise dans ce domaine un travail remarquable : le projet PO.EX (<http://po-ex.net/>). Il s'agit de remédier les œuvres des avant-gardes portugaises concrètes, visuelles et sonores. Le laboratoire a déjà remédiatisé celles des années 60 à 80. Ce travail repose sur une compréhension fine de l'interactivité, de la temporalité et du rôle des structures hypertextuelles que la littérature numérique a amplement explorées. Cette démarche prend totalement en compte une caractéristique fondamentale des productions numériques : leur dimension de technotexte, concept introduit par Espen Aarseth (1997) et dénommé, généralisé et popularisé par Katherine Hayles (2002). Ce concept stipule que le texte (dans le sens sémiotique le plus large du terme) est fondamentalement lié aux technologies qui lui donnent accès. Dit plus simplement, on ne peut extraire le texte du dispositif dans lequel il est créé et lu. Cette conception s'oppose radicalement à la conception documentaire portée, par exemple, par le langage XML, qui stipule qu'un document est décrit par trois facettes indépendantes du dispositif (alors dénommé support) et qui sont son contenu, sa structure et son accès, ce que Pédaque (2008) résume en disant que le document est lu, vu et su. Aborder une production numérique comme technotexte plutôt que comme document, c'est donc admettre que ces facettes du texte ne peuvent être dissociées en aucune façon et que la recontextualisation d'une facette du texte dans un autre dispositif introduit inévitablement de la distorsion, de la perte mais également de la nouveauté. Il ne s'agit donc pas, dans cette entreprise, de "transporter" une

œuvre d'un dispositif à l'autre mais d'en actualiser un pouvoir d'agir, une présence au monde. Se pose alors la question de savoir quelles facettes de l'œuvre initiale vont être actualisées, et quelles facettes vont être délaissées car il n'est pas possible de réactualiser la totalité des caractéristiques d'un technotexte dans un dispositif différent. L'actualisation d'une facette de l'œuvre n'est pas la reproduction du même, ne consiste pas à rendre présente à nouveau la cause (ce qui, dans l'œuvre initiale, agit selon la facette abordée), mais l'effet : l'actualisation agit, fait réagir dans le même sens que le faisait l'œuvre originale.

C'est avec ces conceptions que nous avons abordé la réalisation d'une version numérique des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Examinons les dimensions pragmatiques du projet, cela nous permettra de donner corps et contextualiser les concepts mis en œuvre.

Le projet a été impulsé par XXXX, chercheur en littérature spécialiste de Roussel. Loin d'être un simple commanditaire, il a contribué au projet avec toute son expertise et sa profonde connaissance de l'œuvre. Il nous a fourni un cahier des charges qui pointait un objectif concret : explorer les possibilités de lecture potentiellement contenues dans le chef-d'œuvre roussélien. Présentons un état des lieux des précédentes éditions de l'œuvre afin de comprendre les choix que nous avons faits dans la version numérique.

2. Les éditions imprimées

Nouvelles Impressions d'Afrique (repéré dorénavant par l'acronyme NIA) est le dernier ouvrage de l'écrivain, dramaturge et poète français Raymond Roussel (1877-1933). Il est publié pour la première fois en 1932 par la maison d'édition Lemerre (Roussel 1932) et apparaît comme le livre le plus insolite et complexe de l'auteur. Le texte¹ s'organise en quatre chants, contenant chacun une seule phrase dans laquelle s'insèrent des parenthèses imbriquées. Ce mécanisme se complique avec le recours aux notes en bas de page (Figure 1). Les parenthèses et les notes ne font qu'opérer des divisions qui donnent au continuum de la phrase une certaine structure en plusieurs niveaux d'emboîtement (XXXX 1995).

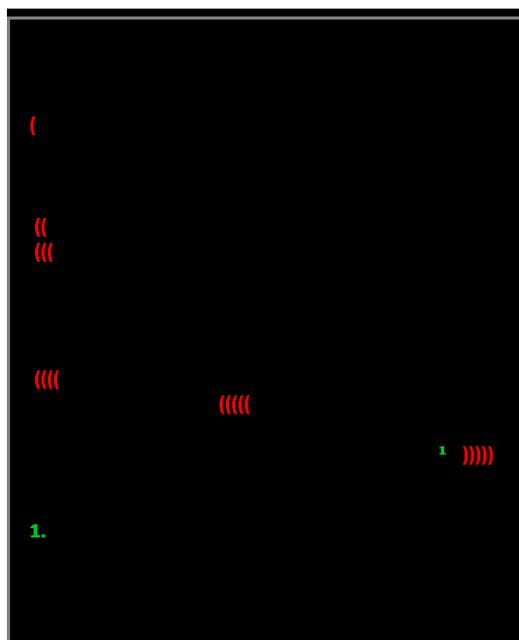


Figure 1 : Page 5 de l'édition Lemerre

¹ Le terme texte est maintenant pris dans un sens purement linguistique.

Cinquante-neuf illustrations accompagnent le texte de NIA, elles sont l'œuvre du peintre de genre Henri-Achille Zo. Roussel ne rencontrera jamais Zo mais lui fera envoyer par l'agence de détectives Goron des consignes très précises détaillant ce qu'il voulait pour chaque illustration. « En gardant un total anonymat et en prescrivant méticuleusement à Zo les scènes à illustrer, Roussel a voulu conserver intacte la *manière* du dessinateur, typique de l'époque, pour obtenir un effet parodique et désopilant »². L'auteur a voulu opposer les images (représentations platement réalistes) au texte qui est antiréaliste, les éloigner complètement. Cette opposition est confirmée par le pliage du livre que nous décrivons ci-dessous. Pourtant et même si ce n'est pas évident dans tous les cas, chaque illustration se rapporte à des vers spécifiques situés dans la page de texte qui la précède (XXXX 2010).

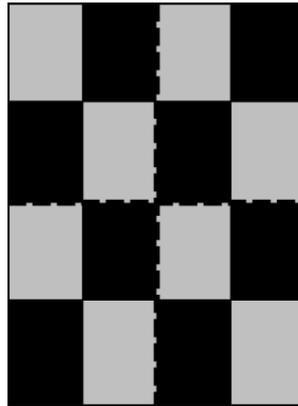


Figure 2 : Format in-16 après impression du type NIA (XXXX 1993)

Chaque feuillet de l'édition originale a été imprimé comme le montre la Figure 2 : au recto alternent uniquement des images et des pages vides, tandis qu'au verso alternent uniquement des pages vides et du texte. Une fois coupé et plié, le feuillet donne lieu à quatre cahiers de huit pages. Le découpage des feuillets n'était que partiel, de sorte que les pages restaient unies par leur partie supérieure, ce qui présente le livre relié comme une alternance d'écrit et de blanc et force le lecteur à disjoindre les pages pour accéder aux illustrations. Zo a curieusement illustré dans la 28^{ème} illustration de l'œuvre la manipulation nécessaire pour voir les images après que Roussel lui eut envoyé la consigne suivante : « Un homme assis à une table où pose verticalement un livre dont il écarte deux feuillets non coupés pour y lire un passage » (Figure 3).

² Anne-Marie Amiot citée dans (Salceda 2010).



Figure 3 : 28ème illustration de l'oeuvre

On constate aisément que cet ouvrage tient plus du livre-objet que du livre ordinaire. Sa structure physique singulière, très peu ergonomique pour un livre, le transforme *ipso-facto* en un cybertexte au sens d'Aarseth (1997), c'est-à-dire en une production qui tient autant de la machine que du texte sémiotique et qui intègre son lecteur par la lecture ergodique liée à son activité : il doit fournir un effort non trivial, c'est-à-dire qui ne relève pas du réflexe mais d'une activité délibérée et d'un effort conséquent, pour, selon la formule d'Aarseth, "traverser le texte". Or cette manipulation influe l'interprétation du texte. Notamment, en accédant aux illustrations "par la lucarne", le lecteur se trouve en situation de voyeur plus que de regardeur. Au contraste sémiotique du contenu (illustrations réalistes / niveau linguistique symbolique et abstrait) répond un contraste de réception (lecture noématique et manipulation réflexes classiques pour le niveau linguistique / lecture ergodique non aisée pour le niveau iconique visuel) impulsée par la dimension machinique de l'ouvrage.

Mais ce pliage ne se réduit pas à une capture ergodique du lecteur : il structure l'espace d'information de façon paradoxale. D'ordinaire, la page organise un texte de façon séquentielle, la séquence étant indiquée par la pagination. Cette pagination est maintenue dans l'édition Lemerre ; la page s'y présente même comme une unité de la séquence, l'équivalent d'une strophe. Chaque page comporte en effet, soit une illustration seule, soit un nombre spécifique de vers, différent d'une page à l'autre. Mais le pliage ajoute à cette organisation spatiale la structure tabulaire du feuillet telle que décrite ci-dessus. Cette structure est potentielle dans le folio relié, elle ne se manifeste que lorsque le feuillet est déplié. Cette double organisation impacte le lien structurel entre les éléments linguistiques et les illustrations : ces dernières sont insérées dans le texte selon l'ordre de la pagination (alternance régulière texte / illustrations) et l'absence de découpage des feuilles l'enchâsse même dans le texte par pliage, mais inversement les illustrations sont opposées au texte dans l'organisation en feuillets, donc par dépliage. Nous avons ici affaire à un nœud gordien structurel.

En 2004 Jacques Sivan conçoit aux éditions Al Dante (Roussel 2004) une version de NIA qui se différencie de l'original par deux caractéristiques : il découpe les pages qui enfermaient les images, ce qui coupe le nœud gordien structurel et, dans le même temps, annihile la dimension cybertextuelle de l'œuvre. Il remplace également les parenthèses par un jeu de couleurs, suivant en cela le souhait de Roussel (XXXX 2007). Le fond étant gris pour représenter l'équilibre et la fixité, chaque niveau d'emboîtement prend une des couleurs majeures perçues par notre œil, par ordre d'apparition : le vert, le blanc, le bleu, le rouge, le jaune et le noir (Figure 4).



Figure 4 : Page 5 de l'édition Al Dante

Toutefois Roussel n'avait pas précisé le système de couleurs à utiliser et celui choisi par Sivan est basé sur l'héraldique, système sémiotique fondée sur une conception aristotélicienne des relations entre couleurs, conception que Newton a détruite au profit de l'organisation spectrale des couleurs, et qui ne reproduit pas le concept d'emboîtement. D'autre part, il présente l'inconvénient de hiérarchiser les niveaux en fonction des phénomènes perceptifs contextuels : le contraste avec le fond et avec les niveaux environnants. L'œil est ainsi davantage attiré par un niveau ou un autre, non en fonction de sa position hiérarchique, mais en fonction de sa taille, de sa luminosité et de son environnement. La version de Sivan s'éloigne finalement plus que celle de Lemerre du projet de Roussel.

3. L'édition numérique

NIA a également connu des versions numériques avant la nôtre³. Tandis que celles-ci reproduisent, au détriment de tout le reste, la structure hypertextuelle de l'organisation des niveaux d'emboîtement du texte, notre version⁴ utilise cette structure comme matériau travaillé par une autre structure hypertextuelle, celle de l'interface. Cela ne la positionne pas comme simple « machine à lire » de l'édition imprimée mais comme un « multiplicateur de lectures ». Elle s'inscrit ainsi dans l'héritage des pères de l'hypertexte qui plaidaient pour un système augmentant l'intellect humain (Bush 1945).

Nous commençons par suggérer au lecteur des parcours différents de l'œuvre qui constituent autant de « vues » sur le texte initial. Ce dernier est donc principalement traité comme une information à visualiser, et non comme un texte littéraire à reproduire. La re-hypertextualisation de l'œuvre est fondée sur ce décentrage du rôle de la structure du texte de Roussel dans notre production par rapport à celui qu'elle joue dans les éditions imprimées.

Trois vues de l'œuvre sont proposées : une vue linéaire, une vue tabulaire et une vue iconique. Chacune d'elle structure l'œuvre de Roussel d'une façon différente.

³ Une version au format epub et flash publiée par Hibouc en 2006, et une version web de la traduction anglaise partielle de l'ouvrage par Andrew Hugill publiée en 2001 sur le site de l'auteur : <http://andrewhugill.com/nia/preface.html>

⁴ En ligne sur XXXX

La vue linéaire propose une lecture noématique, c'est-à-dire la lecture traditionnelle d'un livre imprimé, en structurant le texte de façon séquentielle comme le fait la page dans l'ouvrage original. Elle simule donc le dispositif du livre comme le font les versions numériques précédentes de l'œuvre. Cette vue linéaire reproduit la structure hypertextuelle présentée ci-dessous qui décrit les emboîtements de la même façon que le font les versions imprimées, c'est-à-dire comme structure seconde incluse dans la pagination, et détruit partiellement les autres structures qui organisent le texte originel. Cette vue ne repose pas sur le lien mais sur la transclusion, concept inventé par Ted Nelson dans sa théorie de l'hypertexte, et qui consiste à insérer, à l'activation du lien, l'information liée à sa place naturelle dans le document. C'est donc l'information qui se déplace et non le lecteur qui navigue d'une information à l'autre. Cette fonctionnalité, également introduite dans la version de Dan Visel (Roussel 2011) contemporaine de la nôtre, a l'avantage de manifester physiquement l'emboîtement mieux que ne le font dans les versions imprimées les parenthèses et les couleurs. L'information activée apparaît ou disparaît à la demande, ce qui sauvegarde les structures longues qui relient des vers avant et après l'emboîtement des niveaux inférieurs. La version au format ePub fournie dans le site reprend également cette identité entre structure de navigation et structure propre du matériau originel, mais elle repose bien sûr sur le lien classique et non sur la transclusion.

De l'autre côté, la vue topographique invite à la lecture ergodique, qui est de l'ordre du jouable et qui va s'accomplir dans un espace à deux dimensions.

Finalement, la vue iconique présente un parcours pictural de l'œuvre en proposant un diaporama des 59 illustrations de Zo, chaque illustration étant accompagnée de la consigne de Roussel sur laquelle l'illustrateur s'est appuyé. Cette mise en connexion avec des informations qui ne font pas partie de l'édition Lemerre participe à un enrichissement documentaire de l'expérience du lecteur et confirme le traitement informationnel et non littéraire du matériau originel de l'œuvre.

a. Interprétation hypertextuelle des niveaux d'emboîtement

Interpréter les niveaux d'emboîtement des éditions imprimées comme une structure hypertextuelle introduit une tension paradoxale avec la structuration du texte en pages, d'autant plus que celles-ci sont conçues, on l'a vu, non comme des moments d'un long ruban, mais comme des strophes.

Les niveaux d'emboîtement se manifestent dans la version Lemerre sous la forme de notes et parenthèses, structures textuelles qui sont normalement des incises. L'incise, selon le point de vue de l'hypertexte, est un nœud thématiquement et structurellement lié à un seul autre nœud. L'information de l'incise doit présenter un caractère secondaire devant celle de ce nœud. Par ailleurs, elle ne doit pas perturber le projet initial de navigation, et notamment ne pas générer de surcharge cognitive. Pour cela, l'incise doit être brève, ne contenir que des précisions ou un commentaire secondaire mais en aucun cas développer une nouvelle argumentation. Elle ne doit pas non plus être récursive et contenir d'autres incises.

Les notes et parenthèses, en leur grande majorité, développent des paragraphes entiers. La première parenthèse, par exemple, s'ouvre dans l'édition Lemerre en page 2 mais ne se referme qu'en page 41. Difficile, dans ce cas, de la traiter comme une incise, elle se comporte plutôt comme un nœud structurel. C'est cette interprétation que nous avons privilégiée, suivant en cela les versions numériques antérieures. Mais, contrairement à la solution choisie par Hugill, nous n'évacuons pas pour autant la tension structurelle relevée dans les éditions imprimées entre incise et nœud structurelle. Il n'est pas possible, dans une structure hypertextuelle, qu'un nœud soit à la fois l'un et l'autre. C'est pourquoi nous reportons cette dimension d'incise dans la gestion interactive et temporelle de l'information qui, elle, ne relève pas de la théorie hypertextuelle mais du design d'interface. Les illustrations sont également considérées comme des nœuds.

Le matériau sémiotique de l'œuvre originale, texte et illustrations, est ainsi considéré comme un hypertexte architecturé en 4 clusters⁵ indépendants, un par chant, organisés séquentiellement entre eux. Chaque cluster chant est lui-même composé d'un cluster linguistique et d'un cluster graphique liés (Figure 5).

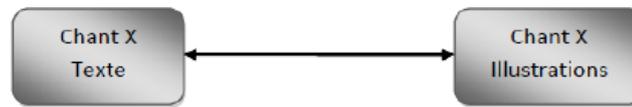


Figure 5 : Structure élémentaire d'un chant

L'ensemble forme une structure tabulaire non classique : la succession des chants, forme une première structure, séquentielle "horizontale". Une seconde structure "creuse verticalement" chaque chant selon une arborescence classique (Figure 6), faisant ainsi de chaque chant une narration non linéaire. La structure globale est donc bien tabulaire. Elle utilise deux structures primitives en totale opposition selon la théorie de l'hypertexte. Elle induit ainsi une compréhension nouvelle de la structure de parenthèses : celles-ci ne sont pas utilisées comme incises, ce que nous avons remarqué en analysant les versions imprimées, mais pour marquer la transversalité. Elles constituent plutôt, dans le livre, une façon de projeter la profondeur arborescente sur la séquence qui, elle, se manifeste naturellement par la succession des pages. On peut alors réinterpréter le pliage comme une marque de cette profondeur hypertextuelle de la page.

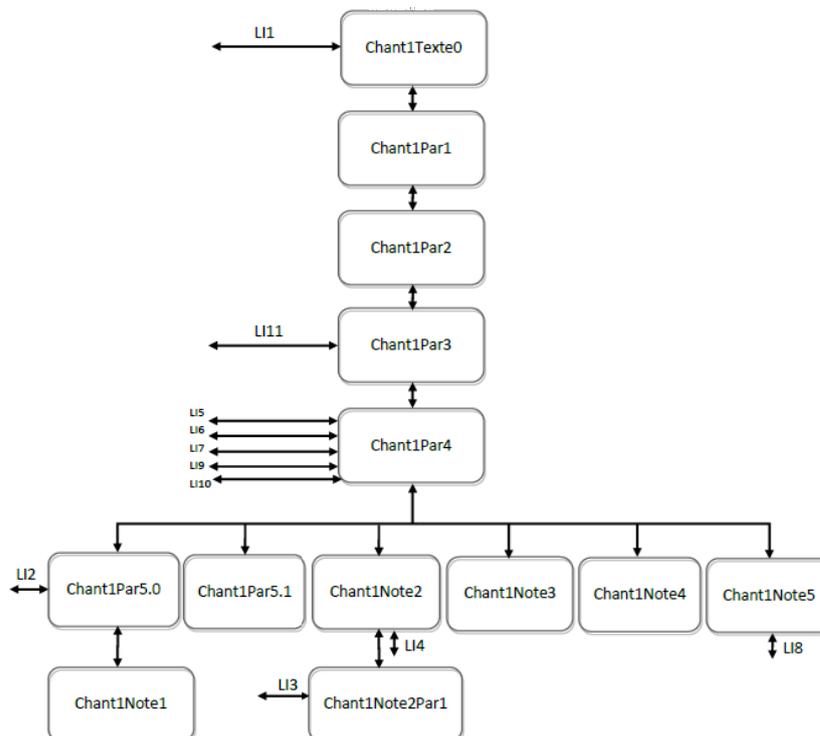


Figure 6 : Structure du cluster linguistique du chant 1. Les liens LI renvoient à des images du cluster Illustrations

Dans cette organisation hypertextuelle interne du matériau sémiotique créé par Roussel, les notions de notes et de parenthèses disparaissent. Elles ne font pas partie des concepts de l'hypertexte.

⁵ Un cluster est une partie de l'architecture développant un concept spécifique (une rubrique par exemple). Dans les schémas, les clusters sont en grisés. Les clusters peuvent eux-mêmes contenir d'autres clusters.

b. La reprise du nœud gordien

L'architecture générale de notre version numérique, et non celle du matériau sémiotique présentée ci-dessus, réintroduit le nœud gordien structurel occasionné par le pliage dans la version originelle. Elle le fait, dans la perspective de la re-hypertextualisation, en organisant les données qui constituent le matériau linguistique et iconique de l'œuvre selon deux logiques opposées. La première, qui constitue l'architecture de la vue linéaire et de l'ePub, reprend la structure tabulaire de l'emboîtement décrite ci-dessus ainsi que le font les remédiatisations précédentes. Mais l'architecture de la vue topographique la détruit totalement ; il s'agit d'une structure en étoile dans laquelle tous les nœuds sont équivalents, le sommet de l'étoile étant la page sommaire de ce cluster (Figure 7). Cette organisation démultiplie alors les parcours de lecture possibles : si tous les nœuds sont équivalents, le lecteur est libre de s'inventer les modalités de son exploration. Le design d'interface matérialise cette structure en étoile sous la forme de pop-up⁶ : l'activation d'un lien par double clic ouvre une pop-up contenant le nœud qui se superpose alors à la vision tabulaire de la vue linéaire développée. Cette vue linéaire joue en effet un rôle d'interface pour la vue topographique. Le sommet de l'étoile est donc un cluster et non un nœud. À cette équivalence structurelle des niveaux d'emboîtement s'oppose alors l'organisation graphique des informations à l'écran, c'est-à-dire le design d'interface. Ce design maintient visuellement l'organisation tabulaire du texte (Figure 8) et la complexifie par une couche de pop-ups. Cette contradiction structurelle entre ces deux dimensions de la production numérique (design et architecture) actualise dans le numérique le nœud gordien créé par le pliage dans la version imprimée de Lemerre. Il ne s'agit ni d'une simulation, ni d'une émulation, ni même d'un équivalent métaphorique, mais d'une contradiction structurelle. Ainsi donc, une contradiction structurelle qui n'est pertinente que dans le dispositif initial, à savoir le pliage du livre, se trouve actualisée par une autre contradiction pertinente uniquement dans le numérique. Ce point montre la différence que nous faisons entre une re-hypertextualisation et une transcription hypertextuelle numérique.

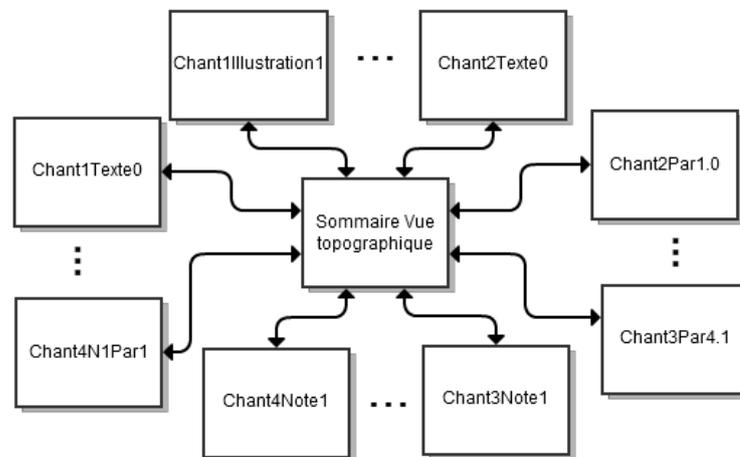


Figure 7 : Architecture de la vue topographique

⁶ Remarquons que la pop-up est une forme de visualisation normalement dévolue à l'incise, ce qui retranscrit la tension structure / incise comme dit plus haut.

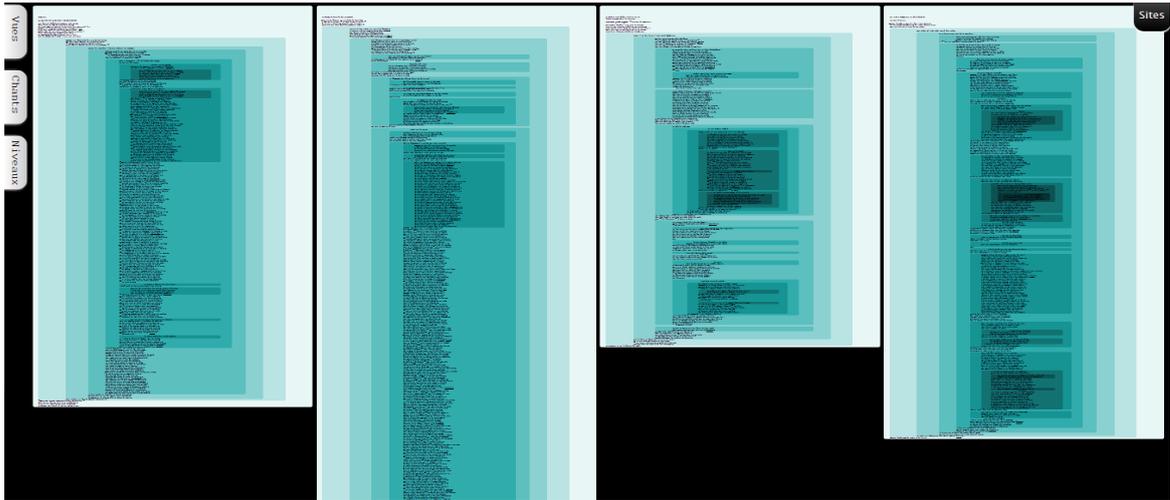


Figure 8 : Interface graphique de la vue topographique

Dans cette vue topographique de l'œuvre, non seulement le lecteur est libre de circuler selon ses propres contraintes de lecture, mais encore il a la possibilité de modifier l'architecture en effaçant/ravivant des chants complets, des niveaux d'emboîtement du matériau textuel, ainsi qu'en clonant des nœuds individuels. Cette liberté de modification de la structure hypertextuelle s'inscrit également dans la vision imaginée par Vannevar Bush et reste une technique très peu utilisée sur le web.

c. Singularités de l'interface

Ainsi que l'avait demandé XXXX dans le cahier des charges et que l'avait initialement souhaitée Roussel, la charte graphique donne à la couleur une dimension d'index. Contrairement à la version de Sivan, nous n'utilisons pas la chrominance mais la luminosité. À chaque niveau d'emboîtement correspond une valeur de luminosité de la même teinte. La profondeur étant pensée par Roussel comme la manifestation textuelle d'une difficulté de lecture grandissante, la luminosité diminue au fur et à mesure que le niveau d'emboîtement augmente. Cette solution introduit visuellement l'idée de profondeur et évite l'écueil d'une variation aléatoire de la lisibilité que le changement de chrominance induit dans la version de Sivan. Ce procédé permet également de repérer très facilement par leur luminosité les divers nœuds sans recourir aux parenthèses.

Le chromatisme est néanmoins utilisé en conjonction avec le rollover pour indiquer des relations entre les différents éléments jouant dans l'interface. Ainsi le survol d'une pop-up dans la vue topographique produit la coloration du nœud cloné et le survol d'une illustration colorie les vers du texte qui lui sont associés. Cette dernière association est encore une information étrangère à l'œuvre qui est incorporé pour enrichir la lecture.

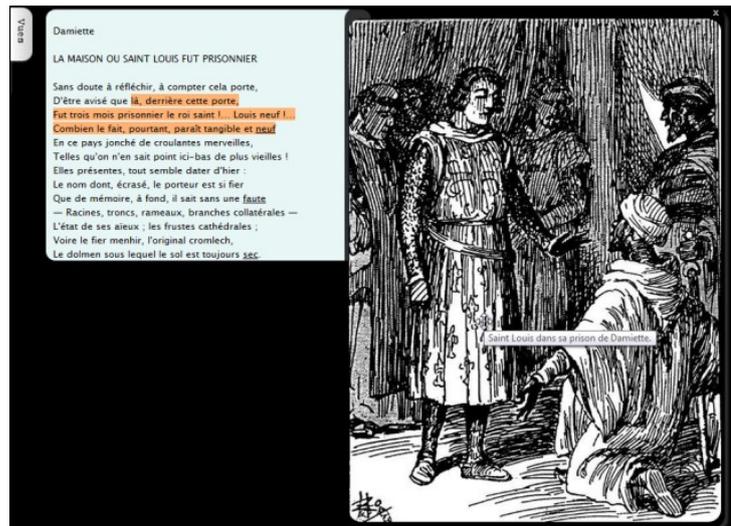


Figure 9 : Coloration des vers associés par survol de l'image

La vue topographique fait usage d'un procédé graphique d'extension/contraction des nœuds qui crée un dilemme entre lisibilité et visibilité : lisibilité de chaque nœud / visibilité de la topographie des chants. Elle joue tout à la fois le rôle d'une carte des chants et contient le détail de chaque composant des chants. La vue topographique est donc à la fois la carte et le territoire. Situation paradoxale. En donnant la possibilité de rendre visible ou non des éléments dans la structure tabulaire, chants et niveaux, elle incite à la lecture approfondie du territoire, celle qui explore les multiples relations entre des éléments séparés. Mais dans le même temps, en proposant un jeu plastique d'évolution des formes colorées, elle incite à l'inversion interfacique, c'est-à-dire à faire jouer cette carte interface pour elle-même et non pour lire les données textuelles auxquelles elle donne accès. L'inversion interfacique est renforcée par le fait que chaque nœud de cette vue est une région mixte (Stockinger 2005). Une région mixte fonctionne à la fois comme contenu interfacé et comme interface : elle est le texte en lui-même et le moyen d'accéder aux pop-ups.

d. L'ePub ou la pagination de l'hypertexte

Le format ePub (acronyme d'*electronic publication*), ainsi que les applications et les dispositifs qui lisent ce format, imposent des contraintes importantes à la création numérique. Il y a une réminiscence de la page marquée par la forme et la taille de l'écran, par les marges que rajoutent automatiquement certaines liseuses et même par la numérotation des pages qui invite à la lecture séquentielle. Ensuite, la navigation par défaut est nécessairement linéaire, l'omniprésence dans l'interface des flèches de direction dissuade le choix d'autres types de parcours.

Nous avons néanmoins œuvré sur l'ePub de NIA pour que la structure tabulaire de la section soit conservée et pour que la liberté de navigation octroyée dans la vue topographique soit restreinte au minimum. Nous avons évidemment été amenés à remplacer la transclusion par la navigation hypertextuelle classique mais nous avons maintenu la charte graphique qui confère de la profondeur au texte. Sur chaque nœud, nous avons installé une région d'interface qui comporte les raccourcis et les passerelles⁷ nécessaires pour atteindre directement des nœuds distants dans la structure.

⁷ Les raccourcis sont des liens qui permettent de sauter verticalement dans l'architecture hypertextuelle (entre niveaux d'emboîtement dans NIA). Par contre, les passerelles sont des liens qui permettent de sauter horizontalement dans l'architecture (entre chants dans NIA).

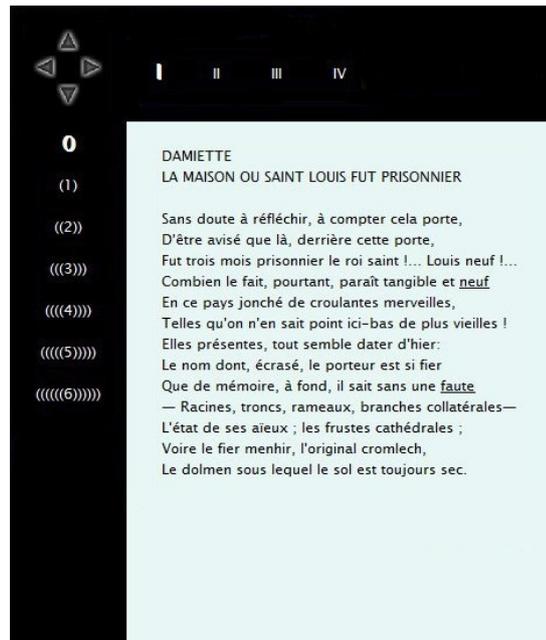


Figure 10 : Une page de l'ePub de NIA

4. Remédiatisation et re-hypertextualisation

Numérisation, remédiatisation, hypertextualisation, entre autres, sont des termes utilisés pour qualifier le passage d'un manuscrit au médium numérique. Une révision de ces concepts devient nécessaire pour situer théoriquement notre projet.

Bolter et Grusin considèrent que la remédiatisation est un des traits intrinsèques du média numérique. Ils la définissent comme une représentation d'un média dans un autre (Bolter et Grusin 1999, p. 45) qui peut prendre différentes formes en fonction de la « rivalité » entre le nouveau média et l'ancien (ou le média représenté).

Ainsi, à un extrême se trouve, par exemple, la numérisation de documents anciens. Celle-ci vise à reproduire le plus fidèlement possible la mise en page du livre imprimée, comme le fait la version scannée de l'édition imprimée de l'édition Lemerre de NIA⁸. Dans ce cas, le média numérique garantit l'accès à l'ancien média tout en restant transparent au lecteur. Cette transparence est un deuxième trait du médium que les auteurs appellent *immédiateté*.

À l'autre extrême, le nouveau média absorbe complètement l'ancien, de sorte que les discontinuités entre les deux soient minimales. Ce rappel constant du nouveau média au lecteur constitue le troisième trait du numérique : *l'hypermédiateté*. Cependant, Bolter et Grusin insistent sur le fait que l'acte même de la remédiatisation à ce niveau assure la persistance de l'ancien média, le nouveau média restant dépendant de celui-ci (*Ibid.*, p. 47). La version numérique de Dan Visel entre dans cette catégorie. Elle ignore la pagination ainsi que le pliage et les illustrations du média imprimé en vue d'obtenir, par le numérique, une lecture plus simple de l'œuvre⁹. Pourtant les traits du livre survivent dans les parenthèses et les notes qui sont conservées conceptuellement et graphiquement. Notre version se trouve aussi du côté de *l'hypermédiateté* : la persistance de la séquentialité des quatre chants est une empreinte inévitable à l'ancien média.

⁸ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108582f>

⁹ L'introduction de cette version signale « *An electronic version makes reading the poem much simpler.* »

Mais, comment caractériser la remédiation de NIA au-delà de son rapport aux éditions imprimées ? Si on se penche sur la déconstruction faite au niveau structurel, la notion d'hypertextualisation semble donner une réponse. En effet, Lévy (1998) nous rappelle que l'hypertextualisation est une virtualisation du texte et non pas une simple potentialisation. Le lecteur de la version hypertextuelle se trouve face à des instruments de composition qui lui permettent de projeter une multitude d'autres textes, le texte se problématise dit-il. Mais cette problématization a lieu uniquement si le lecteur est mis au centre du dispositif. C'est en effet cette approche qui est mise en avant lorsque nous proposons dans notre version numérique des parcours de lecture divers, du texte mobile et reconfigurable à loisir, des connections entre vers et illustrations et même des connections à des éléments externes tels que les consignes au dessinateur.

Nouvelles Impressions d'Afrique entre incontestablement dans la catégorie des précurseurs de l'hypertexte numérique comme *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges. La version que nous présentons est alors, d'un côté, la remédiation d'un hypertexte imprimé dans un autre hypertexte numérique et, de l'autre côté, l'hypertextualisation de cet hypertexte dans le sens où le texte est déstructuré et virtualisé. C'est cette notion double que nous qualifions de **re-hypertextualisation**.

5. Conclusion

Le concept de re-hypertextualisation peut également s'appliquer à des œuvres natives numériques. Il s'agit alors d'une remédiation de seconde génération du numérique dans le numérique. La remédiation d'un médium dans lui-même a été largement exploitée et étudiée dans d'autres disciplines telles que le cinéma ou la peinture. Le *remake* d'un film peut dépasser son original, mais peut aussi n'en être qu'une pâle caricature sans caractère. De la même façon, les remédiations numériques du numérique auront toujours le choix entre deux logiques contraires : perpétuer la répétition du même par des mises à jour ou bien nous surprendre avec une version renouvelée. En d'autres termes : tenter de préserver un état fossile de référence de l'œuvre, ou actualiser un pouvoir d'agir. C'est le dilemme ontologique que posait déjà Spinoza : choisir l'immortalité ou l'éternité.

6. Bibliographie

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1997.

Atomic Antelope, *Alice for iPad*, London, 2010. <https://itunes.apple.com/gb/app/alice-for-the-ipad/id354537426?mt=8> ?

Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Bush, Vannevar. "As We May Think". *The Atlantic Monthly*; July, 1945, Volume 176, No. 1; p. 101-108.

Hayles, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge & London: MIT Press, 2002.

Lévy, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris: La Découverte, 1998.

Nielsen, Jakob. *Hypertext and hypermedia*. San Diego: Academic Press, 1990.

Pédauque, Roger T. *Le Document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions, 2008

Roussel, Raymond. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1932

Roussel, Raymond. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Édité par Jacques Sivan. Romainville : Editions Al Dante, 2004.

Roussel, Raymond. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Blog de Dan Visel, 2011.
<http://withhiddennoise.net/roussel/> (accédé le 24/03/2013).

Stockinger, Peter. *Les sites web : conception, description et évaluation*. Paris: Hermès Sciences Publications, 2005.

Certaines références ont été supprimées par des raisons d'anonymat.