

# ÉTUDES CULTURELLES ET ANALYSE MÉDIATIQUE

## Autour du concept de re-médiation

Jan Baetens<sup>1</sup>

### Trois modèles d'analyse

Toute culture est, par définition, une culture médiatique – parce que toute culture est liée au sens, à l'information, et que tout sens, toute information sont, de nouveau par définition, « médiés » (le corps, dans le cas d'une communication muette, ou la parole, dans une culture orale, ne sont pas moins des médias qu'un journal ou Internet). Toutefois, et contrairement à une idée très répandue, la définition d'un média ne peut jamais se réduire à une pure question technique ou technologique, le média étant alors un support servant à accueillir, conserver, diffuser, transformer de l'information. Il convient en revanche de souligner la complexité formelle et culturelle de tout média. D'une part, un média est une structure qui comprend trois aspects ou dimensions : un support d'inscription (par exemple un disque ou une feuille de papier), un type de signes (par exemple un son, une odeur, une série de lettres), un contenu spécifique (tout ne peut pas être dit ou communiqué dans n'im-

---

1 Jan Baetens est professeur à la Katholieke Universiteit Leuven (KUL) à l'Institut voor Culturele Studies.

porte quel média). Ces trois éléments sont indissociables, et tout changement d'un aspect entraîne des modifications dans les deux autres : une conversion de support transforme souvent le type de signes et le contenu du message, tout comme un changement de type de signes ou de contenu peut impliquer le choix d'un nouveau support. D'autre part, un média possède aussi une dimension sociale ou culturelle très forte, qui influe sur la manière dont son usage est vécu. D'abord parce que le média n'est pas séparable de l'utilisateur, au sens le plus littéral qui soit (on se rappelle que pour McLuhan les médias sont des « extensions » de l'homme, tantôt de son corps et tantôt de son esprit, d'où l'idée que « tout » devient média, comme par exemple la voiture, « épouse mécanique » de l'homme). Ensuite parce que le média fonctionne comme une interface entre l'homme et le monde (d'où, toujours chez McLuhan, l'idée que « le médium est le message », tout nouveau média impliquant une nouvelle manière de percevoir le monde).

Les médias, on le sait, n'apparaissent jamais seuls. De plus, ils se transforment sans arrêt, comme le font aussi les rapports entre eux. Cette pluralité –qui est autant interne qu'externe– soulève un certain nombre de problèmes, surtout dans le domaine des rapports entre les médias et le « champ » médiatique qui en résulte. À cet égard, on trouve trois « grands récits » qui se proposent de rendre compte des relations à l'intérieur d'un univers médiatique en constante métamorphose. Première hypothèse, plutôt *sociologique* : l'« articulation », soit la mise en réseau synchronique et métonymique des différents médias. Cette approche n'est pas étrangère à la théorie de l'acteur-réseau, qui a l'avantage de permettre une intégration souple des médias, des agents, des objets et des structures, sans préjuger des lois générales auxquelles ces médias sont censés correspondre. Seconde hypothèse, plutôt *esthétique* : la « convergence/divergence », soit l'idée que les contacts entre médias entraînent à la fois des rapprochements, voire des fusions, et des réactions contraires de rejet et de mise à distance. Dans ce cadre, les notions de spécificité médiatique, d'une part, et d'hybridation médiatique, d'autre part, ont été fréquemment discutées, et elles continuent à l'être même à une époque que d'aucuns appellent « post-médiatique »<sup>1</sup>.

---

1 Hybridisation ou métissage sont des lieux communs postmodernes, dont les implications banalisantes ont été discutées par des auteurs comme Rosalind Krauss, 'A Voyage on the North Sea'. *Art in the Post-Medium Condition*, Londres, Thames and Hudson, 1999, Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass.,

De manière plus spécifique, on a beaucoup analysé du rôle de l'ordinateur, que certains jugent capable d'unifier tous les médias (c'est le point de vue, actuellement majoritaire, d'un Landow ou d'un Kittler<sup>1</sup>) mais que d'autres croient un média comme les autres, en tout cas du point de vue de la spécificité médiatique (c'est la position, en ce moment minoritaire, défendue par Lev Manovich ou Mathew Kirschenbaum<sup>2</sup>). Troisième hypothèse, proprement *médiatique*, si l'on ose dire : la « compétition », soit la conviction que les médias ne font pas que se succéder ou s'enrichir mutuellement, mais tendent à s'évincer les uns les autres : le cinéma remplace le roman, la télévision puis Internet remplacent la presse écrite, la photographie numérique remplace la photographie digitale, et ainsi de suite. C'est, dans la postérité des idées de McLuhan sur l'évolution des médias, le noyau dur d'un livre devenu très influent, *Remediation* (que l'on traduira ici par « re-médiation ») de Jay David Bolter et Richard Grusin.<sup>3</sup>

### Tous les médias sont égaux, mais...

Bolter et Grusin défendent trois grandes idées. Pour commencer, ils insistent sur le fait que chaque média peut s'utiliser de deux manières, qu'ils appellent « immediacy » et « hypermediacy ». Le premier terme désigne la (re)présentation directe du monde, ou du moins la tentative de rendre compte du monde de manière transparente, non médiée en quelque sorte. Le second renvoie à toute utilisation du média qui met en avant ses propriétés formelles, un peu dans l'esprit de la « fonction poétique » du langage chez Jakobson. En pratique pourtant, et c'est la deuxième grande idée soutenue par les auteurs, ces deux usages apparemment antagonistes se rapprochent, voire se confondent. Ils relèvent en effet tous deux d'un « grand récit », celui de la re-médiation ou transformation d'un média en/par un autre et dans cette histoire de longue

---

MIT Press, 2001, et James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2003, tous les trois très critiques, mais pour des raisons différentes, de la doxa postmoderne.

- 1 George P. Landow, *Hypertext*, Baltimore, Johns Hopkins, 1992 (deux éditions revues et corrigées ont vu le jour depuis) ; Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- 2 Lev Manovich, *The Language of New Media*, o.c., Mathew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008.
- 3 *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1999.

durée ils partagent l'un et l'autre la même motivation. Tous les deux ils cherchent un accroissement du réalisme des signes, mais l'« immediacy » réalise ce dessein au niveau des signes, alors que l'« hypermediacy » le fait au niveau de l'expérience, plus vive et parant plus directe, du média même. Comme le processus de re-médiation est sans fin, le réel reste cependant hors d'accès : même le (nouveau) média que l'on juge « vraiment » supérieur sur le plan de la mimésis, s'use vite et déclenche automatiquement le besoin d'un média plus performant encore, sans que le besoin occidental de s'emparer du réel à travers les signes ne puisse jamais s'épancher. La troisième grande idée promue par Bolter et Grusin est concerne leur vision de la culture et de la technologie, qu'ils définissent en termes d'identité (culture et technologie s'impliquent et se façonnent l'une l'autre). Leur conception est donc holiste et s'avère capable d'embrasser un grand nombre de phénomènes divers et divergents (c'est ce qui leur permet par exemple d'unifier la culture occidentale au moyen du concept de mimésis technologiquement assistée). En même temps, cette approche holiste est aussi très nuancée. Pour Bolter et Grusin, la technologie est en effet *déterminée* aussi bien que *déterminante* – position qui n'est pas sans rappeler celle, classique entre toutes dans le domaine des études culturelles, d'un Raymond Williams, notamment dans ses recherches sur la télévision. *Remediation* se veut à mille lieues de tout déterminisme technologique, et la théorie du « repurposing », un type de re-médiation obéissant à des logiques de feedback, en est un bel exemple. Par le concept de « repurposing », que l'on pourrait traduire par « réappropriation », les auteurs soulignent la possibilité ouverte à chaque « ancien » média de survivre en adoptant certains aspects d'un média plus récent (que l'on pense par exemple au roman, « remédié » par le cinéma mais capable de se rajeunir en embrassant des manières de raconter plus visuelles et pour tout dire plus cinématographiques). De plus, Bolter et Grusin insistent aussi sur le côté multiple et hybride des médias. Selon eux, il est impossible d'isoler un média (tous les médias sont toujours en contact), tout comme il est difficile d'en restreindre l'emploi (un média ne sert jamais qu'à faire une seule chose).

Dès la parution du livre, il y a eu un réel engouement pour la théorie de Bolter et Grusin, qui avait le double avantage d'être simple mais efficace et de coller parfaitement à l'esprit du temps marqué par le tournant visuel et la prise de conscience de l'effondrement de la culture livresque. Mais *Remediation* avait d'autres atouts encore : les auteurs

offraient un nouveau « grand récit », non entaché par la faillite des visions téléologiques de l'histoire dénoncées par les tenants du postmoderne, et leurs idées contenaient aussi le rêve d'une fusion harmonieuse entre technologie et culture –une forme de « sublime » technologique, mais au sens pragmatique, presque prosaïque du terme<sup>1</sup>.

Rapidement, toutefois, un certain nombre de problèmes se sont manifestés, dont voici deux exemples représentatifs. En premier lieu, *Remediation* ne donne aucune aide pratique pour déterminer si tel usage concret d'un média relève de l'« immediacy » ou au contraire de l'« hypermediacy ». En théorie, la distinction semble facile. En pratique, son application se révèle des plus délicates. Tout dépend en effet de l'attitude du récepteur, qui résiste à toute généralisation rapide. Les exemples donnés par les auteurs ne sont pas toujours faits pour enlever tout scepticisme. Que penser de leur analyse qui qualifie le plus autoréflexif des films d'Hitchcock, *Vertigo*, d'exemple typique d'« immediacy », et qui rapproche l'esthétique du collage, que Louis Aragon avait élevé au rang de procédé réaliste<sup>2</sup>, du régime de l'« hypermediacy » ? Ces problèmes ne sont pas insurmontables, pour peu qu'on renonce à toute catégorisation homogène du spectateur. Or, ce n'est pas vraiment ce que font Bolter et Grusin, qui contextualisent très peu le récepteur des médias. Un autre exemple de la même confusion concerne l'invention de la perspective monoculaire, présentée par Bolter et Grusin comme un pas décisif dans la conquête visuelle du monde. Cette interprétation est discutable, mais parce que les auteurs omettent de prendre en compte les après-coups de la technique concurrente « re-médiée », la peinture polycscénique et narrative. Certes, la nouvelle perspective monoculaire a pu être jugée plus efficace en termes de mimésis *spatiale* que l'ancienne peinture *narrative*, qui juxtaposait sur le même plan les phases successives d'un événement ou d'une histoire, mais cette observation était vécue par les artistes comme par les spectateurs comme un problème autant que comme une solution : il fallait en effet que les

---

1 Voir David Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass., MIT, 1996. Les idées de Nye et d'autres sur la technologie comme expression d'un sublime typiquement américain ne sont pas à confondre avec les lectures postmodernes du sublime, faites dans la postérité de Lyotard, qui insistent sur le caractère traumatisant d'une expérience qui excède les capacités de représentation de nos systèmes signifiants.

2 Voir son ouvrage *Les collages*, Paris, Hermann, 2003 (1<sup>ère</sup> édition 1965).

uns comme les autres *désapprennent* aussi à associer peinture et récit, qu'ils parviennent en d'autres termes à éviter l'ajouter d'une narration à un tableau, pour que la nouvelle technique de représentation puisse s'épanouir. L'histoire montre que cette transition ne s'est pas faite d'un jour à l'autre et que bien des artistes et des spectateurs ont longtemps considéré la forme plus ancienne comme plus forte que l'innovation technologique de la perspective monoculaire.<sup>1</sup>

En second lieu, *Remediation* contient aussi un certain nombre d'analyses et de commentaires qui suggèrent que pour les auteurs les formes médiatiques comptent plus en elles-mêmes que pour les effets sociaux qu'elles mettent en place. Un bon exemple en est la valorisation systématique du 3D au détriment du 2D, qui se confirme certes en bien des cas et à bien des niveaux, mais pas toujours. Ainsi l'histoire de la photographie multiplie les exemples de techniques –ou de gadgets– 3D qui, une fois passée l'excitation du neuf, s'effacent de toutes les mémoires pour céder de nouveau la place aux formes et techniques plus « primitives ».<sup>2</sup> Ce qui se profile derrière ce type de retours en arrière, c'est bien sûr l'échec d'une interprétation linéaire (« citius, altius, fortius ») de la mimésis. Celle-ci s'accommode bien souvent de modes à première vue maladroits, du moins sur le plan de la technologie. De la même façon, le peu d'empressement à prendre en charge les effets des médias, contribue à arrondir bien des angles politiques de l'argumentation. Au nom de l'hybridité interne des formes et des usages, certaines questions sont à peine abordées, comme celle de la « bêtise » supposée des contenus de la télévision américaine. En insistant sur le fait que la télévision doit être prise comme un « tout », ce genre de questions est éludé, comme quoi l'hybridité permet d'étayer aussi une vision très œcuménique de l'histoire des médias...

Avoir recours au concept de re-médiation devrait donc supposer un certain nombre d'aménagements de la théorie de Bolter et Grusin. Dans bien des cas, ces transformations seront proches des préoccupations que les études culturelles ont introduites dans l'étude des médias, comme

---

1 Cf. Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

2 Ce point sera creusé dans la contribution sur l'analyse SCOT. Pour un exemple d'innovations médiatiques « tombées dans l'oubli », voir Lisa Gitelman et Geoffrey B. Pingree, dir., *New Media, 1740-1915*, Cambridge, Mass., MIT, 2004.

par exemple l'insistance sur les mécanismes sociaux de la production médiatique, qu'on ne peut limiter au seul désir de mimésis<sup>1</sup>, la prise en compte de l'écart entre production et réception ou encore l'attention au choc entre formes nouvelles et contenus traditionnels. En plus, il faudra prendre soin aussi de l'intégration à la théorie générale de facteurs et mécanismes non prévus, voire explicitement écartés par Bolter et Grusin. Le concept d'*anachronisme*, apparemment peu rentable dans une vision des médias dominée par l'idée de *compétition par innovation*, s'avère très stimulant et efficace à cet égard. Le concept analogue de *feedback*, que Bolter et Grusin théorisent essentiellement dans le cadre du concept de « repurposing », mérite lui aussi de faire l'objet d'un examen plus fouillé, surtout si on parvient à le regrouper avec la notion d'anachronisme dans une approche moins linéaire de l'histoire médiatique. Comme Bolter et Grusin prennent position contre les excès téléologiques d'un McLuhan, une relecture de leur théorie qui donne une plus grande place aux échecs du développement linéaire de l'histoire des médias ne devrait donc pas être prise pour une critique, mais comme un possible prolongement de *Remediation*.

## De la poésie électronique au livre

Prenons l'exemple de la poésie numérique, plus particulièrement de la poésie directement écrite pour l'écran (« digital born poetry », pour reprendre la terminologie de N. Katherine Hayles, actuellement l'auteur le plus influent en ce domaine).<sup>2</sup> À première vue, ce type d'écri-

---

1 Dans le domaine du journalisme, voir l'histoire culturelle des médias prôné par Dominique Kalifa, *La culture de masse en France 1. 1860-1930*, Paris, éd. Complexe, 2001. Dans le domaine des études cinématographiques, le débat sur le passage au numérique fournit lui aussi de nombreuses occasions d'articuler analyse historique et culturelle et analyse technique de la re-médiation, voir par exemple Thomas Elsaesser, «Early Film and Multi-media.», in Wendy Hui Kuyong & Thomas Keenan, *New Media, Old Media*, London: Routledge 2006, pp. 13-26.

2 Voir son livre *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2008. A cette publication qui a fait date, ne fût-ce qu'en raison de l'anthologie qui la complète sous forme de cd-rom et qui représente le canon officiel de la création numérique reconnu par ELO ("Electronic Literature Organization"). on peut ajouter le livre *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002, et toute une série d'articles, dont par exemple "Timely Art: Hybridity in New Cinema and Electronic Poetry", in *Jeffrey Shaw & Peter Weibel, Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge, Mass.: MIT, 2003, pp. 316-323.

ture devrait correspondre aux mécanismes de re-médiation décrits par Bolter et Grusin. La poésie digitale offre en effet un certain nombre de caractéristiques qui s'ajoutent à l'écriture traditionnelle :

- elle est *interactive* (le lecteur devient écrivain, et les nouvelles formes du web interactif ne font que faciliter cette dimension interactive, qui cesse d'être purement « réactive » pour devenir « créatrice) ;
- c'est une forme d'écriture *multimédia* (la bonne poésie numérique doit être davantage que quelque chose à lire; on doit être capable de la « voir » ; de plus en plus, on constate même une tendance à faire presque l'économie des éléments verbaux, la poésie ou l'écriture devenant purement visuelle<sup>1</sup>) ;
- la poésie digitale est en outre *mobile*, changeante, multiple (dans certains cas, elle est même si évanescence et transitoire que sa relecture est littéralement impossible, chaque « retour en arrière » ou nouveau « parcours de lecture » confrontant le lecteur avec un nouveau contenu).

Ces propriétés nouvelles révolutionnent tant l'écriture que la lecture du texte poétique, qui s'impose ainsi comme un nouveau média, plus « fort » que l'ancien en termes mimétiques. Avec les outils digitaux, il devient en effet possible d'être plus proche de notre manière de penser et de donner un accès plus direct aux manipulations cognitives qui accompagnent ou déterminent la production du texte. Bref, puisque toute notre culture évolue vers le numérique, il n'y a aucune raison de penser que la poésie puisse échapper à la même mutation. Le poète de demain sera non seulement présent sur le web, mais écrira directement pour le web, sans qu'on sache encore si le poète sera encore un auteur (la fonction auctoriale sera également mise en question et redistribuée) et si son texte sera encore... un texte (il pourrait bien s'agir d'œuvres où la parole ne joue plus qu'un rôle adventice ; après tout, certaines bandes dessinées muettes commencent à passer aussi pour de la littérature<sup>2</sup>).

---

1 Pour un exemple, voir notre analyse d'une œuvre présente dans l'anthologie citée de Hayles : « 'La Possession de Christian Shaw' de Donna Leishman », in *Magazine du CIAC* : <http://www.ciac.ca/magazine/oeuvre2.htm>

2 Sur ces questions, voir « Graphia : The Graphic Novel and Literary Criticism », numéro spécial de *ELN/English Language Notes* (46-2, 2008) dirigé par William Kuskin.



En réalité, les choses se passent, une fois encore, un peu autrement. D'une part, la poésie numérique a du mal à percer, l'immense majorité des textes poétiques publiés sur le web restant des créations traditionnelles que l'on a transférées mécaniquement du support traditionnel (le papier) au support nouveau (l'écran). D'autre part, la poésie traditionnelle, c'est-à-dire la poésie destinée à être imprimée, résiste mieux que prévu. Non pas à cause de sa persistance quantitative, mais en raison de la manière très singulière dont se passe le phénomène de « repurposing ». Car contrairement à ce que suggèrent Bolter et Grusin, cette « repurposing » n'est pas défensive, voire défaitiste : les textes poétiques qui continuent à s'imprimer, surtout les textes modernes et ambitieux, font bien autre chose qu'essayer d'imiter tant bien que mal les caractéristiques du nouveau média numérique. Ils affichent sans complexe leur caractère d'imprimé et empiètent même sur le terrain de la poésie digitale. Essayons de creuser un peu cette situation et de l'illustrer à l'aide d'un court exemple.

Jusqu'à une date récente, presque tous les érudits et les critiques n'ont cessé de mettre l'accent sur la nécessité de repenser les notions basiques de texte, d'auteur, de lecture, d'œuvre ou encore de sens à la lumière de la transformation globale qui a fait passer de la culture de l'imprimé à la culture numérique. « De la page à l'écran » fut le credo général d'une décennie d'efforts pour tenter de maîtriser la question des productions de la cyberculture dans le domaine de l'écrit. La pratique oblige toutefois à repenser le sujet en tournant *dans l'autre sens*, et dans une perspective *moins téléologique*. La poésie imprimée n'a pas disparu, au contraire. Car en même temps où la poésie « passait au numérique », une certaine poésie numérique « passait à l'imprimé ». Qui plus est, l'emploi du livre, des caractères fixes de l'imprimerie, de la mise en page traditionnelle que l'on observe dans ces publications, se garde bien de répéter les tentatives effectuées sur l'écran. La poésie imprimée qui se cherche et s'invente aujourd'hui n'est pas une forme qui cannibalise une autre forme jugée plus efficiente et plus tournée vers l'avenir, mais une forme qui revendique haut et fort les caractéristiques les plus « essentielles » de l'imprimé, qui se redécouvrent sur de nouvelles bases.

Éric Sadin, écrivain, artiste multimédia et critique culturel, élabore depuis cinq ou six ans une réflexion artistique approfondie sur le concept de représentation, plus particulièrement sur les nouveaux moyens

*textuels* de représenter l'environnement urbain multimédia. En ce sens, il passe à juste titre pour un héritier des « modernistes » français comme Michel Butor<sup>1</sup>, Maurice Roche<sup>2</sup> ou Georges Perec<sup>3</sup>. Sa première grande publication, *7<sup>2</sup>* (lire : « sept au carré ») est la transposition sous la forme d'un livre de ce qui « survient » à un moment donné à l'intersection de la 7<sup>ème</sup> avenue et de la 49<sup>ème</sup> rue, à New York<sup>4</sup>. Adoptant le chiffre 7 comme contrainte, il entremêle sept types d'histoires et sept types de styles typographiques en sept fois sept sections nettement séparées. Le texte devient ainsi une « carte », un « plan » littéraire (pour employer une métaphore très postmoderne appliquée aux processus d'écriture et, bien sûr, aux structures du Web, puis de la culture en général)<sup>5</sup>. *Tokyo*, une œuvre plus récente<sup>6</sup>, fait partie du même projet global, mais ce texte revêt une forme qui reflète, d'une manière à la fois plus directe et plus paradoxale, les problèmes posés par l'écriture à l'ère du numérique. Ce livre est en effet la réinterprétation *livresque* d'un projet digital intitulé « After Tokyo » ([www.aftertokyo.org](http://www.aftertokyo.org)). La page d'accueil du site se présente comme une sorte de plan de métro. L'ambition est d'établir une topographie des communications dans le Tokyo d'aujourd'hui, déplacements physiques et migrations sur le web confondus, de la lecture de mangas dans le train à grande vitesse à l'envoi d'un message électronique, de la lecture des panneaux d'affichage numériques à l'épreuve de chant dans un bar karaoké. *After Tokyo* suggère non seulement que la limite entre les voyages et la communication est devenue floue, il montre aussi que chaque manière de se mouvoir obéit à sa propre rhétorique visuelle, puisque chaque « ligne » et chaque « branche » du plan ont leur propre style.

---

1 Voir ses « tentatives de description » de lieux tels que les Etats-Unis (Mobile, Paris, Gallimard, 1962) ou la place et la cathédrale Saint-Marc à Venise, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.

2 Voir surtout *Compact*, Paris, Seuil, 1966.

3 Voir sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 2008 (1<sup>ère</sup> édition 1975).

4 Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2002

5 Sur l'importance de la cartographie pour l'analyse culturelle, voir par exemple Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2007 et Dave Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007.

6 Paris, P.O.L., 2005.

Dans le livre toutefois, ce qui frappe immédiatement c'est l'extrême minimalisme du texte et de sa mise en page. Les divers objets de communication et de voyage ne se distinguent en rien sur le plan typographique. Ce qui va rythmer et différencier les unités du livre est quelque chose de tout à fait différent – et qui tient à la définition du livre même : la page. L'unité de la page est utilisée de façon quasi didactique : tourner la page (ou la double page) signifie changer de sujet et de style. Là où *After Tokyo* déploie une rhétorique différente pour ses différents objets, tous les objets de *Tokyo* partagent la même rhétorique et le même espace : ceux de la page ou de la double page – qui ne sont jamais tout à fait semblables à ceux de l'écran. Ce minimalisme est en complète opposition avec la nouvelle doxa de la typographie postmoderne, qui engage au maximalisme, c'est-à-dire à des changements systématiques de forme et de configuration non seulement entre les unités sémantiques mais au sein même de celles-ci, comme dans le livre-manifeste de Peter Lunenfeld et Mieke Gerritzen *USER INFO TECHNO DEMO*.<sup>1</sup>

Mais revenons à *Tokyo*, et à ce qui le distingue d'*After Tokyo*. Contrairement au projet sur le Web, il n'y a dans *Tokyo* aucune tentative pour créer une œuvre entièrement non narrative. La structure globale est déterminée par ce que Bordwell et Thompson appellent, en termes de cinématographie, un « système formel catégoriel »<sup>2</sup> qui procède par déclinaison paradigmatique, non par alignement syntagmatique. Très vite toutefois apparaissent des effets temporels et narratifs, et leur importance croissante fait clairement partie du programme littéraire de l'ouvrage. Le lecteur est invité à découvrir un fil narratif en reliant des éléments non contigus, par exemple des vues de moments successifs du Championnat du Monde de Football projetées sur de grands écrans partout dans la ville. À un niveau plus microscopique, une fois établie la perception globale d'un fil narratif, le lecteur est rendu sensible aux virtualités narratives de la succession des mots et phrases mêmes<sup>3</sup>. Ce glissement graduel vers la narration, qui fait défaut dans *After Tokyo*, est

---

1 Cambridge, Mass., MIT, 2005.

2 David Bordwell et Katrin Thompson, *Film Art*. 5<sup>th</sup> edition, New York, McGraw-Hill, 1997, pp. 130-139.

3 Selon le mécanisme décrit par Jean Ricardou dans son analyse des techniques descriptives du Nouveau Roman dans les années 50 et 60, où des fragments absolument dénués d'intrigue produisaient, par les seules potentialités des chaînes et séquences de mots, une narration purement verbale, voir *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, pp. 56-68

un important dispositif de la « déclaration d'indépendance » du livre, et le fait diverger de plus en plus de son point de départ numérique.

Une autre différence cruciale entre le site Web et le livre est l'absence de titres de section dans ce dernier. Contrairement au site en effet, où les « sections » du plan sont nettement pourvues de titres, les chapitres du livre ne reçoivent aucun « résumé » de ce type. L'absence de titres, c'est-à-dire l'absence de prescription de lecture, conduit le lecteur à se poser des questions sur deux traits de style récurrents de l'œuvre. D'abord *Tokyo* remplace la distinction traditionnelle entre « mots pleins » et « mots vides »<sup>1</sup> par une nouvelle opposition entre d'une part tous les mots (pleins ou vides) et d'autre part les noms propres, qui se comportent comme les 1 et les 0 d'un langage numérique. Le lecteur lit d'un bloc l'enchaînement de mots communs jusqu'à rencontrer un nom propre, puis il continue jusqu'au nom propre suivant, et ainsi de suite. Cette mise au premier plan des noms propres donne aussi une idée de ce que suggère en sourdine, étrangement, la typographie du livre de Sadin : si l'impact de *Tokyo* est si puissamment visuel, ce n'est pas à cause d'une expérience ou d'une aventure typographique, mais en raison du fait que ces noms propres s'entourent d'une « aura » visuelle. Un nom propre, par exemple SONY, n'est pas seulement un nom, c'est un ensemble d'images, que l'emploi du mot peut reproduire ou suggérer sans difficulté. En outre, et c'est le deuxième trait de style que le lecteur repère presque immédiatement, l'utilisation de cette opposition mots/noms propres s'accompagne d'un déplacement similaire de l'opposition entre mots et ponctuation vers une nouvelle alternance de mots et d'icônes (comme des flèches, des logos, des émoticônes, etc.). Là encore, nous observons le même mécanisme : la nette dichotomie de ces deux catégories de formes imprimées transforme le processus de lecture en une sorte de visualisation binaire, où ce sont les icônes qui sont privilégiées et qui permet au minimalisme de Sadin de produire des effets maximalistes : chaque page ou double page exploite une seule classe d'icônes et la simplification typographique du texte permet à celles-ci d'attirer l'attention et de se charger ainsi de signification.

---

1 On dit aussi « mots lexicaux », « mots grammaticaux »; les « mots pleins » ou « mots lexicaux », pour le dire simplement, sont les mots qui ont un sens : substantifs, verbes, adjectifs, adverbes; les « mots vides » n'ont pas de signification par eux-mêmes, ce sont des outils pour combiner les termes lexicaux dans la phrase : articles, prépositions, conjonctions.

En fin de compte, la révélation progressive de l'effet visuel dans un texte totalement dépourvu d'illustrations, nous aide aussi à reconsidérer l'opposition fondamentale entre le narratif et le non narratif dans *Tokyo*. Le livre déploie un certain nombre de structures temporelles et narratives qui toutes soulignent son autonomie : c'est grâce à ces mécanismes, entre autres, que *Tokyo* est bien davantage qu'un clone imprimé de *After Tokyo*. De manière plus générale, le texte de Sadin montre aussi à quel point la culture de l'imprimé peut « résister » aux tentatives de re-médiation numérique : non pas, comme le veut la théorie du « repurposing » en copiant sur le voisin plus intelligent et plus performant, mais en mettant l'accent sur ses propres caractéristiques, peut-être anachroniques par rapport à la panoplie des moyens techniques dont dispose la culture digitale, mais irremplaçables dans l'univers médiatique dans son ensemble.