

L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTION NUMÉRISÉE

Il y a soixante ans, le philosophe allemand Walter Benjamin, écrivait l'un de ses derniers textes, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*¹. Dans cet ouvrage, Walter Benjamin développe la théorie esthétique selon laquelle l'avènement de l'œuvre d'art contemporaine réside dans sa dimension de masse, de production, de perception et d'appropriation collectives, et que les techniques de reproductibilité, la photographie, le cinéma, sont les plus à même d'en développer pleinement l'adéquation à cette dimension socialisée.

Du même mouvement, les critères intrinsèques de l'*aura* qui définit l'œuvre d'art traditionnelle, l'authenticité, l'originalité ou la non-copie, la séparation de l'auteur et du lecteur (ou du spectateur), ne sont plus de mise. Selon Walter Benjamin, il y a là une mutation politique profonde qui n'est pas réductible à un simple changement technique.

Nous voudrions nous saisir de cette argumentation pour mesurer en quoi elle est « applicable », transférable, extensible à ce nouveau domaine de la reproduction des œuvres qu'est la numérisation. Cette fin de siècle, où Internet tient lieu de bibliothèque virtuelle, où l'hypermédia devient la nouvelle langue de Babel, verra-t-elle la prophétie de Walter Benjamin se réaliser ? Loin d'être une simple technique de reproduction ou de substitu-

tion, la numérisation serait l'avènement de cette logique théorisée par Walter Benjamin, en laquelle il voyait le développement d'un art de masse. Il n'est pas simple de faire la part entre mutations liées aux nouvelles techniques informatiques d'écriture et de mémorisation, aux nouvelles pratiques collectives de réception ou de lecture, aux nouvelles possibilités esthétiques ouvertes ou limitées par une politique d'auteur.

Au croisement de ces trois tendances, nous retrouvons la question esthétique et politique (qui séparait déjà Walter Benjamin et Theodor Adorno), de l'immédiateté et de la médiation, du sensible collectif d'une part et de la structure des systèmes de signes d'autre part. Transposée aujourd'hui, et à l'aube des grands partages planétaires sur la « conscience numérique »², il convient de se demander si la responsabilité la plus sensible n'est pas celle de cet opérateur autorisé (entre lecteur, auteur et imprimeur) que l'on appelait, depuis si longtemps, éditeur.

L'évolution des techniques d'écriture

Ce qui caractérise cette évolution, c'est à la fois la nouvelle forme de l'ambivalence entre système de signes et perception sensible, et le nouveau rapport au temps.

YANNICK MAIGNIEN

Bibliothèque nationale
de France

E-mail : yannick.maignien@bnf.fr

1. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », rééd. dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 389 p. (Bibliothèque des idées).

2. Cf. par exemple le symptôme « optimiste » que révèle le livre de Nicholas NEGROPONTE, *L'Homme numérique*, Paris, R. Laffont, 1995, 295 p.

Systemes de signes et images

Aucun des secteurs actuels de l'imprimé ou de l'image n'échappent à l'emprise de l'informatique comme capacité de stockage, de traitement et de communication de l'information : infographie, PAO (publication assistée par ordinateur), hyperdocuments, images virtuelles, etc. Loin d'être le simple nivellement que l'on énonce dans le « multimédia », par la réduction commune aux *data* électroniques, cette emprise de l'informatique remodèle en fait profondément notre conception de la signification, plus exactement notre rapport à la sémiotique, où systèmes de signes d'un côté et perception sensible de l'autre nous permettent de développer notre humanité à la fois matérielle et intelligible.

Cette ambivalence ancestrale est profondément atteinte, au point de créer par calcul des sensations illusoirement nouvelles, de maîtriser des interactions par la programmation des systèmes virtuels qui circonviennent nos sens.

D'une part, ce qu'est déjà le texte, comme emprise systémique de l'oralité dans l'alphabet, est en train de s'amplifier et se complexifier : le traitement électronique et la programmation permettent de différer dans le temps et l'espace ces systèmes de signes et de perception et de les rendre aptes à une « interface utilisateur » de manipulation, à un haut niveau d'intégration. L'ordinateur mêlera de plus en plus la dynamique de l'icône, de l'image calculée et de nombreux niveaux linguistiques et métalinguistiques, comme le montrent les outils de visualisation de données en 3D par exemple³.

L'écriture est de moins en moins liée à la transcription de l'oralité (écriture alphabétique) dans l'écriture électronique, et devient écriture de plus en plus empreinte de significations visuelles, « *signes diagrammatiques qui ne peuvent être parlés* »⁴.

Les images, pour leur part, sont de plus en plus codées, référentes, inscrites dans des systèmes finis ou de composants iconiques, dérivant vers des ensembles conventionnels de jeux de signes. L'image virtuelle peut

s'introduire parce que notre représentation du monde visuel est hautement codifiée et interprétable.

Les techniques de *morphing*, de reconnaissances de formes (OCR), mais aussi de nombreux marquages logiques ou topographiques (balisage, jalonnement, liens, chemins de lecture, navigation, synchronisation...) « spatialisent » le texte ou tout document singulier. Mise en image du texte ou écriture d'images deviennent indiscernables.

Le numérique affranchit des contraintes spatiotemporelles en autorisant un stockage, une réactualisation et une duplication sans bornes.

3. Cf. les outils de mise en image du texte que sont les *information visualizers* de Rank Xerox Parc, Communication of the ACM, n° 38, vol. 4, « Rich Interaction in the Digital Library », April 1995.

4. Jay David BOLTER, *Writing Space*, Hillsdale, N. J., Laurence Erlbaum Assoc., 1991, p. 201.

La numérisation des données achève donc ce que la reproductibilité analogique permettait déjà. Ce nouveau média ouvre sur de nouvelles perceptions ou processus de lecture⁵, mais suppose aussi une politique de production, d'écriture, en train de se constituer.

Sur le fond, le problème ouvert par l'informatisation des données réside dans le fait de numériser des éléments discrets qui font système à des degrés très différents. La codification alphanumérique permet une numérisation qui n'est pas du même ordre que la codification des pixels de couleur, ou, d'un autre point de vue, qui n'est pas non plus celle du balisage des structures logiques d'un docu-

Ecran Internet de la BNF
© Sylvie Biscioni - BNF

5. Yannick MAIGNIEN, « Lector ex Machina », *Le Débat*, n° 86, septembre-octobre 1995, Paris, Gallimard, p. 155.

ment, ou de la qualification des relations hypertextuelles.

La numérisation, parce qu'elle semble mettre sur le même plan des images, des textes, des données de calcul, oblige à penser le monde dans une sémiotique générale, comme Charles Peirce l'avait déjà pressenti. Sinon, risque de rester banale l'opposition souvent faite entre image et texte, entre système de signes dont l'arbitraire permet l'abstraction médiante, et image dont la séduction immédiate au contraire serait mère de toutes les illusions. On sait l'importance de cette fausse dichotomie, opposant par exemple l'écran et l'écrit, le livre et la télévision, etc.

Une des chances du « multimédia » ou de l'« hypermédia » à l'avenir est de montrer qu'une « nouvelle alliance » entre texte et image, entre sensible et intelligible, est possible.

Il nous semble en effet, qu'à de rares exceptions près, les approches théoriques et les réalisations pratiques en ce domaine de la production de documents numérisés restent tributaires du statut matériel, social, de l'œuvre originale, de la technique imprimée, de la singularité de l'auteur, et de la disjonction de celui-ci d'avec le(s) lecteur(s). On relève souvent que les œuvres multimédias actuelles sont au mieux une transposition de techniques d'organisation des informations déjà mises en œuvre dans les documents imprimés, à la réserve près de la vitesse de navigation ou d'accès à de très grandes quantités de documents stockés. D'où la capacité à s'emparer et traiter avec profit des dictionnaires, catalogues, encyclopédies, et tous documents structurés, inventoriés, indexés ou classifiés. Le « déjà connu » relève ainsi d'une rationalisation *a posteriori* que peut appréhender l'informatique avec une possibilité de traitement sans égale dans la réactivation des liens. Nous ne faisons là que confirmer que l'informatique est performante dans une théorie du signe en tant qu'autoréférence, principe sémiotique selon lequel les signes ne réfèrent qu'à d'autres signes. « *Un système de signes est un ensemble de règles pour des éléments en relations* »⁶.

Assez différemment, l'avenir devrait faire ressortir combien cette nouvelle intégration du sensible et de l'intelligible numérique peut être la matière d'une esthétique et d'une pratique éditoriale inédites.

Le numérique comme technologie du temps

Pour qu'une esthétique et une pratique éditoriale différentes trouvent leur place, encore faut-il que le média numérique démontre une assomption du temps qu'aucun autre vecteur n'ait démontrée à ce degré.

L'informatique comme technique d'écriture, d'inscription du sens dans le temps et de mise en mémoire, en

UNE DES CHANCES DU MULTIMÉDIA OU DE L'HYPERMÉDIA EST DE MONTRER QU'UNE NOUVELLE ALLIANCE ENTRE TEXTE ET IMAGE, ENTRE SENSIBLE ET INTELLIGIBLE, EST POSSIBLE

retour, métamorphose ce sens. Jacques Derrida a bien vu l'ampleur de cette transformation : « *L'archive, comme impression, écriture prothèse ou technique hypomnésique en général, ce n'est pas seulement le lieu de stockage et de conservation d'un contenu archivable passé qui existerait de toute façon, tel que, sans elle, on croit encore qu'il fut ou qu'il aura été.*

6. Jay David BOLTER, *ibid.*, p. 197.

Non, la structure technique de l'archive archivante détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement. C'est aussi notre expérience politique des médias dits d'information ». Plus loin, Derrida dit de même du courrier électronique : « *Ce n'est pas seulement une technique, au sens courant et limité du terme : à un rythme inédit, de façon quasi instantanée, cette possibilité instrumentale de production, d'impression, de conservation et de destruction de l'archive ne peut pas ne pas s'accompagner de transformations juridiques et donc politiques. Celles-ci affectent, rien de moins, le droit de propriété, le droit de publier et de reproduire* ». Plus loin encore : « *Cela doit surtout rappeler que ladite technique archivable ne détermine plus, et ne l'aura jamais fait, le seul moment de l'enregistrement conservateur, mais l'institution même de l'événement archivable (...)* L'archive a toujours été un gage, et comme tout gage, un gage d'avenir. Plus trivialement : on ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon. Le sens archivable se laisse aussi et d'avance co-déterminer par la structure archivante. Il commence à l'imprimante »⁷.

La numérisation est donc autre que le document qu'elle reproduit, autre parce qu'autre inscription dans le temps et autre possibilité d'oubli⁸.

Dans le rapport au passé, écrire est une technologie de conservation. Les bibliothèques numériques sont comme des cimetières où les morts sont en train de parler, comme le dit le poète anglais George Crabbe : « *Les tombes de ceux qui ne peuvent pas mourir* »⁹.

La difficulté de penser l'œuvre numérique nous semble donc très en amont de considérations qui pour-

7. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, 154 p. (Incises).

8. De ce point de vue, un document numérisé doit avoir une autre notice bibliographique que celle du document imprimé qu'apparemment il « reproduit ».

9. George CRABBE, *The Library, a poem, 1781*, Boston, MA, G. K. Hall & Co., 1966.

tant pèsent fortement sur les impératifs de conservation, d'accès, de communication qui sont ceux d'une bibliothèque moderne au sens virtuel du terme. Celle-ci, pour exister, doit aussi s'appuyer sur ce qu'a de spécifique la création de documents de masse que sont les documents électroniques, et pas seulement informatiser ce qui est déjà rationnellement organisé par ses techniques de catalogage et de classement. Nous avons déjà, dans un autre article, développé ce qui différencie les types de recherches préétablies ou heuristiques que l'on peut mener en bibliothèques électroniques¹⁰.

Plus précisément, ici, nous voulons succinctement nous demander si, dans le type de rapport au passé (la conservation), dans le rapport à la copie (la reproductibilité) comme dans le type d'écriture et de création que permet le numérique, nous ne devons pas changer assez radicalement de système de repères.

La bibliothèque comme grand livre, comme lieu de l'encyclopédisme, parce que « tout est déjà là », virtuellement disponible, est un paradigme obligé pour l'espace de communication numérique¹¹. Un texte ne peut être compris que dans son intertextualité. « *Un texte ne peut être lu qu'en relation à d'autres textes, et cela est rendu possible par les codes qui animent l'espace discursif d'une culture (...). Mettant en évidence les connexions bien plus que l'indépendance textuelle, l'espace électronique réécrit les possibilités de référence et d'allusion* »¹². Puis l'interconnexion des réseaux (Internet) comme *virtual library* concrétise à la fois intertextualité et communauté savante ou collège invisible, nécessitant de coupler

10. Yannick MAIGNIEN, « La Bibliothèque virtuelle, ou de l'Ars Memoria à Xanadu », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 40, n° 2, 1995, p. 8-17.

11. Nous avons essayé de poser cette question, à partir de l'œuvre de Michel FOUCAULT, dans notre article, « La constitution de la collection numérisée de la Bibliothèque nationale de France : vers un nouvel encyclopédisme ? », *Literary & Linguistic Computing*, vol. 10, n° 1, 1995, Oxford University Press.

Cf. aussi l'article de Francis PISANI, « Les frontières inconnues du cyberspace », *Le Monde diplomatique*, novembre 1995.

12. Jay David BOLTER, *ibid.* Cette thèse est longuement développée p. 163.

d'ailleurs des outils sophistiqués de recherche d'information (norme Z 3950...), de navigation (HTML), mais aussi de visualisation synchrétique de cette information pertinente dans son rapport à l'ensemble des connaissances (et de nombreux autres protocoles de « furetage » en cours de définition sur Internet), toutes « techniques » permettant de passer du virtuel à l'actuel, du temps potentiel au temps réel.

Les bibliothèques en tant que conservatoire numérique deviennent acteurs, actualisation, d'une offre de « structuration » complexe des documents : est-ce bien leur rôle ? Où celui-ci s'arrête-t-il dès lors qu'il porte sur le croisement des références bibliographiques, et que celles-ci nous plongent au plus profond des documents eux-mêmes ? N'usurpent-elles pas un rôle qui est celui traditionnellement dévolu aux éditeurs ?

La lecture comme perception collective

Les conditions de réception, d'utilisation du numérique, et leur développement sont donc la clé éditoriale. Il ne s'agit pas de définir un « état de la demande », fût-il prospectif. Si celle-ci « tire » bien l'offre du cyberspace, c'est en ce qu'elle *advient* par cette existence réticulaire, qu'elle se révèle seulement par elle.

Walter Benjamin nous sert toujours de guide, par cette idée que le développement des techniques de reproductibilité est d'abord perçu comme dévaluation culturelle de la tradition, comme mise en cause de la hiérarchie des valeurs. La « déchéance de l'*aura* » est, d'emblée, ce qui caractérise une audience nouvelle, une implication collective élargie : « *La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transforme en qualité : les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation* »¹³.

Autrement dit, qu'est-ce qui différencie, explique, qu'au sein d'un même

13. Walter BENJAMIN, *ibid.*, p. 167.

média, circulation de l'information de masse et document savant (en terme scientifique ou esthétique par exemple) puissent coexister ?

Walter Benjamin, dans la culture contemporaine, a tenté de penser la relation dialectique entre production esthétique, perception collective et

LA BIBLIOTHÈQUE VIRTUELLE, POUR EXISTER, DOIT AUSSI S'APPUYER SUR CE QU'A DE SPÉCIFIQUE LA CRÉATION DE DOCUMENTS DE MASSE QUE SONT LES DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

évolution technique des supports. Il lie d'une part l'évolution technique de l'art (de la fresque rupestre au cinéma, en passant par la peinture de chevalet, évolution marquée par l'avènement de techniques modernes de reproduction), et d'autre part l'évolution de la perception ou de la réception sociale de l'art. Il s'agit bien d'une approche matérialiste de l'art, dans la mesure où la forme technique dans laquelle est contrainte l'expression d'une époque est aussi celle dans laquelle, ou par laquelle, la société non seulement se reconnaît, mais se produit, se reproduit. C'est d'ailleurs une des caractéristiques du média informatique que d'être d'abord engagé dans les pratiques productives industrielles.

L'art et la technique

Dès lors, la question de l'adéquation de la société, de la technique productive, et de l'art participant dans ses formes à cette technique, est une

question politique majeure. L'inadéquation est la marque d'une crise de la sensibilité, une rupture esthétique qui n'a de cesse de trouver une forme plus adéquate.

On l'a déjà signalé, cette approche divisa Walter Benjamin et Theodor Adorno¹⁴. Pour le premier, la médiation d'autres supports est tout à la fois souhaitable et inéluctable, étant partie intrinsèque du développement de l'art dans ses rapports à la société. Pour le second, au contraire, cette médiation serait dénaturation de l'art, régression chosiste, l'art ne pouvant se définir que contre la réification, l'emprise de la raison instrumentale. Theodor Adorno critique cette raison « mythi-

fiée » se trahissant dans l'émancipation technique de l'apparence. On voit clairement combien nos débats actuels entre culture et nouveaux supports se fondent dans cette controverse.

Ainsi Theodor Adorno écrit-il : « *Vous sous-estimez la technicité de l'art autonome, et surestimez celle de l'art dépendant ; telle serait peut-être, formulée grossièrement, mon objection majeure* ». En un sens, Theodor Adorno reproche à Walter Benjamin de croire, de façon romantique, anarchiste, que le cinéma, avec son mélange de séduction et de traumatisme, puisse être « immédiatement » l'art du xx^e siècle, au motif qu'il plairait au masses laborieuses : « *Le rire des spectateurs au cinéma est rien moins que bon et révolutionnaire (...), il est emprunt du pire sadisme bourgeois* » ajoute Theodor Adorno. Ce dernier conjure Walter Benjamin de

« *liquider des restes de motifs brechtiens* » et « *prioritairement de tout appel à l'immédiateté¹⁵ de l'effet sur le spectateur* ». Il semble que Theodor Adorno cependant n'ait pas vu le côté prémonitoire de l'analyse de Walter Benjamin, en ce que celui-ci analyse surtout le dispositif de médiation, sinon de médiatisation, qui englobe l'homme contemporain dans les techniques de reproduction que sont la photographie, le cinéma (et doit-on ajouter : l'informatisation aujourd'hui) ; dispositif de médiatisation en effet, tant les frontières entre art et autres contenus informationnels s'estompent au profit d'une nouvelle configuration du sensible, donc d'une nouvelle esthétique.

**Ecran Internet
de la BNF**

© Sylvie Biscioni - BNF

14. Cf. Theodor ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1982, et la lettre de Theodor Adorno à Walter Benjamin du 18 mars 1936, dans *Écrits français*, p. 133.

15. C'est nous qui soulignons.

La condition de réception de masse

Se poser cette question en ces termes suppose d'extrapoler (de façon assez hasardeuse certes), à partir des pratiques ou demandes sociales impliquant l'accès à de vastes domaines de connaissances ou d'informations. Ceci concerne la plupart des activités humaines, tant s'impose la réactivation de données éditées et mémorisées en masse, sous des contraintes drastiques de délai, d'interaction, d'exhaustivité ou d'efficacité : éducation, recherche scientifique, presse, conduite de projet, maintenance de grands systèmes, diagnostic de santé, productions culturelles ou de loisir, etc. Les conditions de réception de masse, en réseau, requièrent cette forte efficacité hyperdocumentaire, sous le double volet sémantique et de séduction sensible dont nous parlions plus haut, et dont on peut supposer qu'elle est le véritable « moteur » d'une demande éditoriale nouvelle.

Encore faut-il que des formes de lecture ou de perception « en profondeur » puissent se généraliser, mettant du côté de l'interactivité de l'utilisateur la capacité à mettre en forme, à ordonner virtuellement de telles quantités d'informations.

À l'avenir, la télévision numérique permettra non pas de « zapper » entre canaux « différents », mais de s'introduire, dans de vastes digressions, à tel ou tel nœud d'information ou élément de l'image pour développer une programmation complémentaire, un « discours » intégrant, pilotée par la demande. Certes, cela supposera, dans des couches documentaires successives, au sein des liens hypermédias, qu'il y ait accords entre chaîne ou mise en écho ou en commun de ressources, comme c'est déjà le cas sur Internet. Les chaînes seront alors des sortes de « bibliothèques », dont le programme continu ne serait que le catalogue d'entrée, et le lecteur/spectateur écrivain d'un soir...

Une nouvelle médiation

Dans un passage relatif à l'évolution de l'écriture vers la presse, Walter Benjamin poursuit ce même sillon :

« La différence entre auteur et public tend à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain », précisant ainsi ce qu'il entend par média : un « milieu » dans lequel art et socialisation ne sont que variantes d'un même phénomène. Là encore, on ne saurait sous-estimer le caractère prémonitoire d'une telle analyse sur la mise en réseau, interactif, des systèmes

**POUR QUE LE MÉDIA
NUMÉRIQUE
S'IMPOSE, ENCORE
FAUT-IL QU'IL
ASSUME AU
PREMIER CHEF CE
QUI FONDE LA
VALEUR ULTIME DU
DOCUMENT, À
SAVOIR LA FIGURE
DE L'AUTEUR**

d'écriture.

Il nous semble donc que la bibliothèque, et, d'une autre manière, le musée, ne peuvent ignorer qu'ils sont désormais inscrits dans cette « déchéance de l'aura », dans ce basculement de la « tradition », mais aussi dans l'intégration de la perception esthétique déterminée par la médiation.

De ce point de vue, le rôle de l'informatique dans les bibliothèques n'est pas à comprendre de façon utilitariste ou exogène : elle participe bien d'une transformation profonde du média et « s'interpose » entre les lecteurs et les auteurs, elle « double » les uns par rapport aux autres, par les médiations que recèle la moindre

intervention électronique ou programmatique sur les données (au sens où l'on dit d'un espion qu'il est « agent double »).

Les clés d'interprétation dépendront de plus en plus des informaticiens. Sous couvert de pertinence technique, en fait, le langage informatique en tant qu'interprétant (au sens de Charles Peirce), s'interposera de plus en plus, non pas artificiellement, mais essentiellement. L'architecture des réseaux, serveurs, terminaux et protocoles de communication est le nouvel *alpha* éditorial, non seulement des documents, mais surtout des acteurs en jeu.

La figure politique de l'auteur

Pour que le média numérique s'impose, encore faut-il qu'il assume au premier chef ce qui fonde la valeur ultime du document, à savoir la figure de l'auteur¹⁶. Le rapport à la signification, au temps, à la réception collective ne suffit pas à fonder une expression nouvelle.

Il faut en effet prendre en compte la « charge » culturelle et sociale qui définit « esthétiquement » le discours ou le document comme œuvre, en amont même de son dépôt et de sa conservation en bibliothèque ou en musée. La reproductibilité numérique, le réseau, font glisser cette question sur le champ du politique.

Numérisation et « déchéance de l'aura »

La reproduction n'est pas l'identique, c'est la transposition dans le support inauthentique, le plongeant dans le « reproductible », « déchéance de l'aura » qui dissout l'œuvre et invalide l'auteur.

Il est souvent dit que la reproduction sur support numérique ou Internet de trésors artistiques (citons par exemple les CD-ROM de la Réunion

16. Cf. sur ce thème le beau livre de Maurice COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, 262 p. (Poétique).

des Musées nationaux, les *Mille enluminures*, ou les documents de l'exposition *Culture et pouvoir en France* de la Bibliothèque nationale de France) dévalorise ces documents, les met au même niveau que tel morceau des Rolling Stones ou tel forum australien sur les essais nucléaires...

Là encore, Walter Benjamin peut nous guider, dans une comparaison de la reproduction mécanisée et du numérique : dans celle-ci, c'est l'ubiquité, l'immatérialité, le dépérissement de l'*aura* de l'œuvre d'art, comme « *transformations dans le médium de la perception contemporaine* » qui se réalisent. « *Sa signification sociale [celle du film, mais traduisons : de l'hypermédia], même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de l'héritage culturel* ». De ce point de vue, rien dans la production esthétique ne peut plus être pensé indépendamment de ce nouveau mode de perception, de ce nouveau « média ». Il ne s'agit pas seulement de l'art, puisque cinéma, distraction, traumatisme de l'événement télévisuel, publicité, sport, tests, etc. sont autant de dimensions d'une perception sensible dynamique (*aïsthésis*), comme condition de possibilité d'une esthétique nouvelle.

Celle-ci suppose une rupture forte – sinon une provocation – avec les supports traditionnels et matériels. Le numérique, pour s'instaurer, doit l'être dans une subversion de valeurs, du même ordre que celle que Walter Benjamin reconnaît à Dada et Marcel Duchamp au début du siècle, comme anticipation du langage du cinéma.

Au fond, Walter Benjamin dit quelque chose de simple : comment un média de masse peut-il en même temps être le lieu de l'émergence du nouveau, de reconnaissance de la valeur ultime ? Il cherche un fondement théorique pour une esthétique de la médiation, du média de masse, une esthétique politique, comme dimension intrinsèque de l'œuvre contemporaine provenant de la reproductibilité : « *L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pen-*

sée que pour la réceptivité »... et plus loin : « *Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité. (...) Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pra-*

**LE NUMÉRIQUE,
POUR S'INSTAURER,
SUPPOSE UNE
RUPTURE FORTE
AVEC LES SUPPORTS
TRADITIONNELS
ET MATÉRIELS**

tique autre : la politique »¹⁷.

Intertextualité, interconnexion et conscience collective convergent vers un nouvel espace. Comment celui-ci est-il utilisé ? Comment se développera-t-il à l'avenir ?

Création et subversion

L'un des exemples majeurs que prend Walter Benjamin comme argument de son essai est le dadaïsme, dans lequel il voit une anticipation de la fonction traumatique/séductrice du cinéma. La relation dadaïsme/cinéma est un *leit-motiv* (Marcel Duchamp étant cité dans les variantes préparatoires réunies par l'édition critique des *Écrits français* : « *Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le dadaïsme* »). « *L'une des tâches les plus importantes de l'art a été de tout temps d'engendrer une demande dont l'entière satisfaction devait se produire à plus ou moins longue échéance (...)* Le dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les

effets que le public cherche aujourd'hui dans le film »¹⁸. Le but de Dada : « *Provoquer un outrage public. De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devient projectile chez les dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit ainsi une qualité traumatique* ».

En un sens, l'ordinateur est le *Ready Made* contemporain, pissotière universelle ou *Fontaine* de R. Mutt, il est bon à tout faire, universel et décalé à la fois, reproductibilité et authenticité mêmes. Bill Gates est le plus grand industriel du monde, et le plus grand collectionneur...

Art de masse et subversion comme inflexion de la médiation étaient donc possibles pour Walter Benjamin, plus même : nécessaires. Sinon, comme il le conclura, on sombre dans l'esthétisation politique, signe de l'État totalitaire.

La mise en valeur (mais aussi mise en question) de la fonction de l'art comme média ne peut être, par sa mise en évidence matérialiste, que politisation de l'art. Sinon, à l'inverse, ces médias ne peuvent qu'être au service d'une esthétisation (totalitaire) de la vie politique : de Marinetti au fascisme (« *Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne* ») ; mais, pourrait-on ajouter, de la télévision comme atomisation collectiviste à l'esthétisation de la guerre du Golfe – guerre vidéonumérique, à en croire Jean Baudrillard ou Virilio –, et même à toute théâtralisation des conflits dans l'univers de la représentation médiatique. Walter Benjamin anticipait sur une donnée majeure de l'ambivalence de la médiation comme théorie esthétique de la réception, de la perception collective.

Masse et médias

Pour Walter Benjamin, comme pour Marshall McLuhan plus tard, c'est le média qui fait le message. En tout cas la relation dialectique entre quantité et qualité fait qu'un média de masse

17. Walter BENJAMIN, *ibid.*, p. 146.

18. Walter BENJAMIN, *ibid.*, p. 165 et 166.

s'impose à cette massification de l'audience de l'art. L'audience de masse appelle un nouveau média, le cinéma, maintenant le langage numérique, permettant ainsi une nouvelle forme de participation.

À l'avenir, quels seront les documents numériques (si ce ne sont pas bien sûr les « reproductions » de documents existants) ? Il est trop tôt pour discerner leur véritable profil : produits ou objets nouveaux, qui puiseront massivement dans les greniers de la mémoire, qui, certes, seront de plus en plus requis et formatés par les « utilisateurs », mais devront être aussi porteurs d'une créativité et d'une fonction critique sans égale.

Ils devront satisfaire à une exigence d'économie de moyens qui n'est pas *a priori* l'apanage du codage informatique, par essence universel ; ils devront introduire dans l'outil hyperdocumentaire et informatique, des contraintes de restriction et non pas, comme ces outils le permettent à l'évidence, des possibilités d'exhaustivité. Paradoxalement, on voit bien en quoi l'informatique risque de tuer la création dans l'œuf : c'est par sa propension à l'indifférenciation, l'impossibilité de « coaguler », de grouper de façon organique, des « émotions » ou *trauma* collectifs dans le cadre de la réception collective esquissée plus haut.

D'un autre point de vue, ces « produits » nouveaux *existent* déjà, n'ont pas besoin d'être sur écran, d'être réduits à la codification binaire du bit, à entrer dans le microprocesseur, pour acquérir cette liberté combinatoire ! Non, les valeurs esthétiques qui, petit à petit, trouveront leur média sont devant nous, autour de nous, dans la fragmentation et la complexité des agencements. Jay David Bolter, dans *Writing Space*, faisait des grands auteurs contemporains de la « déconstruction », de Roland Barthes à Georges Perec, de Raymond Queneau à Jorge Luis Borges, de Julio Cortazar à James Joyce, de Marcel Duchamp à Jacques Derrida... des précurseurs de cette ère créatrice nouvelle. Ceux-ci auraient bien vu cette nécessité de déconstruire pour créer, de fragmenter pour réinterpréter, de déplacer pour faire apparaître. Il est bien évident que

le numérique devra être dans le prolongement de cette veine, comme politique esthétique de remise en cause et de réinvestissement du monde et du sens.

Electronique et provocation créatrice

On peut en effet risquer l'hypothèse que l'ambivalence repérée plus haut peut conduire aussi à ce double mouvement d'un média électronique de séduction utilitaire, mais aussi autoriser une provocation créatrice dès lors que la « communication » en réseau aura permis à cette liberté de coaguler, de se « retrouver » dans ce média naturel. Par ailleurs, en fonction de cette relation accrue aux trésors culturels, pour mieux satisfaire une demande élargie et interactive, on peut supposer que les gisements de création du domaine de l'imprimé et même du cinéma seront insuffisants pour satis-

PARADOXALEMENT, ON VOIT BIEN EN QUOI L'INFORMATIQUE RISQUE DE TUER LA CRÉATION DANS L'ŒUF

faire de tels systèmes de demande. La vraie révolution d'Internet¹⁹ serait de libérer une fantastique créativité collective, au sens où la production de sens par l'interactivité collective précède toute émergence d'évaluation, toute volonté réductrice d'instaurer une intentionnalité univoque. Sans outrepasser une retenue qui s'impose ici, Internet permet à un inconscient collectif d'arriver à l'expression (ailleurs, Walter Benjamin parle de la « caméra qui initie à l'in-

conscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel », c'est dire le rôle duel de l'appareil qui « obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils »).

Le numérique s'introduit dans le cinéma, dans la technique de représentation, de simulation et de perception. On en dénonce les prouesses factices. On n'en voit pas les signes précurseurs d'une liberté créatrice en devenir.

Une esthétique du virtuel est un paradoxe, dans la mesure où l'*aisthesis* suppose la sensation, le rapport sensible à l'œuvre et que le numérique dématérialise ce rapport sensible et engage l'œuvre dans la voie de la simulation. Mais c'est bien là la question principale : qu'est-ce qui peut faire que le numérique fasse œuvre ? En quoi le numérique peut-il ouvrir sur un « huitième art » ?

Éditer...

Nous avons insisté sur le fait que le numérique devait faire « œuvre ». Là réside un « verrou » esthétique à sa quête de légitimité, et un intérêt pour l'avenir des bibliothèques numériques, des médiathèques, comme lieu d'une capacité à discerner, évaluer, hiérarchiser de nouveaux « documents culturels ». Celles-ci, comme instance de conservation, de valorisation et de communication des œuvres, ne peuvent être tenues à l'écart de cette réflexion touchant aux transformations des fonctions éditoriales.

En amont, la question de l'édition de tels documents reste largement à instruire. Quelle peut être la fonction éditoriale en charge d'opérer la mise à disposition du public de nouvelles œuvres (ou de réactualisation d'anciennes œuvres devenues inaccessibles) ?

Une fonction à redéfinir

Le virtuel, c'est la possibilité de créer l'impossible, de faire fonctionner, de

19. Cf. Christian HUITEMA, *Et Dieu créa l'Internet*, Paris, Eyrolles, 1995, 201 p.

façon opératoire, le non-être, de donner une existence, fût-elle illusoire, au néant. Nouvelles frontières d'un territoire à jamais défini de façon aussi vaste...

En l'attente de l'avènement de cette territorialisation nouvelle, l'effet est dévastateur ; c'est le « réel » qui, à bien comparer, manque de consistance économique, dévalorisation au profit d'une valeur surnuméraire sans pareille. La « reproductibilité », c'est l'économie du diable... La duplication à l'infini de l'identique, c'est le numéraire usé dont parlait Stéphane Mallarmé, le risque hasardeux que rien de nouveau n'émerge... Ni matière, ni énergie, l'information n'est pas à même de fonder une économie de la rareté et du besoin, pas plus qu'une économie fondée sur des processus de production et de reproduction matérielles. À moins d'asseoir cette économie sur le sens – qui ne se réduit pas à l'information –, sur l'esthétique, – qui ne se réduit pas au sensible...

Bill Gates est l'homme le plus riche du monde, et sa valeur n'irait pas au-delà de 0 et 1. Nous retrouvons ici que le sens est produit humain, politique, tout autant que valeur du média qui en permet l'expression.

Sur un autre plan, éditer dans l'espace numérique supposera la maîtrise de nouvelles notions qui caractérisent cette « réception collective » esquissée plus haut : le cryptage, le partage extrêmement flexible des destinations privées ou publiques, segmentées en des réseaux plus fins encore que ceux de la circulation du document imprimé, le piratage, etc., comme si l'édition relevait plus du service de renseignement que de la société de l'information... De fait, le développement des réseaux est bien du ressort politique, où les modèles d'organisation décentralisés, démocratiques, de régulation, d'autorisation, d'éthique, de sélection ou de reconnaissance ne sont pas encore figés.

Le support et le sens

Paul Fournel, président de la Société des gens de lettres, soutenait récem-

ment dans *Le Monde* que les droits (et l'économie fondée sur ces droits) devaient s'attacher au texte – c'est-à-dire au « sens » – non au livre, c'est-à-dire au produit matériel. Son argumentation s'appuyait sur la dévalorisation qui s'attache à la production industrielle et consumériste du livre. L'édition originale donne 10 % à l'auteur, l'édition de poche, moins chère, mais massivement distribuée, seulement 1 à 2 %, et Paul Fournel a raison de sous-entendre que le coût d'accès à l'unité numérique d'information sur réseau sera d'un rendement infime pour l'auteur, inversement fructueuse pour le serveur. La question est ici la même : comment asseoir une économie sur le sens, et non sur le support ? Le support immatériel va-t-il permettre ce glissement ? La revendication de Paul Fournel est « utopique », mais cohérente avec les nouvelles technologies de « reproductibilité ».

Le droit n'a pas encore intégré cette dimension du « droit de copie », du *copyright*, droit sur la « reproductibilité », en tant qu'elle est essentielle (fondatrice du droit d'auteur) et non pas seconde ou dérivée (pour citer à nouveau Walter Benjamin) : « *Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité* ».

La question de savoir qui sera éditeur est pendante : l'éditeur actuel d'imprimé ? Le groupe de communication ? La société de service informatique ? Les multinationales du logiciel ? L'opérateur de télécommunications ? Le détenteur de ressources culturelles ? En fait, peut-être une conjugaison originale de ces compétences, tant la réussite éditoriale tient à la qualité esthétique des œuvres, tout autant qu'à leur adéquation à l'évolution de la demande planétaire.

Tout un chacun sent que cette question a d'abord un enjeu économique. Qui aura suffisamment de capitaux pour accepter d'investir dans une entreprise qui assume de dévaloriser à ce point l'économie traditionnelle de l'imprimé (et de la télévision uni-

directionnelle), de prendre le risque de dépasser cette dévalorisation, et de lancer des ponts sur l'autre rive inconnue ?

Une nouvelle liberté de la presse

L'aspect économique de la question n'est que son apparence. Au fond, la question – pour décider qui sera éditeur d'un type nouveau – est surtout de savoir qui permettra d'opérer cette nouvelle « liberté de la presse » numérique comme capacité élargie, non seulement d'accès, mais aussi d'expression.

Ted Nelson avait déjà placé *Xanadu, Literary Machines*, sous le signe d'une nouvelle liberté de la presse : « *Savoir quelle sorte de nouvelle imprimerie de la presse est possible vous aidera à comprendre les libertés qui seront vraiment les vôtres – si vous vous battez pour elles* »²⁰.

Les batailles à venir semblent donner priorité aux manœuvres extensives de prise de territoires – le(s) réseau(x) planétaire(s). Elles ne seront rien à côté des *guérillas* intensives qui seules permettront l'émergence d'œuvres de groupes sociaux, de projets, de programmes qui s'expriment à l'avenir avec une richesse croissante, bénéficiant de l'effet de « profondeur » dont nous parlions plus haut. On pourra alors discerner la rencontre entre offre d'œuvres sensibles et systèmes de signes intelligibles, exprimant la réception collective élargie dont parlait déjà Walter Benjamin.

Novembre 1995

20. Theodor H. NELSON, *Literary Machines* 3,22 « *The Near Battle* », Sausalito, Mindful Press 1990.

Cf. aussi l'article d'Astrad TORRES, « Faut-il brûler Internet ? », *Le Monde diplomatique*, novembre 1995.