

Obsolescence programmée

Perspectives culturelles

Dépôt légal D/2022/12.839/4
ISBN 978-2-87562-306-5

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2022
Presses Universitaires de Liège
Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)
<http://www.presses.uliege.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Imprimé en Belgique

Collection *Clinamen*

8

Obsolescence programmée

Perspectives culturelles

Sous la direction de

Ella MINGAZOVA, Bruno DUPONT et Carole GUESSE

Presses Universitaires de Liège

2022

Introduction

La culture au temps de l'obsolescence programmée

Ella MINGAZOVA¹

Université de Liège et KU Leuven

Bruno DUPONT

Haute École de la Ville de Liège et KU Leuven

Carole GUESSE

KU Leuven et Haute École Charlemagne

Des puces qui bloquent les imprimantes après un certain nombre de copies, des téléphones de plus en plus fragiles, des piles qui perdent soudainement leur autonomie, des aliments auxquels on attribue une date de péremption arbitraire, et bien d'autres choses encore : les médias font régulièrement état de la durée de vie artificiellement limitée des biens consommables. Cette pratique est connue sous le nom « d'obsolescence programmée », terme utilisé pour la première fois en 1932 par Bernard London dans son texte provocateur « Ending the Depression Through Planned Obsolescence ». London y remarquait qu'en raison du niveau élevé de pauvreté et de la baisse du pouvoir d'achat, les gens utilisaient leurs biens beaucoup plus longtemps qu'avant la Grande Dépression, ce qui entraînait une diminution de la consommation des biens et, par là, un surplus de production. Suite à cette observation, il suggérait au gouvernement d'assigner aux biens et aux bâtiments une période d'utilisation limitée, au terme de laquelle ils devraient être détruits. Il considérait cette mesure comme un moyen de stimuler la production et d'accroître les possibilités d'emploi.

Le concept, que London proposait de rendre étatique, était déjà connu sous d'autres noms, comme « obsolescence progressive² », et était utilisé dans certains

-
1. Nous remercions les évaluateurs et évaluatrices anonymes de ce volume pour leurs précieuses remarques, ainsi que Charles Lebeau-Henry pour sa patiente relecture de cette introduction.
 2. FREDERICK, J. George, « Is Progressive Obsolescence the Path toward Increased Consumption? », dans *Advertising and Selling*, (septembre 1928), p. 19–20, 44–46 ; FREDERICK, Christine, *Selling Mrs. Consumer*, New York, Business Bureau, (1929).

domaines de production. L'exemple le plus célèbre est celui du cartel Phœbus, une organisation internationale de producteurs de lampes à incandescence, soupçonné d'avoir organisé dès 1924 une production d'ampoules rapidement défectueuses, alors qu'elles étaient auparavant extrêmement durables. En rendant leurs filaments plus fragiles, ils forçaient les consommateurs à les remplacer plus fréquemment. Cette mise en pratique de l'obsolescence programmée par la réduction artificielle de la résistance à l'usure est certainement la manifestation la plus connue du phénomène. Toutefois, elle n'en est pas la seule, car le concept se réfère à un ensemble de techniques destinées à restreindre la période d'utilisation des biens de consommation afin d'accélérer leur remplacement et de pousser les gens à consommer plus pour pouvoir produire et vendre plus.

D'abord utilisée aux États-Unis, l'obsolescence programmée comme stratégie économique s'est largement répandue tout au long du XX^e et du XXI^e siècle et a acquis une connotation négative en devenant un symbole de la surconsommation et des dérives du système capitaliste. Souhaitant explorer les implications de la notion d'obsolescence pour les sciences humaines, nous avons organisé un colloque autour de cette question, en décembre 2016, à l'Université de Liège (Belgique). En publiant ce volume collectif, nous souhaitons poursuivre et approfondir cette discussion. Notre ambition est d'y explorer la manière dont l'obsolescence programmée a imprégné le domaine culturel. C'est pourquoi nous avons choisi d'inclure des contributions venant de disciplines diverses : architecture, histoire des médias et des technologies, histoire de l'art et de la littérature.

L'obsolescence programmée a instauré un nouveau type de rapport au monde matériel qui tend à privilégier l'éphémérité plutôt que la durabilité. Nous pensons que l'étude du raccourcissement artificiel de la durée de vie d'un objet, d'un produit culturel, ou même d'une idée, est particulièrement pertinente aujourd'hui. Comme le faisait déjà remarquer Fredric Jameson dans les années 1990,

la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la production économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétique une position et une fonction structurelle toujours plus essentielles. Ces nécessités économiques trouvent dès lors une reconnaissance dans les différents types de soutien institutionnel mis à disposition du renouvellement artistique, soutien, qui va des fondations et des subventions jusqu'aux musées et autres formes de mécénat¹.

Saisir l'imbrication de la production culturelle avec l'impératif économique d'un renouvellement constant est particulièrement pressant. Ce phénomène constitue une facette essentielle de l'expérience contemporaine, caractérisée par le senti-

1. JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, (2012), p. 37–38.

ment d'accélération que génèrent les développements économiques, technologiques et sociaux¹. David Harvey souligne le rôle, dans cette accélération, d'une logique capitaliste qui aurait conduit au phénomène de « compression de l'espace-temps² ». En effet, la maîtrise du temps et de l'espace est essentielle à la garantie de profits dans le système capitaliste. C'est pourquoi des efforts continus ont été déployés pour raccourcir la durée de circulation des biens. Pour parvenir à cette fin sont mobilisées des innovations organisationnelles, telles que le travail à la chaîne ou l'obsolescence programmée, et des innovations techniques, telles que le chemin de fer, le télégraphe ou, plus récemment, le service bancaire en ligne³. De tels mécanismes, explique Harvey, ont tendance à être mis en place en période de crise économique, car en de telles périodes la survie économique dépend de la capacité à accélérer la production et la consommation⁴. L'obsolescence programmée avait été proposée par London comme solution à la Grande Dépression pour cette même raison. Mais au-delà de ces effets économiques, Harvey souligne surtout que la « compression spatio-temporelle » influe sur la façon dont nous nous représentons et pensons le monde et, par là, sur la production esthétique et culturelle⁵. C'est précisément sur cet aspect de la compression spatio-temporelle que se concentre ce volume en donnant un aperçu des différentes manifestations de l'obsolescence programmée dans cette production.

L'OBSOLESCENCE PROGRAMMÉE, SON SYSTÈME ET SON DISCOURS

L'aspect le plus connu de l'obsolescence programmée, nous l'avons déjà mentionné, est la réduction artificielle de la durée de vie des produits vendus, qui un jour cessent de fonctionner et s'avèrent irréparables. Mais ce phénomène n'est que la partie la plus visible d'un système qui vise à rendre les biens rapidement obsolètes afin de pallier la surproduction et d'alimenter le cycle de production et de consommation. Toute chose a une durée de vie limitée, mais ce n'est que depuis l'avènement de la société d'abondance que l'accélération de l'obsolescence des produits est devenue une stratégie utilisée pour promouvoir la vente de biens, d'où le terme d'obsolescence *programmée*.

C'est dès le milieu du XIX^e siècle, avec la création de la « classe de loisir » et l'essor de la consommation ostentatoire destinée à l'étalement du statut social⁶

-
1. Voir, notamment, ROSA, Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, trad. par RENAULT, Didier, Paris, La Découverte, (2010) et WAJCMAN, Judy, *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*, Chicago, The University of Chicago Press, (2015).
 2. HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, (1990).
 3. *Ibid.*, p. 229.
 4. *Ibid.*
 5. *Ibid.*, p. 327.
 6. VEBLEN, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class* [1899], Oxford, Oxford University Press, (2007).

que l'obsolescence artificielle des biens a pu apparaître, en même temps que la publicité et à l'aide de celle-ci. En 1899, par exemple, la National Biscuit Company aux États-Unis est passée de la vente en vrac de son produit à la vente en paquets scellés, arborant le nom de la marque. Cet emballage, fabriqué pour être jeté, était promu comme une garantie d'hygiène et de qualité¹. D'autres produits à usage unique, comme les essuie-tout, les pailles en papier, les cols de chemise en papier et les serviettes hygiéniques ont été mis sur le marché à la même période aux États-Unis et commercialisés comme des produits plus hygiéniques que leurs équivalents réutilisables². Cette stratégie a infiltré les mentalités et a banalisé l'utilisation des produits jetables et, ce faisant, la production de déchets.

Cette banalisation est dénoncée par le journaliste américain Vance Packard, un des premiers critiques de l'obsolescence artificielle, dans *L'Art du gaspillage*³ (1962) (*The Waste Makers*, 1960). Ce livre paraît à la suite de son ouvrage sur les effets insidieux de la publicité (*The Hidden Persuaders*, 1957) et de son analyse des comportements des différentes classes sociales américaines (*The Status Seekers*, 1959). Dans *L'Art du gaspillage*, Packard identifie la normalisation des produits jetables comme un des moyens de faire prospérer l'économie en incitant les consommateurs à acheter toujours plus. Il y liste aussi trois manières de rendre un produit obsolète pour encourager son remplacement : l'obsolescence de fonction, l'obsolescence de qualité et l'obsolescence de désirabilité⁴. Dans le cas de l'obsolescence de fonction, le produit devient obsolète parce qu'un produit plus performant est introduit sur le marché. Il nomme obsolescence de qualité le mécanisme par lequel un produit est manipulé afin de s'user après une période donnée. Finalement, l'obsolescence de désirabilité se réfère à la désuétude d'un produit encore parfaitement fonctionnel provoquée par la publicité et les effets de mode. Packard voit l'obsolescence artificielle comme une question politique : il la désigne comme le résultat négatif d'un capitalisme qui s'est emballé. Ce phénomène, écrit-il, profite surtout au secteur privé, qui ne cesse de s'enrichir, tout en appauvrissant le secteur public.

L'ouvrage de Vance Packard est probablement le plus connu d'une période féconde en critiques de l'obsolescence dans la sphère des biens de consommation à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Citons également *The Affluent Society* (1958) de l'économiste américano-canadien John Kenneth Galbraith, qui dénonce, notamment, la manière dont une logique d'obsolescence des biens de consommation creuse le fossé entre riches et pauvres. Ces critiques

-
1. SLADE, Giles, *Made to Break: Technology and Obsolescence in America*, Cambridge, MA, Harvard University Press, (2006), p. 11–12.
 2. *Ibid.*, p. 13–14 ; STRASSER, Susan, *Waste and Want: A Social History of Trash*, New York, Metropolitan Books, (1999), p. 162 et p. 178.
 3. PACKARD, Vance, *L'Art du gaspillage*, trad. par MEHL, Roland, Paris, Calmann-Lévy, (1962).
 4. *Ibid.*, p. 63.

apparaissent peu de temps après les débuts de l'application systématique et assumée de cette pratique dans le domaine industriel. En effet, c'est en 1954 que l'expression « obsolescence programmée » est popularisée par le designer industriel américain Brooks Stevens, qui la présente comme un moyen « d'inspirer à l'acheteur le désir de posséder quelque chose d'un peu plus récent, d'un peu mieux, un peu plus tôt que nécessaire¹ ». Les descriptions et les critiques des mécanismes de l'obsolescence se font plus rares après les années soixante. Ce manque d'attention critique est sans doute en partie dû, comme le notent Babette B. Tischleder et Sarah Wasserman, au fait que la gestion des objets obsolètes, transformés en déchets, se fait de façon relativement dissimulée, sans quoi la stratégie ne pourrait produire l'effet escompté².

Depuis les années 2000, on observe cependant un regain d'intérêt pour l'obsolescence programmée. En effet, un autre ouvrage de référence paraît en 2006 : *Made to Break: Technology and Obsolescence in America* de Giles Slade. Ce dernier y offre un aperçu historique de l'utilisation de l'obsolescence programmée, qu'il préfère nommer « obsolescence délibérée », même s'il admet que c'est le premier qui est le plus communément utilisé comme terme englobant³. Ce ne serait que vers 1957, selon Slade, que l'expression « obsolescence programmée » a acquis la signification de contrôle de la durée de vie par des moyens technologiques⁴. Il se penche sur les trois formes de ce phénomène, déjà identifiées par Packard, mais qu'il rebaptise autrement. Ainsi, chez Slade, « obsolescence de fonction » devient « obsolescence technologique », « obsolescence de désirabilité » devient « obsolescence psychologique » et « obsolescence de qualité » devient « obsolescence planifiée⁵ ». Le passage d'obsolescence de fonction à obsolescence technologique est peut-être le plus significatif, car le livre de Slade est destiné, avant tout, à mettre en évidence le lien étroit entre l'obsolescence programmée et les principes économiques du secteur industriel dont les principaux buts sont de pousser à la consommation et de fidéliser la clientèle. Ce faisant, Slade démontre comment une logique d'obsolescence programmée a permis le développement de nombreuses technologies pensées pour durer un temps limité, de la voiture au téléphone mobile en passant par le bas nylon.

Le manque d'attention théorique récente autour du concept de l'obsolescence programmée est apparent dans le fait que *Bon pour la casse* de l'économiste

-
1. ADAMSON, Glenn. *Industrial Strength Design: How Brooks Stevens Shaped Your World*, Milwaukee, WI/Cambridge, MA, Milwaukee Art Museum/MIT Press, (2003), p. 4–5.
 2. TISCHLEDER, Babette B., et WASSERMAN, Sarah, « Introduction », dans TISCHLEDER, Babette B. et WASSERMAN, Sarah (dir.), *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*, London, Palgrave Macmillan, (2015), p. 2.
 3. SLADE, Giles, *op. cit.*, p. 5.
 4. *Ibid.*, p. 113.
 5. *Ibid.*, p. 4–5.

Serge Latouche¹, ouvrage grand public de référence dans le domaine francophone sur la question, conserve en grande partie l'argumentation de Vance Packard et surtout de Giles Slade — d'ailleurs, le texte était destiné à être une préface à la traduction française du livre de Slade, un projet qui n'a pas encore été réalisé — en adaptant les exemples cités au contexte européen. Dans ce livre, paru en 2012, suite à la participation de Serge Latouche dans le documentaire *Prêt à jeter* (2010) de Cosima Dannoritzer, l'auteur dénonce, entre autres, la limitation artificielle de la période de consommation pour les produits alimentaires, rendue possible à partir des années 1970 par l'utilisation généralisée d'emballages jetables en plastique². Son exemple montre, d'une part, qu'obsolescence matérielle et obsolescence psychologique sont intimement liées. D'autre part, comme Latouche le remarque bien, le gaspillage de nourriture, comme dans nombre d'autres secteurs, est structurel. S'attaquer à ce problème de façon ponctuelle ne peut donc avoir qu'un impact limité³.

Depuis les années 2010, face au réchauffement climatique, aux prévisions de manque de ressources naturelles et au problème grandissant de la gestion de déchets, la problématique de l'obsolescence programmée a atteint la sphère publique et politique. En Belgique, une résolution contre l'obsolescence programmée a été adoptée par le Sénat en février 2012. Celle-ci ne concerne que les produits électriques et électroniques et, puisqu'il s'agit d'une résolution, n'est pas contraignante légalement. À ce jour, malgré plusieurs propositions déposées, il n'y a pas de loi belge contre l'obsolescence programmée similaire à celle adoptée en France en 2015. La loi française stipule que l'obsolescence programmée est passible d'une peine de prison de deux ans et de 300 000 euros d'amende. Cependant, comme le constate Thierry Libaert, membre du Comité économique et social européen et auteur de *Déprogrammer l'obsolescence*, la preuve que l'obsolescence est délibérée est difficile à apporter, ce qui rend cette loi peu efficace⁴. Cette observation s'est déjà vérifiée à plusieurs occasions. Ainsi, aucune obsolescence programmée n'a pu être légalement établie dans les procès contre le cartel Phœbus de 1924 relatifs aux ampoules à incandescence, contre Apple en 2005 concernant les iPods, ni contre Hewlett-Packard en 2010 à propos de leurs imprimantes⁵. Ce n'est pas seulement l'obsolescence de qualité, mais bien le sys-

-
1. LATOUCHE, Serge, *Bon pour la casse : les déraisons de l'obsolescence programmée*, Paris, Les Liens qui Libèrent, (2012).
 2. *Ibid.*, p. 81–82.
 3. *Ibid.*, p. 86.
 4. LIBAERT, Thierry, *Déprogrammer l'obsolescence*, Paris, Les Petits Matins/Institut Veblen, (2017), p. 40.
 5. RDC Environment SA, « L'obsolescence programmée : politiques et mesures belges de protection du consommateur », (mai 2017), https://www.marghem.be/wp-content/uploads/Obsolescence-programm%C3%A9e_rapport-final_RDC-Environment_V2_Rapport.pdf, p. 34.

tème dans lequel s'inscrit cette stratégie qu'il faut remettre en question, ou comme l'écrit l'économiste Philippe Moati :

L'origine de l'obsolescence programmée est moins à rechercher du côté des supposés comportements malveillants des entreprises que d'une logique de système qui les dissuade d'investir dans la qualité et entretient une fuite en avant dans le toujours plus¹.

Ce constat pousse certains auteurs, comme Mathias Rollot² à remettre en question l'utilisation même de l'expression « obsolescence programmée » dont l'usage « fourre-tout » empêche de conceptualiser le problème clairement.

En outre, l'utilisation de l'adjectif « programmée » implique une intentionnalité de raccourcir la durée de vie des produits. Or, comme l'explique **Jeanne Guien** dans le premier chapitre de ce volume, si l'on retrace l'évolution des discours sur l'obsolescence programmée depuis le XIX^e siècle, ses défenseurs dénie leur responsabilité et justifient le système mis en place par un recours à des arguments téléologiques ou évolutionnistes, qui leur permettent de décrire le raccourcissement de la durée de vie des produits comme une nécessité absolue et inévitable, essentielle à l'innovation et à la croissance économique. Ceci masque l'intervention humaine dans l'obsolescence des biens et balaye d'un revers de la main toute critique du phénomène.

« De tous, l'architecture est constitutivement l'art le plus proche de l'économique », constate Frederic Jameson³. Il n'est dès lors pas surprenant que l'architecture ait été le premier domaine des arts où la notion d'obsolescence ainsi que la question de sa prévisibilité et de sa planification aient été intégrées à la conception et l'exécution d'œuvres. L'esquisse historique de Daniel Abramson le montre : dès les années 1920, l'architecture états-unienne prévoyait des bâtiments à durée de vie volontairement limitée dans l'optique d'optimiser le rapport coût-bénéfice⁴. La contribution de l'architecte et chercheur **Rémi Laporte** dans ce volume donne un aperçu de ce que la notion d'obsolescence programmée recouvre en architecture en partant du constat d'une obsolescence accélérée des bâtiments tertiaires (occupés par des entreprises ou des institutions publiques offrant des services aux particuliers). Depuis les années 1990, on observe un raccourcissement de la durée d'utilisation de ces bâtiments en France, qui sont alors laissés à l'abandon, car ils ne correspondent plus à la demande des utilisateurs. Certains architectes ont récemment développé une pratique visant à empêcher l'obsolescence des matériaux de ces bâtiments. À l'aide d'exemples de projets

-
1. MOATI, Philippe. *La Société malade de l'hyperconsommation*, Paris, Odile Jacob, (2016), p. 102.
 2. ROLLOT, Mathias, *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, (2016), p. 49–64.
 3. JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 38.
 4. ABRAMSON, Daniel M., *Obsolescence: An Architectural History*, Chicago, University of Chicago Press, (2017), p. 3.

concrets, R. Laporte analyse leur démarche qui consiste soit à reprendre le matériau pour un projet différent, soit à réutiliser le matériau de façon créative et lui trouver une nouvelle fonction, en tenant compte de l'effet que celui-ci produit sur la perception de l'espace au niveau visuel, auditif et tactile.

La défense de l'obsolescence programmée nécessite une conception linéaire et téléologique du temps, condition aussi du progrès, régi par la dialectique de la « destruction créatrice¹ ». En effet, l'obsolescence est présentée comme indispensable à l'innovation, surtout technique, mais aussi esthétique. C'est dans ce cadre qu'elle est considérée comme bénéfique. Ainsi, même un auteur comme Vance Packard considère que l'obsolescence est louable si elle permet le remplacement d'une technologie par une autre, plus efficace, plus rapide et plus pratique. Cependant, l'innovation technique qui pousse un produit à tomber dans l'obsolescence fonctionnelle est parfois illusoire et souvent mobilisée à des fins commerciales. Ainsi, comme le souligne Packard, l'obsolescence fonctionnelle se rapproche parfois de l'obsolescence de désirabilité, où le consommateur est amené à croire à une amélioration du produit grâce à des stratégies de marketing, sans qu'une réelle amélioration technologique lui soit apportée².

Au niveau artistique, la tendance à valoriser la nouveauté, cristallisée dans le slogan « *Make it new* » d'Ezra Pound, est particulièrement évidente dans les discours des mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle. Cherchant à marquer une rupture avec le passé, ces mouvements se succèdent, propulsés par une logique de progrès et d'innovation constante³. Dans cette logique, la nouveauté contient inévitablement les germes de sa propre obsolescence. Le chapitre de **Guillaume Bellehumeur** fait apparaître ce mouvement dialectique à travers une analyse du discours de l'Internationale situationniste sur sa propre obsolescence. Fondée en 1957, l'Internationale situationniste naît sur une déclaration d'obsolescence du mouvement auquel ses membres appartenaient jusque-là, l'Internationale Lettriste. Dans sa contribution, G. Bellehumeur montre que l'obsolescence sera prise par les Situationnistes comme un principe moteur, nécessaire à l'innovation théorique. Cette position perdure tout au long de son existence, jusqu'à sa dissolution en 1972, célébrée comme un signe que le mouvement a atteint son but et n'a plus de raison d'exister. Cet état d'esprit se traduit, par exemple, par l'exclusion systématique d'une partie des membres afin d'en accepter de nouveaux, principe déclaré comme nécessaire au renouvellement des idées au sein du mouvement. Ceci illustre bien que le rôle de l'obsolescence dans les

-
1. SCHUMPETER, Joseph A., *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York, Harper & Brothers, (1942).
 2. PACKARD, Vance, *op. cit.*, p. 63–64.
 3. Bien sûr, cette mutation dans la littérature et les arts est en réalité loin d'être aussi téléologique, comme l'ont remarqué les contributeurs au volume *Arrière-garde au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, édité par William Marx et paru en 2004.

discours sur le progrès ne se limite pas au secteur économique, mais trouve un écho dans les discours d'artistes et de théoriciens.

Au niveau économique, une vraie lutte contre l'obsolescence programmée implique de penser la temporalité de production et de consommation différemment, c'est-à-dire de passer d'une économie linéaire à une économie circulaire, centrée sur le réemploi de matériaux et des produits de consommation par le recyclage ou la réparation. Le concept d'économie circulaire a été introduit pour la première fois par le chimiste Michael Braungart et l'architecte William McDonough dans leur manifeste *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (2002, traduction française de 2011). Ce passage d'une conception linéaire vers une conception circulaire du cycle de consommation est significatif puisqu'il signale une récente prise de conscience du fait qu'obsolescence n'est pas synonyme de disparition. Bien au contraire, les objets obsolètes persistent, comme le montre le vaste problème de l'évacuation des déchets. La relation entre obsolescence et destruction n'est donc pas aussi simple qu'elle peut le sembler au premier abord.

De manière un peu polémique, l'architecte Mathias Rollot considère que, malgré la vogue de l'obsolescence programmée, le concept d'obsolescence n'a jamais été fondé théoriquement. Dans *L'Obsolescence : ouvrir l'impossible*, il propose de jeter les bases de cette théorisation en évitant de cantonner l'obsolescence au seul cycle de consommation. Rollot prend le contrepied de ceux qui, tant du côté des zéloteurs de l'obsolescence que du côté de ses pourfendeurs, considèrent l'obsolescence comme une figure de la destruction. Pour lui, l'obsolescence est une figure de la conservation et d'inadaptation. Se trouve conservé précisément ce qui n'a plus de fonction dans le présent :

Car l'obsolète est une entité dont la relation au monde ne fait plus sens justement parce qu'il n'a pas évolué quand tout s'est bouleversé autour de lui. Ainsi, l'obsolescence ne témoigne-t-elle pas d'une altération physique, mais d'une altération du sens¹.

Cette vision de l'obsolescence met volontairement de côté — sans la discréditer — la critique anticonsumériste pour se concentrer sur une vision positive de l'obsolescence comme potentialité. Ce faisant, Rollot resitue le concept dans un champ de termes voisins, mais non équivalents. Ainsi, en tant que conservation, l'obsolescence se différencie non seulement de la destruction comme nous l'avons vu, mais elle diffère aussi de la péremption, puisqu'un objet obsolète n'est pas atteint dans son fonctionnement, mais bien dans sa fonction. Enfin, l'obsolescence se distingue du démodé par le fait qu'elle ne repose pas sur un choix, mais bien sur une obligation contextuelle de ne plus utiliser l'objet obsolète².

1. ROLLOT, Mathias, *op. cit.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 24–30.

L'obsolescence peut, dès lors, être vue comme une fonction moyennant laquelle deux réalités sont réunies : celle d'un objet, d'un sujet, d'une œuvre, voire d'une pensée d'une part, et d'un contexte d'utilisation, de réception ou d'actualisation d'autre part. Il semble d'ores et déjà évident que la relation au temps prend une place centrale dans cette discussion.

OBSOLESCENCE ET MÉMOIRE

Dans le contexte socio-économique du XX^e et surtout du XXI^e siècle, le changement de fonction se trouve exacerbé par « une accélération de la production de nouveauté », que Jonathan Crary décrit comme suit :

Si la très courte durée de vie de ces appareils ou dispositions nous laisse certes le temps de jouir du plaisir et du prestige liés au fait de les posséder, elle nous insuffle en même temps la conscience que l'objet en question est dès le départ placé sous le sceau de l'impermanence et de la déchéance. Les anciens cycles de remplacement duraient au moins assez longtemps pour entretenir de façon temporaire l'illusion consensuelle d'une semi-permanence des objets. L'intervalle de temps qui sépare à présent le dernier produit high-tech du déchet est si bref qu'il pousse deux attitudes contradictoires à coexister en nous : d'une part, le besoin et/ou le désir de l'objet, mais aussi, d'autre part, l'identification positive avec son inexorable processus d'annulation et de remplacement¹.

Dans ce rapport aux objets dicté par les impératifs économiques, l'obsolescence est une notion centrale, car elle permet de saisir cette temporalité fondamentalement paradoxale : la nouveauté, tant désirée, semble toujours déjà dépassée. Cependant, cette accélération du rapport vécu aux objets n'épargne pas le sujet qui s'y trouve impliqué. C'est d'ailleurs l'urgence sur laquelle s'ouvre *L'Obsolescence de l'homme* de Günther Anders. Le philosophe allemand ouvre son propos par le constat, déchirant pour lui, d'un « décalage prométhéen² » entre le niveau technologique atteint par l'humanité et son aptitude à prendre la mesure des effets de la technique. L'être humain se trouve ainsi dépassé par cette dernière. Ce constat est d'ailleurs partagé par Giles Slade, qui remarque que, depuis les années 1960, le progrès informatique met les travailleurs face à l'inévitable obsolescence de leurs compétences dans ce domaine³. Cette sensation d'obsolescence de l'humain par rapport à son environnement, qui se caractérise

-
1. CRARY, Jonathan, *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. CHAMAYOU, Grégoire, Paris, La Découverte/Zones, (2014), p. 56.
 2. ANDERS, Günther, *L'Obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], Tome I, trad. par DAVID, Christophe, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, (2002). Pour une analyse de ce concept, voir JOLLY, Édouard, *Günther Anders : une politique de la technique*, Paris, Michalon, (2017), p. 11–29.
 3. SLADE, Giles, *op. cit.*, p. 188.

par un sentiment d'inadaptation, est le terreau de réflexions s'actualisant non seulement dans des théories philosophiques, mais aussi dans des mouvements culturels et des œuvres littéraires et artistiques.

Évoquons, par exemple, le transhumanisme, mouvement popularisé en Californie dans les années 1980 par Natasha et Max More ou encore Nick Bostrom, héritiers de cryogénéticiens, futurologues et autres techno-enthousiastes des décennies 1960 et 1970 (notamment Robert Ettinger et FM-2030). La pensée transhumaniste se fonde dans le constat, similaire à celui d'Anders, d'un décalage entre l'évolution de la technique et celle de notre espèce. Cependant, les transhumanistes ne déplorent pas ce décalage et y voient plutôt une opportunité : celle, pour les humains, de prendre en main leur propre évolution. En effet, en mettant l'accent sur la responsabilité des humains dans l'existence et l'avancée de cette technologie, les transhumanistes soulignent non pas l'inadéquation des humains ou leur décalage avec la technologie, mais bien leur potentiel : celui de faire mieux encore, mais surtout d'améliorer, après « la condition humaine et le monde extérieur », « l'organisme humain » lui-même¹.

La sensation d'obsolescence de l'humain est le sujet de nombreuses œuvres littéraires et artistiques depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, qui décrivent cette sensation comme une impression de perte de maîtrise sur l'environnement. Cet environnement obsolétisant peut être technique : ainsi en est-il de l'angoisse des humains d'être dépassés par les répliquants, plus intelligents, plus rapides et plus résistants que les humains dans le film *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), basé sur le roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick². Mais pas uniquement : dans sa nouvelle « L'Homme doré » (1954), P. K. Dick imagine un animal à l'apparence humaine, mais avec une peau dorée et une crinière de lion, sans capacité de langage et sans outils, qui sera amené à supplanter les humains grâce à ses puissants pouvoirs de séduction et à ses réflexes si développés qu'il est capable de voir l'avenir. Cette sensation d'obsolescence de l'espèce humaine ne fait pas l'objet du seul domaine de science-fiction. Dans *La Carte et le Territoire* (2010) de Michel Houellebecq, qui met en scène un alter ego de l'écrivain, l'obsolescence des êtres humains n'est pas le résultat d'une quelconque amélioration technique ou biologique, mais un effet

-
1. Voir BOSTRÖM, Nick, « Introduction – The Transhumanist FAQ: A General Introduction », dans MERCER, Calvin R. et MAHER, Derek F. (dir.), *Transhumanism and the Body: the World Religions Speak*, New York, Palgrave Macmillan, (2014), p. 1–17.
 2. Comme le remarque David Harvey à propos de *Blade Runner* : « Les images de destruction créative sont partout. Elles sont surtout présentes, bien sûr, dans la figure des répliquants eux-mêmes, créés avec des pouvoirs merveilleux pour être, au bout du compte, détruits prématurément, et très certainement pour être 'mis à la retraite' s'ils cèdent à leurs propres sentiments et essaient de développer leurs capacités à leur manière. Les images de délabrement que l'on retrouve partout dans le paysage renforcent ce sentiment » (HARVEY, David, *op. cit.*, p. 311, notre traduction).

inévitables du système capitaliste : « Nous aussi, nous sommes des produits », dit le personnage Houellebecq au héros du roman *Jed Martin*, artiste peintre, « des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence. Le fonctionnement du dispositif est identique — à ceci près qu'il n'y a pas, en général, d'amélioration technique ou fonctionnelle évidente ; seule demeure l'exigence de nouveauté à l'état pur¹. »

De façon plus discrète, la sensation d'obsolescence se manifeste par un intérêt renouvelé pour les problématiques de l'archivage et de mémoire. Comme le remarque Andreas Huyssen, notre obsession pour le passé s'est intensifiée depuis les années 1980, que ce soit par des pratiques collectives, dont témoigne le développement des *memory studies*, ou des pratiques individuelles, telles que la multiplication de copies numériques de nos photographies sur différents supports. Pour lui, ce phénomène signale un désenchantement envers les discours sur un futur nécessairement meilleur et trahit un désir de conservation et d'ancrage temporel face à une sensation de constante impermanence². Les productions culturelles éphémères, c'est-à-dire qui ne sont pas, à priori en tout cas, destinées à être conservées, sont aujourd'hui omniprésentes dans notre quotidien. Elles se présentent non plus seulement sous forme imprimée, comme les journaux, les magazines, les cartes postales et les affiches, mais aussi en format numérique, comme les tweets, les images sur Instagram et les publications sur Facebook qui semblent défiler sans fin. Le rapport privilégié à l'événement minime et quotidien des éphémères, relevé par Bellin et Ferran, souligne leur statut paradoxal : la matérialité unique de ces productions les rend particulièrement menacées de disparition physique tout en leur permettant de faire fonction d'archive de tout un pan de l'histoire des pratiques humaines³. En outre, les productions audio et audio-visuelles sont aujourd'hui surtout consultées via des plateformes de streaming, comme Deezer, Spotify, Mubi, Netflix et Amazon Prime, qui fonctionnent selon une logique de disponibilité provisoire pour l'auditeur ou le spectateur. Ces formats nouveaux posent une réflexion sur notre rapport aux objets culturels dans un contexte de production et de consommation à des rythmes accélérés.

Le chapitre de **Jens Schröter** dans ce volume traite de la tension entre destruction et conservation, entre oubli et mémoire sous un angle original : la suppression d'informations, devenue de plus en plus difficile à l'ère d'internet. L'auteur commence par donner un aperçu historique des médias créés pour le

-
1. HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, (2010), p. 172.
 2. HUYSSSEN, Andreas, « Present Pasts: Media, Politics, Amnesia », dans *Public Culture*, vol. 12 n° 1 (hiver 2000), p. 21–38.
 3. BELLIN, Olivier, et FERRAN, Florence, « Préface », dans BELLIN, Olivier, et FERRAN, Florence (dir.), *Les Éphémères et l'événement*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, (2018), p. 11–26.

stockage temporaire d'informations qui permettent d'enregistrer et d'effacer l'information de façon répétée, comme le tableau noir, la cassette VHS ou encore la clé USB. Effacer l'information, qui est loin d'être immatérielle, laisse des traces. Ce constat semble encore plus pertinent aujourd'hui, car, selon l'expression consacrée, l'internet n'oublie jamais. Comme le montre J. Schröter, la rémanence semble d'ailleurs être nécessaire à l'effacement pour qu'il soit perçu comme tel. Cette idée est rendue particulièrement tangible dans *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg (1953), où l'artiste laisse les traces de l'œuvre effacée de Willem de Kooning, sans quoi sa démarche resterait invisible. En traçant des parallèles entre l'effacement rendu possible par certains médias et l'effacement comme stratégie artistique, l'auteur examine les rapports d'opposition entre destruction et subsistance, brouillon et produit terminé, enregistrement temporaire et permanent, mémoire à court terme et à long terme ainsi que stockage éphémère et archive.

Dans la continuité de cette réflexion sur la mémoire, le chapitre d'**Emmanuelle Caccamo** aborde la marchandisation de données mnémoniques et sa relation à la logique capitaliste d'obsolescence délibérée. L'auteure part d'une analyse du *lifelogging*, c'est-à-dire l'enregistrement automatisé de données personnelles d'un individu au cours de ses activités quotidiennes par le biais d'appareils informatiques qui se présentent sous forme de lunettes ou de montres, par exemple. Le désir d'archiver provoqué par l'obsolescence accélérée, évoqué par Huyssen, est ici rentabilisé par des entreprises qui collectent ces données. La boucle est, pour ainsi dire, bouclée. E. Caccamo considère les implications d'une telle pratique en se penchant ensuite sur le commerce de la mémoire dans les récits de science-fiction audiovisuels qui, imaginant le corps humain comme un ordinateur, mettent en scène des personnages dont la mémoire est effacée, manipulée ou transférée dans un autre corps d'un simple clic à des fins commerciales. La marchandisation de la mémoire humaine, partie intégrante de l'identité d'une personne, touche directement à la problématique de l'obsolescence de l'humain, poussant l'exploitation de ses capacités physiques et mentales à son extrême. Cependant, dans ces récits, tout comme dans les technologies d'effacement présentées par Jens Schröter, la manipulation laisse des traces et certains souvenirs persistent, offrant ainsi une forme de résistance.

Dans *Blade Runner*, ce ne sont pas seulement les humains qui sont menacés d'obsolescence, mais les répliquants aussi. Ceux-ci, pourtant physiquement semblables aux humains, sont traités comme des objets. La vie de ces esclaves est génétiquement limitée à quatre ans par leurs fabricants pour éviter qu'ils ne deviennent trop gênants pour les humains. Si cet exemple est issu d'une œuvre de fiction, le chapitre d'**Elena Knox** traite sur la base d'un exemple réel de la relation que nous entretenons avec les êtres artificiels dont la durée de vie est limitée. Certes, la question de l'affect occupe depuis longtemps la robotique, mais la relation émotionnelle que nous entretenons aux machines à durée de vie limitée reste

encore peu explorée. E. Knox pose les fondements d'une réflexion sur cette relation à travers le cas des chiens robots AIBO. Mis sur le marché pour la première fois en 1999, ce type de robot développé par Sony a fait l'objet de plusieurs nouvelles versions, la dernière datant de 2014. Comme toute machine face au progrès technique, les AIBO s'obsolétisent et ne sont plus mis à jour. Cependant, contrairement à d'autres machines, les AIBO sont créés petits, mignons et à l'image du meilleur ami de l'homme. E. Knox analyse la relation affective particulière qui unit les propriétaires des AIBO à ces êtres artificiels dans le contexte culturel japonais, où les objets inanimés bénéficient d'un soin et d'un respect culturellement étranger et étrange à la société occidentale.

OBSCOLESCENCE ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

La création littéraire et artistique et sa réception sont des expériences situées. Dans un marché soumis aux lois de production de masse, toute œuvre naît dans un contexte de réception instable, où la probabilité de devenir obsolète immédiatement après son apparition est élevée, et encore plus probable si elles sont pensées pour être éphémères. En ce qui concerne les œuvres littéraires, seule une petite partie de la production trouvera un chemin vers la canonisation et pourra prétendre à la postérité. Pour rendre compte de cette réalité, William Paulson a, avec justesse, appliqué aux œuvres littéraires la *rubbish theory* (théorie du déchet) de Michael Thompson, d'abord développée pour parler d'objets¹. En tant que produit culturel, chaque œuvre est soumise au cycle décrit par Thompson, dont les étapes (objet transitoire, déchet et objet durable) sont déterminées par la valeur qui leur est accordée. La plupart des œuvres littéraires, comme l'écrit Paulson, ne seront que des objets transitoires, vite oubliés et transformés en déchets, c'est-à-dire considérés comme du simple divertissement, sans valeur esthétique ou culturelle. D'autres, cependant, passeront à travers toutes les étapes du cycle pour devenir durables et atteindront le titre de classique de la littérature qui mérite d'être relu².

Dans sa contribution, **Valérie Stiénon** examine le cycle de réception d'œuvres d'un genre particulier, la « proto-SF », c'est-à-dire les récits d'anticipation écrits entre 1800 et 1950, qui imaginent un futur situé à notre époque ou plus lointain encore. Par leur caractère spéculatif, les récits d'anticipation suscitent parfois des modes de réception qui dépendent d'un jugement sur les hypothèses qui y sont formulées. Ces récits sont alors jugés obsolètes, visionnaires ou indécidables. Dans le cas des récits obsolètes, les hypothèses qui y sont formulées ne se sont pas réalisées lorsqu'arrive la date future à laquelle ceux-ci sont situés.

1. PAULSON, William, *The Literary Canon in the Age of Its Technological Obsolescence*, dans TABBI, Joseph et WUTZ, Michael (dir.), *Reading Matters: Narrative in the New Media Ecology*, Ithaca & London, Cornell University Press (2018), p. 227–249.

2. *Ibid.*, p. 234–235.

Rétrospectivement, ces récits de proto-SF semblent absurdes. Lorsque ceux-ci sont valorisés, c'est surtout en tant qu'œuvres fictionnelles. Les récits considérés comme visionnaires sont ceux qui ont anticipé des choses ou des événements qui se sont réellement matérialisés. Pour ces œuvres, ce n'est pas leur part fictionnelle qui est mise en valeur, mais bien leur part non fictionnelle, car le récit est lu comme le témoignage d'une intuition. Certains récits d'anticipation, qualifiés d'indécidables par V. Stiénon, ne peuvent être jugés ni comme obsolètes ni comme visionnaires, soit à cause d'une absence de référence temporelle dans la diégèse, soit parce que le récit traite d'une question encore non élucidée. Cependant, l'auteure remarque que prendre pour seul critère la vraisemblance des spéculations serait simpliste et problématique pour l'historien de la proto-SF, qui s'attache à sauver des œuvres de l'oubli. Même s'il imagine un futur, le récit d'anticipation est fermement ancré dans le présent de son contexte de création. L'intérêt d'un récit d'anticipation pour l'historien de la littérature peut donc provenir non seulement de l'œuvre en soi, c'est-à-dire de sa valeur esthétique, mais aussi de la manière dont il informe sur ce passé plutôt que sur une réalité à venir. Par ailleurs, c'est parfois précisément le caractère obsolète et le décalage avec le réel qui empêche une œuvre de tomber dans l'obscurité, comme en témoigne l'esthétique *steampunk*.

Pour les œuvres en format numérique, la question de l'obsolescence prend une forme concrète puisqu'elles sont soumises à la succession des changements techniques et, par là, à l'obsolescence de leurs supports. Par son enracinement dans la technoculture, le jeu vidéo semble être un exemple marquant de cette problématique. Comme le souligne James Newman, « les jeux vidéo disparaissent¹ ». Cette déclaration semble contradictoire dans le contexte actuel, où les sorties de nouveaux jeux sont toujours plus nombreuses et plus médiatisées. La disparition à laquelle il fait référence renvoie au nombre croissant de jeux vidéo qui deviennent inaccessibles pour diverses raisons, allant du remplacement des consoles par de nouveaux modèles non rétrocompatibles à la fermeture des salles d'arcade, en passant par la disparition des univers en ligne (qu'on appelle pourtant « univers persistants » !) dont la maintenance n'est plus assurée par les éditeurs². Ces artefacts sont actuellement le centre d'une patrimonialisation progressive, au départ du fait d'amateurs³, mais qui s'opère de plus en plus à l'initiative d'institutions telles que les musées, les centres d'art et les médiathèques.

-
1. NEWMAN, James, *Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence*, London & New York, Routledge, (2012), p. 1.
 2. Newman montre que ce phénomène découle des pratiques de l'industrie du jeu vidéo, qui cherche à produire l'obsolescence des jeux anciens afin de les remplacer par de nouveaux.
 3. BARBIER, Benjamin, « Jeux vidéo et patrimoine : Une conservation amateur », dans *Revue des arts et médiations humaines*, vol. 1 (2014), n. p.

De façon similaire, la fiction hypertexte, qui à ses débuts dans les années 1980 et 1990 cherchait à offrir une alternative à l'expérience linéaire du lecteur contrainte par la matérialité rigide du livre, a été rapidement confrontée à l'obsolescence technique de son format numérique. De nombreuses œuvres majeures de fiction hypertexte conçues à l'origine comme des objets inaltérables de pure information sont donc aujourd'hui inaccessibles. Elles sont obsolètes au sens défini par Mathias Rollot : elles existent toujours, mais sont inutilisables. Dans ce contexte, plusieurs œuvres de la littérature numérique ont tenté de réfléchir sur l'obsolescence qui les menace ou les a déjà frappées. Le poème « Kill the Poem » (1997) de Johannes Auer, par exemple, remet en question la relation complexe entre obsolescence et destruction. En cliquant sur un pistolet représenté à l'écran, le lecteur « tue » le poème mot par mot et lorsque le poème entier disparaît, seul le pistolet subsiste, rendu inutile et inutilisable. En 2006, lorsque *The Bubble Bath* (2005) de Susanne Berkenheger est devenu illisible et impossible à mettre à jour en raison de l'évolution des navigateurs web, l'auteure a transformé ce dispositif hypertexte en « ruine archéologique¹ ».

La caducité rapide des textes met en danger l'entreprise théorique qui s'y attache. L'efficacité d'une théorie se mesure, en effet, selon la représentation traditionnelle, sur sa capacité à décrire le plus de cas particuliers possible. Si le contexte sociohistorique changeant obsolétise constamment les textes théoriques, comment une théorie peut-elle prétendre à la validité dans la durée ? Dans sa préface à la deuxième édition de *Writing Space*, publié pour la première fois en 1991 et révisé en 2001, Bolter mentionne qu'il a supprimé « de nombreuses affirmations prophétiques qui ne se sont pas réalisées ou qui ont simplement été rendues inutiles par le développement de l'hypertexte dans des directions qu'[il] n'avai[t] pas prévues² ». Au-delà de ce cas particulier, la situation est reconnaissable pour les chercheurs dans de nombreuses disciplines : aussitôt qu'une théorie apparaît, apparaissent également des écrits qui annoncent son remplacement, son dépassement ou son inadéquation, notamment par l'adjonction du préfixe post- : poststructuralisme, posthumanisme, postmodernisme, voire même post-postmodernisme. La théorie semble en crise perpétuelle qui en paralyse la valeur heuristique³, ce qui conduit à un paradoxe : jamais autant de théoriciens n'ont réclamé le statut de paradigme pour leurs théories ou celles d'autrui, mais jamais celles-ci n'ont été aussi fragiles.

Comment, dès lors, intégrer à la théorie, au moment de sa création, une réflexion sur cette obsolescence accélérée ? La contribution de **Marion Lata** dans

1. Voir <http://www.thebubblebath.de/>

2. BOLTER, J. David, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2^e édition, Mahwah, N.J, Lawrence Erlbaum Associates, (2001), p. xii, (notre traduction).

3. DECHÈNE, Antoine et DUPONT, Bruno, « Crises singulières, crise plurielle », dans *MethIS* [En ligne], vol. 6 (2019) : Crises, <https://popups.uliege.be:443/2030-1456/index.php?id=483>.

cet ouvrage s'intéresse précisément à cette question pour les théories de l'hypertexte, menacées d'obsolescence à cause des objets qu'elles observent. En examinant le rapport au futur qu'entretiennent ces théories de 1980 jusqu'à nos jours, M. Lata parvient à dégager une réflexion sur les théories de la lecture influencées par les médias numériques. L'auteure montre que ces théories évoluent d'une conception programmatique et prescriptive de la lecture qui prend appui sur le post-structuralisme, vers une conception plus ouverte, relevant de la théorie des textes possibles, et basée sur une expérience de lecture personnelle et unique, capable de les préserver d'une éventuelle obsolescence.

Par ailleurs, la sensation d'obsolescence influence non seulement les théories qui traitent d'œuvres produites dans un contexte médiatique particulier, mais aussi sur la manière dont nous écrivons l'histoire des médias. Jusqu'à récemment, la perspective du progrès technologique y prévalait. Selon le principe de *remédiation* avancé par Jay David Bolter et Richard Grusin¹, les nouveaux médias rendent les anciens médias obsolètes soit parce qu'ils offrent un meilleur accès au réel — ou, dans la terminologie des auteurs, donnent accès à davantage d'*immédiateté* — soit parce qu'ils fascinent par leur nouveauté, qu'ils mettent en exergue. Bolter et Grusin nomment cette dernière stratégie l'*hypermédiateté*. Les tendances plus récentes dans les études des médias, telles que l'archéologie des médias, remettent en question une conception trop linéaire de leur histoire². Henry Jenkins³ affirme que seules les technologies de diffusion, c'est-à-dire les supports comme les cassettes VHS ou les DVDs, deviennent obsolètes. Les anciens médias, c'est-à-dire les manières de transmettre l'information régies par des conventions sociales et culturelles, comme le cinéma par exemple, ne meurent jamais et coexistent avec les nouveaux.

On proclame continuellement la mort du livre et du support papier à l'ère des médias digitaux comme auparavant à celle du gramophone ou du cinéma. Or, comme les nouvelles études sur les médias le montrent, l'apparition d'un nouveau médium ne rend pas nécessairement les précédents obsolètes, mais influe sur leur utilisation. Dès lors, l'évolution médiatique n'apporte pas la mort du livre, mais bien une manière différente de lire et d'écrire. La contribution de **Kathleen Fitzpatrick** montre que dans le contexte médiatique actuel, le discours

-
1. BOLTER, J. David, et GRUSIN, Richard A., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press, (1999).
 2. Voir notamment : ZIELINSKI, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, MA, MIT Press, (2006) ; PARIKKA, Jussi, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, UK & Malden, MA, Polity Press, (2012) ; GITELMAN, Lisa, *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, (2006) et GAUDREAU, André, et MARION, Philippe, *La Fin du cinéma ? un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, (2013).
 3. JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, (2006).

critique autour de l'obsolescence de la lecture ne reflète pas sa réelle caducité, mais se rapporte à une certaine manière de lire : celle, continue et linéaire, de textes fictionnels au format papier. Le discours sur l'obsolescence de la lecture et, avec elle, de l'objet-livre nous informe donc, non pas sur une réelle obsolescence de la lecture en tant qu'activité, mais bien sur l'anxiété d'une partie de la critique littéraire qui a du mal à accepter ce changement, toute formée qu'elle est au mode de lecture sur papier, et à tout ce que ce mode implique au niveau social et institutionnel. À cela s'attachent les débats autour de l'attention, de la matérialité du livre et de la stabilité du texte au format numérique et donc de sa légitimité et de sa fiabilité. Le chapitre de K. Fitzpatrick ne s'arrête cependant pas là et cherche à formuler ce qu'un futur plein développement du livre numérique suppose. Selon elle, une mutation complète du livre du format papier au format numérique implique non seulement une amélioration technique qui offrirait une expérience de lecture plus agréable, mais aussi et surtout des conventions sociales et institutionnelles semblables à celles établies pour le livre papier, qui reste encore aujourd'hui, pour beaucoup, le gardien symbolique de l'autorité intellectuelle.