

« Plate-forme multimédia » de *La Théorie de l'Information*

Faire inventaire des affordances (inter-)médiatiques de l'écriture plate
d'Aurélien Bellanger

“Multimedia platform” of *La Théorie de l'Information*

Inventorising (Inter-)Media Affordances of Aurélien Bellanger's Flat Novel-Writing

Mykhailo BABARYKA

Auteur correspondant, University of New South Wales [UNSW], Sydney
(Australia), mykhailo.babaryka@student.unsw.edu.au

Date de soumission : 26.11.2023 – Date d'acceptation : 09.12.2023 – Date de publication : 01.02.2024

Résumé — Dans son roman *La Théorie de l'Information* (2012), Aurélien Bellanger retrace, d'une façon essentiellement encyclopédique, l'histoire des télécommunications françaises tout en l'entremêlant adroitement avec la fiction au sens strict. Stylistiquement, le roman de Bellanger se caractérise par une écriture « plate » (se rapprochant du « degré zéro » théorisé par Roland Barthes) et par une préoccupation de la factographie technique en tant qu'approche de la représentation du numérique et des technologies de télécommunication. L'ambition de la lecture effectuée d'un point de vue de l'intermédialité serait de démontrer qu'une telle écriture romanesque n'échappe pourtant pas aux régularités et principes inhérents à tout dialogue intermédiaire s'établissant sur le territoire de la fiction en tant qu'engageant à parts égales les deux médiums se mettant en contact.

L'article envisage d'étudier plus spécialement la mise en texte (ou remédiation) des médias numériques par la voie interdiscursive. Il s'agira, en particulier, d'appropriation poétique dans le roman d'Aurélien Bellanger des éléments du discours marketing mis à l'œuvre textuellement dans l'intérêt de faciliter l'interaction du médium analogue (celui à la portée du roman d'édition traditionnelle) et des technologies informatiques récentes et pourtant, vite rendues obsolètes suite à l'avancée de l'Internet à haut débit (cf. PC équipé d'un lecteur CD-ROM). En revisitant l'iconographie d'Internet à ses débuts, Bellanger est amené à mobiliser des procédés appartenant au registre du soi-disant « inventaire » littéraire déployés dans le texte afin de retravailler le médium numérique représenté en concordance avec les prédispositions inhérentes au roman comme genre narratif.

Mots-clés : intermédialité, écriture plate, roman, poétique, plate-forme.

Abstract — Aurélien Bellanger's *La Théorie de l'Information* (2012) traces back the history of French telecommunications, recounted principally from an encyclopaedic standpoint, all the while interweaving a factual account of recent advancements in IT with narrative fiction in the strictest sense. Stylistically, Bellanger's novel is characterised by “flat” writing (nearing “zero degree” theorised by Roland Barthes) and by a sustained encyclopaedic interest in technical details reflective of its largely factographic approach to representing the digital through recounting the developments in computer network technologies. An analysis carried out from an inter-medial standpoint aims at demonstrating that novelistic writing of the specified

nature is not, however, exempt from abiding by the general principles inherent to any variety of intermedial dialogue that gets established vicariously in the territory of fiction inasmuch as it involves proportionally both mediums in contact.

Hence, the paper aims to engage with novelistic remediation of the digital by way of interdiscursive means, which entails Aurélien Bellanger's novel appropriating poetically distinctive elements of marketing discourse introduced textually in the interest of facilitating the interaction between the analogue medium of a traditionally published novel and some relatively recent computer technologies that have, however, gone nearly obsolete (*cf.* PC equipped with CD-ROM reader). As he revisits the iconography of the early Internet, Bellanger is brought to mobilise poetic devices belonging to the registry of literary "inventory" deployed in the text in order to facilitate reinterpreting the represented digital medium in accordance with the novel's own inherent predispositions that define it as a narrative genre.

Keywords: *Intermediality, Flat Writing, Novel, Poetics, Platform.*

Introduction

D'un point de vue de l'intermédialité en tant qu'approche adoptée dans l'étude, les œuvres contemporaines de la littérature narrative, tel le roman d'Aurélien Bellanger, s'efforçant de transcrire des médias numériques par le biais des moyens textuels ou langagiers, manifestent nécessairement un niveau élevé de réflexivité. Le dialogue intermédiatique se concrétisant sur les pages d'une œuvre de fiction fait ressortir, en retour, les paramètres médiatiques de l'écriture romanesque (faisant usage poétique de la langue) et du texte d'édition traditionnelle (en tant que support analogue).

En retraçant le moment, au début des années quatre-vingt-dix, où la transition (de l'outil électronique désigné du terme d'*ordinateur* à un terminal, voire une *plateforme* multimédia à la portée d'un large public d'utilisateurs) s'est produite, ne serait-ce que dans les usages dictés par les objectifs commerciaux, et en esquisant le contexte socio-culturel de cette émergence langagière, Aurélien Bellanger, comme l'analyse qui s'ensuit le rendra manifeste, fait beaucoup plus que relater l'histoire de la conquête par le médium numérique spécifié du marché français ou de son segment jusqu'alors non-abordé. À un niveau strictement langagier (relatif à l'usage et à la nomenclature de langue), on assiste à la naissance du médium proprement dit.

Rappelons que la partie prépondérante du texte de Bellanger est écrite dans un style austère, emphatiquement factologique et frôlant le fameux palier, certes difficilement localisable (et, en définitive, inexistant), départageant le littéraire du non-littéraire, au sens conventionnel, que Roland Barthes (1972) a eu l'idée de désigner du *degré zéro d'écriture* (p. 58).

D'un point de vue de l'analyse intermédiatique, on prendra soin de noter la façon dont l'approche romanesque de la représentation d'un médium numérique qui est employée par Bellanger dans son roman – en vue de son style « plat » (Cornelius, 2013, p. 263) et appauvri – est, en elle-même, biaisée, voire médiatisée. Au cours de l'analyse par la voie de micro-lecture de plusieurs passages tirés du roman, on retrouvera en concentré le même jeu de miroirs qui refait surface dans chaque étude de cas où on est amené à confronter le problème de représentation d'un médium par le biais d'un médium distinct (tel le texte poétique) : niveaux, degrés et formes de médiation ne tendent qu'à se multiplier dans chaque cas.

L'hypothèse à tester en rapport avec le style aplati du roman peut être formulée comme suit : dans un texte qui ne met pas en avant une forme de littérarité explicitement marquée au niveau de la forme poétique, c'est l'intermédialité (comprise en particulier comme distance séparant le médium représenté des pouvoirs expressifs du médium textuel) qui vient suppléer le littéraire dans le sens de l'usage de la langue expressément esthétique. L'écriture romanesque se réduisant stylistiquement à un texte poétiquement désenchanté, une optique de lecture spécialement littéraire que le lecteur adopte néanmoins par défaut en interagissant avec le roman s'ajuste d'une façon qui tendrait à refocaliser l'attention sur les éléments qui ne l'auraient pas mérité autrement.

1. Écriture plate comme « plate-forme » intermédiaire romanesque

Cela étant dit, sans préambule détaillant le contexte relatif au canevas narratif de l'histoire dans son ensemble, on se contentera de citer *in medium res* le passage qui présente un intérêt d'un point de vue de l'analyse textuelle :

« En attendant le plein déploiement d'Internet, le concept de *société de l'information* fut repris par les grands fabricants de matériel informatique [... qui] renouvelèrent leur approche marketing en développant l'idée que la véritable place des ordinateurs n'était plus dans le bureau, mais dans le salon. Il fallait à cet égard moins parler d'ordinateurs que de *plates-formes multimédias* » [en italique dans le texte] (Ibid., 2012, p. 257).

Dans l'édition de poche du roman (parue chez Gallimard), le mot *plateforme* (employé au pluriel) est écrit comme un nom composé avec trait d'union (*plates-formes*), ce qui correspond à son orthographe traditionnelle et non pas à la variante autorisée par l'orthographe rectifiée de 1990. Celle-ci, en revanche, laisse tomber le trait d'union entre les deux composantes de ce substantif (ce qui donne donc *plateformes* au pluriel).

Pour adopter deux autres catégories introduites par Roland Barthes (à part le « degré zéro » de l'écriture), une spécificité de la poétique de la mise-en-texte du numérique de Bellanger qui ressortirait davantage aux yeux du lecteur sur le fond de la platitude stylistique du roman pourrait être conceptualisée comme résultant d'une tension qui se crée entre les sens dits *obvie* et *obtus* des mots et propos tenus pourtant dans un contexte, de prime abord, plutôt non-ambigu (dont le mot « plate-forme » serait un exemple). Rappelons également au passage que le sens *obvie* (du latin *obvius* qui évoque, par ailleurs, l'adjectif anglais homophone), d'après Barthes (1982), est celui « *qui vient [nous] trouver* » par lui-même, car il fait part du « *lexique général, commun, des symboles* », tandis que le sens *obtus* relève, entre autres, d'une « [espèce] *des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles* » (pp. 45-46).

Sous risque de tomber dans le ridicule (dans l'esprit du concept avancé par Barthes selon la définition venant d'être citée), la présente étude ambitionne de faire un tour de l'*obvie* et de l'*obtus* de la transition intermédiaire reflétée dans l'écriture plate de Bellanger qui serait, à notre avis, à l'origine d'un certain surplus de sens émanant du terme de « *plate-forme* » (et de la locution tout entière de « *plates-formes multimédias* » expressément mise en valeur par l'usage des italiques dans le texte du roman). La façon d'orthographier traditionnelle rententit davantage dans le contexte immédiat de la phrase qui consiste, très explicitement, à

attirer l'attention du lecteur sur l'usage des termes appropriés : sur la façon de « parler » qu'il faudrait adopter (notamment, en conformité avec la stratégie marketing dont il est question).

Dans ce sens, le terme de « *plate-forme* » (dans son acception relative au contexte spécifié) peut être dit d'avoir suivi le même trajet que le médium numérique émergeant auquel le terme fait référence. Pour les auteurs des études intermédiatiques travaillant sur l'audio-visuel (Bénézet, 2002 ; Besson, 2018), tout médium tend à s'effacer progressivement en tant que médium suite à son adoption massive par le public, une fois que ses propriétés ou affordances sont dûment explorées. Pour Jay D. Bolter et Richard Grusin (1999), fameusement, le médium en voie de constitution et de façonnement de sa propre identité tend à se faire invisible, ou tout au moins à se retirer à l'arrière-plan à force d'incorporer des éléments des médias plus établis, voire traditionnels. Le phénomène en question est désigné par le duo de chercheurs du terme de *remédiation*. Il s'agirait plus concrètement de la soi-disant « hypermédiation » (*hypermediacy*) d'un ancien médium par le biais d'un nouveau médium – par opposition à la transparence de ce dernier, ou « immédiateté » (*immediacy*) – qui dissimule derrière la familiarité du traditionnel le déploiement, si l'on veut bien, d'une nouvelle plate-forme à part entière (Bolter & Grusin 1999, p. 46).

L'analogie ne s'arrête pas là : le choix de mots dont il est question, la préférence accordée à la *plate-forme* par rapport à l'*ordinateur* revient, en effet, à reproduire en miniature, l'opération théorisée par Jay D. Bolter et Richard Grusin. Celle-ci se laisse observer à plusieurs niveaux, dont le niveau conceptuel évoqué ci-dessus, mais aussi, schématiquement : sur le plan poétique, celui de l'intrigue, etc.

Devrait-on se fier à l'étymologie des noms propres prise à la lettre, l'outil informatique prénommé *ordinateur* est clairement désigné à manier les chiffres et à exécuter des calculs, ce qui le rapproche dans la généalogie médiatique plutôt de la lignée d'une calculatrice, telle la calculatrice d'écolier évoquée, par ailleurs, précisément dans cette logique de filiation par rapport aux ordinateurs au début du roman dont l'intrigue fait aligner d'une manière astucieuse le cheminement personnel du personnage principal avec les étapes clés du progrès du numérique (en France et à l'échelle internationale). Compris comme tel, l'*ordinateur* cède, dans le contexte spécifié, la place à un médium à proprement parler (et non pas pour la seule raison que le passage cité introduit bien cette idée par la directive : « *Il fallait [...] parler* »).

Le mot *plate-forme*, même isolé du qualificatif qui l'accompagne dans le texte, en lui-même, annonce déjà cette tendance d'une nouvelle technologie – c'est-à-dire l'ordinateur personnel – à s'aplatir en faveur du contenu multimédia et de se positionner seulement en un *support* tout comme l'usage français le suggère, le terme usager appuyant, pour une fois, une lecture effectuée d'un point de vue méthodique. Compte tenu de l'analyse qui vient d'être esquissée, il n'est pas impensable d'interpréter la locution « *plate-forme multimédia* » comme une espèce de tautologie contextuelle, surtout si on prenait acte du fait qu'elle se voit contrastée (dans l'espace d'une seule page) avec telles occurrences comme « *ordinateurs multimédias* » ou, alternativement, « *Le PC multimédias* » (sic) qu'on dirait pour le moins maladroites, sinon discutables d'un point de vue stylistique.

On prendra donc note du fait que la représentation d'un médium par le biais d'un autre médium fait resurgir dans le texte une dynamique réflexive à double sens qui est susceptible

de multiplier et faire proliférer des formes et régimes de médiation identifiables à force d'utiliser un des médiums respectifs comme un moyen de dissection transversale de l'autre médium. Pour représenter ledit médium dans le texte usant du style aplati, le romancier ne prétend pas établir un portrait convaincant (moyennant une description ekphrastique) des réalités technologiques dont il est question par la voie des moyens spécifiques à l'usage poétique de la langue, tel le recours au symbolisme et autres. Typiquement, il mobilise plutôt le discours existant, développé en dehors du roman sur les nouveautés technologiques concernées, tel le discours marketing dans le cas concerné.

D'un côté, on constate la gravitation tout à fait organique de l'optique romanesque vers un aspect du médium numérique à représenter qui est, en soi, lui aussi de l'ordre discursif ou langagier, voire prêt à s'incorporer sans faille dans un texte de fiction ; on dirait donc en une langue informaticienne : directement « intégrable ». De l'autre côté, le discours cultivé dans l'intérêt de la poursuite d'une stratégie marketing représente un effort de façonner par les moyens rhétoriques une situation hypothétique, voire une réalité langagière qui minimiserait toute friction (relative à l'effort cognitif supplémentaire) au cours de l'interaction entre un produit technique et le public non-expert et inciterait, au bout du compte, le client potentiel à l'achat du produit. Autrement dit, ce discours produit son propre cadre de référence à part et, ultimement, constitue une fiction qui, dans le cas étudié, se trouve inscrite dans le monde du roman.

En évoquant les stratégies marketing de l'époque, l'auteur ne fait, cependant, que poursuivre la stratégie romanesque qui consiste à introduire le médium numérique dans le texte en récupérant une des nombreuses empreintes discursives que cette entité, le numérique, avait déjà engendrées et laissées derrière elle depuis le moment où le monde d'entreprise s'est appliqué à la dompter et la rendre aisément accessible pour un large public non-initié (par le biais de l'usage langagier). C'est pour cause de tout un ensemble de dynamiques (y compris celles qui restent à détailler ci-dessous) qui sous-tendent cette référence particulière à un médium numérique (rebaptisé en *plates-formes multimédias*) qu'on peut considérer cette occurrence comme un cas largement programmatique et exemplaire.

Notons que Bellanger revisite l'épisode évoqué de l'histoire de commercialisation des ordinateurs personnels (en lien direct avec les possibilités d'accès facilité à l'Internet résultantes), à partir d'une distance équivalant à quelques marches critiques dans l'échelle de l'évolution des médias numériques, ce qui entraîne, à son tour, des répercussions importantes du point de vue de la logique narrative intermédiatique.

Prenons l'exemple d'un des éléments les plus accessibles de la configuration d'ordinateur qui permet d'élever ce dernier au rang d'un « *PC multimédia* », notamment un dispositif de saisie de données. Textuellement, il s'agit du passage descriptif suivant : « *lecteur de CD-ROM (des CD d'un type Spécial, offrant du son et de l'image, et permettant leur exploration interactive)* » (Ibid., p. 21). Dans la parenthèse citée, Bellanger définit le CD-ROM comme étant, en plus simple, analogue à un CD tout court, l'implication étant que le destinataire implicite est censé être plus familier avec les CD utilisés comme support pour les enregistrements musicaux et non pas les CD-ROM comme moyen de stockage de données polyvalent.

Sans rentrer pour la énième fois dans les détails de la terminologie introduite par Gérard Genette (1972), on pourrait néanmoins suggérer une possibilité – qui s'esquisse dans

l'épisode relatant les efforts entrepris dans un but d'une commercialisation massive des ordinateurs dont il est question – de conceptualiser les modalités de la narration comme pouvant effectivement être pensées dans les termes de soi-disant altérations de perspective (à base du niveau d'accès à l'information accordé par le texte, par exemple, à un personnage focalisateur en rapport avec l'information dont disposerait le lecteur à partir du contexte plus ample). La parenthèse superflue évoquée ci-dessus correspondrait alors à un cas de *paralepse* que Genette oppose, dans le cadre de son système, à *paralipse* et *ellipse* respectivement (p. 211).

Une alternative – méthodiquement tenable – serait d'interpréter ce cas de « vulgarisation » à laquelle le narrateur recourt comme une forme de discours indirect libre. Autrement dit, cet énoncé reprendrait les propos d'un responsable de vente de l'époque adressés à un consommateur non-initié, le discours du commerçant s'incrétant donc dans le discours du narrateur. Cette inflexion de la voix narrative ne constitue alors que sa modulation occasionnelle, tandis que le narrateur peut être caractérisé par ailleurs comme extradiégétique et hétérodiégétique dans l'ensemble du texte (exception faite des éléments paratextuels, telles les épigraphes extensives préfaçant les chapitres du roman, qui sont clairement mis à part).

La façon dont Bellanger (voire son narrateur) reprend le prétendu discours marketing ne se limite donc pas à des citations intégrées dans le récit et explicitement signalées par les italiques. Le lecteur contemporain n'aurait manifestement plus besoin d'être introduit à l'ordinateur personnel (y compris en tant que terminal permettant d'accéder à l'Internet). Mais il se voit interpellé comme tel par le texte du roman, son niveau de compétence informatique virtuellement altérée en le positionnant comme un utilisateur non-initié au béaba de la soi-disant « plate-forme multimédia » (le CD promo ayant pour but de l'introduire à cette dernière). Le lecteur est, brièvement, assimilé à un client auquel le « multimédium » numérique qui est l'ordinateur personnel (et par extension – l'Internet) doit être vendu à nouveau en sachant que le lecteur moderne ne résisterait sûrement plus à l'idée sous-jacente, l'ayant définitivement intériorisée à l'étape où Bellanger écrit son roman.

Ces paramètres et modulations narratifs ne sont sûrement pas accidentels, mais intrinsèquement déterminés. Les médias numériques ne se prêtent pas à une transcription facile par la voie poétique pour un ensemble de raisons interreliées et interdépendantes. Cette étude, rappelons-le, part du postulat que toute tentative de poétiser un médium divergent et non-textuel (en l'inscrivant dans un roman) engendre, par principe, une écriture se caractérisant par une posture autoréflexive manifeste. Pareillement, dans le cas étudié, Bellanger s'efforçant de localiser une position (y compris relevant de la focalisation, mais aussi – du positionnement interdiscursif comme théorisé (Dumais, 2017) par les adeptes de la méthodologie intermédiatique) à partir de laquelle il pourrait aborder le numérique conduit le romancier à articuler indirectement dans le texte les problèmes qu'il confronte et qu'il est amené soit à résoudre, soit à esquiver.

D'une façon plus catégorique, la position prise par l'instance narrative est indicative du fait même que le numérique est un « objet » a priori difficilement représentable et formulable avec des moyens qui s'inscrivent sans faille dans le discours littéraire dont le périmètre est circonscrit par des conventions génériques et pouvoirs expressifs non-illimités du langage poétique. À ce propos, un symptôme révélateur des difficultés liées à la mise-en-texte du

numérique transparaît dans le recours aux procédés textuels qui trahissent le besoin d'objectiver le numérique et, ce faisant, de le rendre maniable (d'où l'intérêt que présente le « *CD d'un type spécial* »).

On l'observe tout à fait textuellement dans le cadre du même épisode : « *Les CD-ROM de prestige [...] furent les objets à travers lesquels le grand public pénétra dans l'ère de l'information* ». Ce passage retient l'attention pour plusieurs raisons qui se résument à des dualités difficilement conciliables dans l'espace d'une seule phrase : d'un côté, la matérialité de l'objet aux dimensions minimales, qui est le CD-ROM dans son rôle de support strictement usuel (cf. la platitude du disque dit littéralement « compacte »), qui inaugure la phrase en tant que son sujet grammatical (et représente le thème de la phrase), et, de l'autre côté, l'ampleur disproportionnée d'un élan rhématique qui est ensuite conféré à la phrase se culminant par l'accès à « *l'ère de l'information* » qui est, en revanche, une transition singulièrement non-triviale, voire se produisant à l'échelle pour le moins historique.

On ne peut pas s'empêcher de prendre note d'une discordance stylistique, d'un effet de *bathos* (c.-à-d., grosso modo, d'un usage de *pathos* inadéquat par rapport au contexte), entre le Passé Simple solennel et livresque consacrant grammaticalement le statut littéraire du récit et le contexte de son emploi pour le moins discutable en vue du cas de figure cité qui met en valeur un objet trivial et, en l'occurrence, rendu consécutivement désuet par l'avancée de l'Internet à haut débit et du stockage dématérialisé. Il ne s'agit pas non plus de n'importe quel objet, car par-dessus le marché, le CD-ROM en tant que médium aurait, à l'époque, pour but de suppléer l'imprimé et le livre tout particulièrement en tant que moyen d'archivage de données, cf. « *le PC multimédias devait à terme remplacer chaînes hi-fi, consoles, bibliothèque, téléviseurs* » (Ibid., p. 257). C'est donc un objet technologique dans lequel le roman traditionnel sous forme livresque retrouve son médium rival, voire un médium qui annoncerait même pour d'aucuns « *la fin de la civilisation du papier* » (Ibid., p. 258).

On aurait été tenté de soulever la question si la tournure employée par l'auteur est excusable dans un texte prétendument littéraire s'il ne s'agissait pas d'un roman dont le style tend généralement à se cantonner dans une écriture « plate », et tout spécialement d'un passage qui prend de la distance par rapport à la voix d'auteur au niveau de l'instance narrative – comme on vient de noter. Effectivement, dans ce cas particulier, on ne peut pas négliger des signaux dans le texte favorisant une lecture « détachée » ou « aliénante » (quant à la distanciation par rapport à l'objet de représentation due à l'écart historique exacerbant la désuétude de la technologie numérique en question) : il s'agit, après tout, d'un CD-ROM « *de prestige* », une qualification clairement empruntée au jargon de marketing. Ce qualificatif pompeux qui fait typiquement partie des outils à disposition des campagnes marketing est censé faire appel à la sensation d'appartenance (du consommateur) à un groupe élitare. Cet élitisme motive, peut-être, la tonalité grandiose qui retentit également dans la référence à « *l'ère de l'information* » clôturant la phrase, ce qui conforterait alors les prémisses de la lecture en cours formulées ci-dessous.

Quant au vocabulaire marketing dont il est question, faudrait-il le situer, on se référera notamment à Marie-Claude Sicard (2010) et ses remarques sur la « norme du prestige » observée par les marques de luxe ou produits émulant les stratagèmes marketing propres à ces dernières. L'ironie ne faisant qu'introduire une distance supplémentaire et rendre, par

ailleurs, la représentation du médium numérique encore plus biaisée, ou médiatisée, on pourrait, en principe, qualifier cette incorporation du discours marketing dans le récit comme s'apparentant à un cas particulier d'usage du discours indirect libre. Comme Chloé Brendlé (2017) le note bien à propos des cas d'études classiques dans Flaubert : « *La mise à distance du discours indirect libre rend davantage visibles, et partant, risibles les clichés* » (p. 51).

2. CD-Rom de PC « multimédia » comme dispositif d'inventaire des affordances romanesques

Tout ceci nous ramène à l'hypothèse de départ postulant qu'il n'est pas concevable d'introduire poétiquement un autre médium dans un texte littéraire sans multiplier des plans et degrés de médiation ; figurativement parlant : le numérique ne se transcrit pas poétiquement en première personne. D'où la nécessité d'un dispositif client/commerçant (transposable, grosso modo, au narrataire/narrateur) que le texte introduit dans ce segment.

En reprenant ouvertement la stratégie marketing qui relèverait, au fond, d'une technique visant à manipuler le public ciblé et l'induire à l'achat, le texte du roman dissimule effectivement la problématique qu'il confronte effectivement au niveau de la poétique intermédiaire, notamment : la mise en texte du numérique.

Le dispositif mentionné permet de justifier dans la logique du récit la présentation consécutive (compatible avec la narration linéaire maintenue dans le roman) des capacités multimédia d'un ordinateur personnel en mettant en valeur ses diverses composantes et en faisant appel aux voies sensorielles impliquées (visuelle, auditive, haptique) et en narrativisant les opérations spécifiques au médium et à l'interface de l'ordinateur équipé d'une souris permettant de « *déplacer le curseur* » (Ibid., p. 258) et de cliquer sur les objets désignés sur l'écran, etc.

En décrivant la façon dont les ordinateurs étaient vendus au public comme plateforme multimédia, ce que Bellanger fait poétiquement est de nous « vendre » le roman (tout dépassé et inadapté à la tâche de la mise-en-texte du numérique qu'il aurait pu paraître) comme un médium capable de transcrire le numérique dans sa complexité. C'est justement ce défi, non-trivial pour un romancier, qui motive l'introduction d'un CD convenablement muni d'une sélection de logiciels dont la tâche est, diégétiquement, de familiariser l'utilisateur débutant avec les « affordances » de l'environnement graphique. On assiste à la traduction de l'interface d'ordinateur (sur le plan matériel et surtout logiciel) en une « interface » de roman. Ainsi, le constat que l'analyse consécutive mettra en avant est que, même si à une échelle plus restreinte, le texte de Bellanger s'aventure, pour sa part, sur le territoire du roman conçu comme inventaire, voire du roman-inventaire tout court (Metz, 2017, p. 256).

L'historique des rapports entre le roman et l'inventaire ne se résume pas à la littérature moderne déjouant les conventions traditionnelles sur le rôle réservé à l'intrigue et mettant en question sa centralité pour le genre. Rappelons que les romans réalistes de Balzac ont été interprétés comme « *inventaire social* » par la critique littéraire de son époque qui ne se prononçait pourtant pas favorablement sur cette qualité particulière de son œuvre (Diaz, 2013, pp. 80-83). Pour autant qu'on s'attarde sur cet exemple incontournable, l'œuvre balzacienne offre par ailleurs un modèle de l'usage méthodique de l'inventaire comme approche des descriptions de l'intérieur qu'il érige en un élément constitutif de l'écriture romanesque (pour le

moins, dans sa lignée réaliste). Le nouveau roman a fameusement tenté de pousser à l'extrême les limites du littéraire en tant que tel (et du discours romanesque plus spécialement), y compris dans l'application à l'inventorisation se concrétisant dans les descriptions chosistes reniant tout particulièrement les principes balzaciens et s'engageant délibérément dans les zones périphériques, les marges mêmes du récit comme exemplifié par l'écriture d'Alain Robbe-Grillet, cf. *Dans le labyrinthe* (1959) et autres romans.

C'est au bout de cette trajectoire suivie par le processus littéraire – qui a déjà vu l'inventaire littéraire se déposséder de sa raison d'être strictement fonctionnelle – qu'on retrouve la version postmoderne de l'inventaire romanesque. Par conséquent, la boucle pour ainsi dire bouclée, l'écriture postmoderne transforme l'inventaire en un procédé de réflexion sur les artifices de l'écriture romanesque, les conventions et les codes gouvernant le genre tacitement.

L'exemple particulièrement apte est le roman *Boîte à écritures* (1999) de l'écrivain serbe, Milorad Pavić, qui met en parallèle la structure du roman et l'organisation d'une boîte dont les tiroirs et compartiments secrets recèlent les objets matérialisant d'une façon assez explicite des composantes typiques de l'agencement intermédiatique, qui est le roman. Ce qui revient à dire que les coins et recoins de la boîte « contiennent » des récits (qui constituent, en s'additionnant, le sujet du roman se déployant donc d'une façon non-linéaire et fragmentaire). Pour donner quelques exemples desdits objets, mis à part les articles de papeterie dont le lien à l'écriture ne requiert pas d'être explicité davantage, la boîte s'avère de receler en particulier : une clepsydre (ou horloge hydraulique) qui évoque la temporalité ; une carte nautique qui fait penser respectivement à l'autre versant du *chronotope* bakhtinien, l'espace diégétique, comme dispositif indispensable du roman depuis ses débuts ; et, entre autres, une cassette d'autorépondeur (contenant des messages vocaux enregistrés par un personnage relatant son histoire), évocatrice de la nature intermédiatique de l'écriture romanesque. Il est entendu que la liste exhaustive ne s'arrête pas là, mais on se contentera de ces éléments comme illustrant le principe à extrapoler sur le roman analysé.

L'intérêt de l'écriture de Pavić évoquée en tant qu'exemple (d'un ordre comparatiste) est double dans le contexte de l'étude actuelle, ce qui vaut bien d'être signalé spécialement, rien que pour le fait que l'œuvre de cet auteur n'est pas tout aussi bien balisée par la pensée critique occidentale – angliciste ou francophone – contrairement au contexte académique slave où il constitue une figure de référence dont la notoriété va bien au-delà de son pays natal. Comme Jasmina Mihajlovic (1998) le note bien dans son article, Pavić est l'un des premiers auteurs des romans de publication traditionnelle à s'être aventuré dans le domaine de l'hyperfiction avant l'émergence des plateformes numériques qui auraient permis de convertir son œuvre littéraire se livrant à l'expérimentation avec ladite matière en un hypertexte à proprement parler. Il s'agirait donc d'une œuvre d'anticipation véritable par rapport au dialogue intermédiatique entre la fiction et le numérique conçu sur papier avant l'heure.

Tout ceci nous amène à l'analyse du contenu d'un CD *de prestige* tel que décrit par Belanger dans la partie du roman citée ci-dessus. Dans la logique de l'inventaire réflexif qu'on vient de conceptualiser, on peut enfin porter un regard critique sur les logiciels enregistrés sur le disque promotionnel.

Ce qui nous ramène donc à l'hypothèse au cœur de notre étude, en rapport avec les spécificités du dialogue intermédiatique se conduisant par le biais du texte de fiction à mettre à l'épreuve : les médias qui interagissent ou s'entrecroisent (y compris par le biais d'une représentation d'un médium avec les moyens de l'autre) se réfléchissent mutuellement. La redondance apparente de cette formule se justifie conceptuellement par la logique de mise en abyme dont elle est évocatrice et qui se manifeste textuellement dans tout un rang de cas étudiés, y compris dans le roman de Bellanger. Ainsi, en décrivant la sélection de logiciels (exécutés à partir du disque de promotion) appelés à démontrer les capacités multimédias de l'ordinateur, Bellanger offre, du même coup, une démonstration d'une portée limitée des capacités multimédias du roman, c'est-à-dire ses affordances intermédiatiques. Autrement dit, inscrire un médium (voire un compendium de médias tel le PC) dans le texte romanesque veut dire mettre en lumière la part du médium dans le roman lui-même (tout en décortiquant à travers l'écriture les artifices du genre, de la forme textuelle et de la médiation langagière, sémiotique ou symbolique).

D'où la mise en perspective particulièrement multidimensionnelle créée par l'introduction du musée interactif : par définition, le musée est un lieu qui sert à exposer les artefacts, tels les tableaux évoqués dans la description, d'une façon qui les met en valeur et, *a fortiori*, les célèbre en tant que chefs d'œuvre, ce qui reviendrait, à son tour, à une manifestation ultime d'appréciation et de reconnaissance d'un objet pour ses qualités esthétiques. La stratégie commerciale sous-jacente (déployée par le produit « *de prestige* » dont il est question) est, certes, transparente : faire valoir l'ordinateur personnel commercialisé par association avec les œuvres d'art emblématiques (cf. *La Joconde* dont le texte fait mention dans ce contexte). Cependant, d'un point de vue de remédiation dans le contexte romanesque, ces considérations commerciales ne sont, en fin de compte, qu'un prétexte pour introduire dans l'espace du texte poétique le topos de musée moyennant lequel le roman s'approprie poétiquement le numérique.

Dans son *Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin (1969) – avec un appui sur la pensée hegelienne – parle d'une dialectique se jouant entre la « *valeur d'exposition* » d'une œuvre d'art, qui est proportionnelle à la facilité avec laquelle le public peut y accéder, et sa « *valeur de culte* », qui correspond à la capacité de cet objet de susciter une vénération frôlant le fétichisme primitif (p. 7). Une des fonctions du musée, tout au moins par rapport à l'art traditionnel (ou antique), pourrait être conçue comme visant à dissocier l'œuvre d'art non uniquement de son statut de l'objet de culte (tout au moins dans le sens religieux et non pas sa permutation séculaire) mais aussi de son ancrage rigide dans l'espace dédié à la pratique dudit culte. Il s'agirait même d'une disposition très singulière dans l'espace en vue des résonances culturelles spécifiées. Walter Benjamin (1969) donne un exemple particulièrement convaincant d'une statue dans une cathédrale médiévale perchée si haut qu'elle reste pratiquement invisible sous l'angle de vue de la paroisse en bas. Si le musée réel rompt ce lien entre l'artefact et l'espace, on dirait : permet de l'extraire de l'espace ; le musée virtuel, tel que décrit par Bellanger, en revanche, sert précisément à injecter de l'espace, sinon de la spatialité même, dans le texte.

Les dynamiques en jeu dans la description du « *musée virtuel* » exemplaire (car le texte laisse présumer l'existence de plusieurs versions du logiciel similaire) rappellent la réaction

de Siegfried Kracauer (1987) dans son essai, *Culte de Distraction*, à la récupération du cinéma, comme médium jeune et en quête de son identité au moment de parution du texte respectif (l'original datant de 1926), par le paradigme de médias déjà en place à l'époque ou, alternativement, par ce qu'on appellerait aujourd'hui de plein droit l'industrie du divertissement. Kracauer note que, d'un côté, la splendeur architecturale des palais du cinéma berlinois de l'époque semblerait revêtir le spectacle superficiel d'un air de « *dignité* » à l'image de l'institution de haute culture (s'apparentant à son tour à un lieu de culte), tout en réunissant sous le même toit une sélection disparate de distractions (dont l'accompagnement musical) qui n'ont rien en commun, en « *amalgamant une multitude d'effets [...] en une unité "artistique"* » (Kracauer, 1987, p. 95), et en assimilant donc le tout à un « *kaléidoscope optique et acoustique* » (p. 92).

Cette analogie n'est pas à prendre comme se devant d'être applicable mécaniquement d'un bout à l'autre, et pourtant il est notable que le musée, lieu de culture dignifié, s'offre dans le roman pour le rôle d'un espace virtuel – et même, tout compte fait, purement imaginaire – réunissant des artefacts issus de diverses formes d'arts, c.-à-d. c'est le modèle de musée qui fournit le prototype de voisinage de plusieurs médiums distincts réunis sur le même plan. Prenons, par exemple, la « *musique classique* », un élément strictement arbitraire, pour autant qu'on ne s'attende pas nécessairement à l'entendre dans l'espace d'un musée non-virtuel. C'est le texte du roman qui présente l'expérience de l'ensemble kaléidoscopique – procuré par le musée virtuel – comme excessive : cf. les espaces virtuels évoqués sont dits de « *regorger* » de salles à explorer.

Tout ceci serait bel et bien une expression d'un processus qui n'est pas sans rappeler les préceptes théoriques de l'évolution des médias (que le présent article vient de récapituler) : particulièrement, en rapport avec un médium en voie d'épanouissement (dans ce cas de figure – le numérique) s'efforçant de conquérir le large public. L'usage méthodique ayant été fait des observations de Siegfried Kracauer est également l'occasion de mettre en évidence un autre constat clé de l'étude, qui est le suivant : représentation romanesque d'un médium donné, quel que soit ce médium – et d'autant plus s'il s'agit d'une instance aussi polymorphe et plurielle que le numérique – ne se résume jamais à la représentation d'un médium prétendument isolé dans son état raffiné et clairement délimité vis-à-vis des médias tiers. En revanche, le roman qui s'attaque à la poétisation d'un médium donné sera nécessairement amené à esquisser tout un système, voire un réseau de rapports entre divers médias afin d'y pouvoir inscrire le médium en question. Autrement dit, le roman se verra obligé de confronter à sa façon la question des liens intermédiatiques, de chercher son modèle d'intermédiarité, de le définir ou, tout au moins, de l'illustrer dans le texte d'une façon ou d'une autre. Le modèle qui a été privilégié dans le cas venant d'être étudié est respectivement celui de musée (qui se traduit dans le contexte narratif sous forme d'une émulation numérique lancée à partir d'un CD).

Conclusion

Pour conclure, le soi-disant CD multimédia dont le rôle intradiégétique serait de servir d'une vitrine virtuelle quant aux affordances d'une nouvelle plate-forme numérique

introduit dans le texte, du même coup, d'une façon déguisée, un dispositif intermédiatique de l'ordre de l'inventaire qui permet de répertorier les moyens expressifs à la portée du roman d'édition traditionnelle. L'introduction dans le texte de fiction d'un médium divergent fait donc ressortir la dimension réflexive de l'écriture littéraire comme faisant usage poétique d'un médium langagier et textuel. En même temps, le recours au modèle du musée comme prototype d'interaction intermédiatique (se produisant par effet de contraste et d'échos entre divers œuvres ou artefacts réunis dans un espace d'exposition) permet de rendre le numérique représentable par la voie poétique en le recodifiant, selon les critères de compatibilité avec le médium littéraire en vue de ses prédispositions et contraintes expressives, dont la tendance de la langue poétique d'effacer toute distinction entre le virtuel et l'actuel en dramatisant, en particulier, les opérations cantonnées à l'écran se confondant donc avec toute autre action dans l'univers diégétique. Et finalement, pour terminer sur l'observation qu'on retiendra en rapport avec les particularités stylistiques de l'écriture de Bellanger qui se veut encyclopédique et s'interdit tout excès ou envolée poétique : en l'absence de marqueurs explicites d'appartenance du texte à la littérature comme forme d'expression (hormis le cadre paratextuel), c'est l'intermédiarité, ou l'ensemble des rapports établis entre le texte d'édition traditionnelle et le médium représenté, qui vient alimenter, sinon supplanter la littérarité du texte. C'est la mise à distance intermédiatique et un effet aliénant concomitant, résultant de la mise en texte d'un médium divergent, qui viendrait alors se substituer, en partie, à la plus-value esthétique autrement générée dans le texte de fiction par la voie principalement poétique.

Références

- 1 – BARTHES, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Éditions du Seuil, Paris, pp. 58-61.
— (1982). *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Éditions du Seuil, Paris, pp. 45-46.
- 2 – BÉNÉZET, D. (2002). « De l'usage des préjugés et des clichés dans le cinéma de Tran Anh Hung », *Post-Scriptum.ORG*, no 1. Consulté le 24 novembre 2023, sur <https://space.sas.ac.uk/1789/>
- 3 – BENJAMIN, Walter. (1969). « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction » (H. Arendt, Éd., & H. Zohn, Trad.), *Illuminations*, Schocken Books, New York, pp. 1-26. Consulté le 24 novembre 2023, sur <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>
- 4 – BESSON, R. (2018). « Donner à voir les usages des archives audiovisuelles ». *Synoptique*, vol. 7, no 1, pp. 114-126.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/24743/Synoptique_192-1099-1-pb.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- 5 – BOLTER, J.D., & GRUSIN, R. (1999). *Remediation, Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge.
https://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf
- 6 – BRENDLE, C. (2017). « Lieux communs en héritage : de Flaubert à Marie NDiaye, de quoi sont-ils le nom ? ». *Flaubert, Beckett, NDiaye: The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure* (A. Asibong, A. Campmas, Eds.), Rodopi, Leiden, pp. 49-66.
- 7 – CORNELIUS, N.G. (2013). « La théorie de l'information by Aurélien Bellanger (review) ». *The French Review*, vol. 87, no 1, p. 263. <https://doi.org/10.1353/tfr.2013.0070>

- 8 – DIAZ, J.-L. (2013). « Sociologies du roman (1830-1860) ». *Romantisme*, vol. 2, no 160, pp. 79-92. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-79.htm&wt.src=pdf>
- 9 – DUMAIS, F. (2017). « Une dynamique tensile ». *Intermédialités*, nos 30-31. Consulté le 24 novembre 2023, sur <https://doi.org/10.7202/1049944ar>
- 10 – GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Seuil, coll. « Poétique », Éditions du Seuil, Paris, pp. 211-213.
- 11 – KRACAUER, S. (1987). « Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces ». *New German Critique: Special Issue on Weimar Film Theory* (T.Y. Levin, Transl.), no 40, pp. 91-96.
- 12 – METZ, B. (2017). « Non-linear Readings: The Dictionary Novel as a Visual Genre ». *Literary Visualities: Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities* (R. Bodola, G. Isekenmeier, Eds.), Walter de Gruyter GmbH, Berlin, pp. 222-261.
- 13 – MIHAJLOVIC, J. (1998). « Milorad Pavic and hyperfiction ». *Review of Contemporary Fiction*, vol. 18, no 2, pp. 214-220.
- 14 – SICARD, M.-C. (2010). *Luxe, mensonges et marketing* (3e éd.). Pearson Education France, Paris, p. 195.

Pour citer cet article

Mykhailo BABARYKA, « « Plate-forme multimédia » de *La Théorie de l'Information* : faire inventaire des affordances (inter-)médiatiques de l'écriture plate d'Aurélien Bellanger », *Paradigmes*, vol. VII, n° 01, janvier 2024, p. 29-41.