

L'auteur en collectif

Entre l'individu et l'indivis

Jean-Louis Weissberg

L'auteur collectif

On sait que la notion d'auteur individuel et le souci d'attribution personnelle des œuvres (écrites ou picturales, notamment) prennent leur essor à l'ère de l'imprimerie¹. La clôture supposée de cette époque nourrit dans l'esprit de nombre de commentateurs, la proposition (ou dans le meilleur des cas, l'hypothèse) d'une négation du rôle (voire de l'existence) d'un auteur individualisable. La nostalgie de l'époque médiévale, sans signature ni appropriation personnelle (avec, évidemment, l'exemple récurrent de la construction des cathédrales) n'est pas loin. Des pans entiers de la philosophie contemporaine soutiennent cette enquête. La logique de l'énonciation impersonnelle est convoquée (qui plonge elle-même, d'une certaine façon, ses racines dans le structuralisme ; ce dernier a dominé la scène des sciences humaines françaises dans les années cinquante et soixante). En témoignent les célèbres « nappes discursives² » de Foucault, les

1. Elisabeth L. Eisenstein [EIS 91] montre que la notion d'auteur est typiquement typographique. Elle cite notamment saint Bonaventure, qui nous rappelle qu'à l'ère du manuscrit, il y avait au moins quatre manières de faire des livres : le scribe qui copiait, le compilateur qui croisait différents écrits, le commentateur qui ajoutait des explications, et enfin l'auteur qui citait d'autres textes (cf. p. 109).

2. Dans cette perspective, les agents humains ne font qu'animer ces « nappes discursives » dont les convergences (les « épistémès ») sont les seuls véritables

constructions lacaniennes séparant (avec les chaînes de signifiants) sujet et personne, les agencements collectifs deleuziens (forces ou flux traversant les sujets). Ainsi Deleuze affirme-t-il : « *L'énoncé est le produit d'un agencement, toujours collectif... L'auteur est un sujet d'énonciation, mais pas l'écrivain qui n'est pas un auteur. L'écrivain invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre.* » ([DEL 96], p. 65³). Le sujet individuel est alors considéré comme une strate dans un continuum qui s'étage du mégapsychisme collectif aux forces intrapersonnelles, vecteurs éventuels des plaisirs et souffrances des organes. Bref le regard porte à la fois au-delà et en deçà de la forme personnelle.

Selon une logique voisine, certains courants de l'épistémologie contemporaine ont mis en lumière l'importance de la mobilisation de réseaux sociaux dans l'élaboration des connaissances nouvelles (l'étude, par Bruno Latour, de la découverte du vaccin par Pasteur est un modèle du genre). Dans cette perspective, l'auteur, le découvreur devient un nœud singulier par lequel passent des groupes sociaux ; il se réduit à une interface entre des réseaux, au mieux un agent capable de potentialiser la rencontre de lignages hétérogènes. Réactualisant une forme de pensée structuraliste (le locuteur prête ses lèvres au langage, ici l'inventeur prête son cerveau et ses instruments aux réseaux socio-techniques), ces courants s'en séparent cependant dans la mesure où ils n'ont pas recours à des structures universelles qui « surdétermineraient » les acteurs. Dans l'anthropologie des sciences et des techniques, la notion de « grandes idées » fait place à l'étude des bricolages astucieux et des manipulations rusées qui permettent de contrôler et d'enrôler d'autres réseaux d'acteurs. L'acteur lui-même perd son individualité anthropologique. Il devient un élément composite, un alliage humain/non-humain mêlant des personnes, des stratégies de prélèvements sur la « nature » et des systèmes techniques.

Toutes ces perspectives ont incontestablement ouvert de nouveaux horizons et elles emportent, en partie, notre adhésion. En partie seulement, car elles laissent en jachère la question de l'unicité individuelle, forme mortelle, lieu d'une subjectivité indépassable qui ne se laisse pas réduire par les opérations structuralistes ou les agencements intra et extra-personnels. Tenir reliées une pensée de l'individualité, entendue comme l'une des racines inamovibles de la production subjective de différences, avec une

producteurs de discours. « On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction auteur apparaisse jamais. » (Foucault, *Dits et écrits*, tome 1, Gallimard, Paris, p. 811).

3. Son concept de « pli » dessine le même motif, où l'intériorité est un pli de l'extérieur, l'extérieur délimitant lui-même un intérieur, d'où l'impossibilité d'une saisie réfléchissante.

notion d'agencement de multiplicités, au sens deleuzien, est-ce possible ? Il y a là une interrogation philosophique complexe qui dépasse largement le propos de cet article. Cette question n'est d'ailleurs pas uniquement philosophique, elle pourrait aussi utilement être prolongée vers l'examen du statut social actuel des auteurs. Nous nous limiterons, ici, au constat que le monde des réseaux est systématiquement convoqué pour confirmer ces redistributions qui affaiblissent, voire annihilent le statut spécifique de l'auteur individuel. Cet univers semble désigné électivement pour déployer des subjectivités à fondement principalement collectif, ou même, comme nous le verrons, sans aucun souci d'attribution.

Art numérique et position auctoriale

Il n'est évidemment pas question de revenir sur des données irréfutables. Toute production est l'œuvre conjointe de multiples collectifs rassemblés, y compris dans le travail apparemment solitaire d'un artiste, d'un écrivain ou d'un chercheur scientifique. Mais doit-on en conclure que le moment individuel d'un tel alliage est anodin, voire se réduit à une pure construction idéologique ? Faut-il tenir pour argent comptant le fait que les télétechnologies affaiblissent encore plus l'élément personnel de toute création ? A tel point que corollairement, le destinataire, partie intégrante d'un dispositif collectif nourrissant l'acte de création, deviendrait alors coauteur.

Dans *La technologie dans l'art* [COU 98], Edmond Couchot, parfait connaisseur des enjeux de l'art numérique, témoigne d'un balancement symptomatique. A certains moments, il suggère de reconnaître la singularité irréductible de l'artiste qui conçoit et réalise le dispositif dans lequel des destinataires évolueront, navigueront. Ailleurs, il propose de considérer un récepteur devenant un « coauteur » de l'œuvre. Ainsi Couchot écrit-il : « avec le numérique, l'auteur et son destinataire – appelé à devenir de plus en plus systématiquement le coauteur de l'œuvre –, nécessairement appareillés aux mêmes automatismes, se retrouvent intimement associés aux mêmes projets. » ([COU 98], p. 250). La situation interactive nourrit plus ou moins, reconnaissons-le, le désir – toujours déçu – d'une coproduction avec l'auteur où l'on découvrirait des variations non imaginées par lui. Il est vrai que les œuvres numériques suscitent parfois, lorsqu'elles sont suffisamment complexes, des postures d'interprétation, mais qui ne tranchent pas avec le dispositif classique d'un auteur personnel composant une partition que des interprètes actualisent. Par ailleurs, le monde numérique suscite plus qu'aucun autre des situations intermédiaires de réception-production sur lesquelles nous reviendrons. Mais ce n'est pas cela que vise Couchot lorsqu'il évoque des partages

auctoriaux équilibrés entre auteur et destinataire. Par ailleurs, il ne méconnaît pas l'importance de la subjectivité individuellement centrée de l'auteur originaire, « le sujet-Je » qui conçoit le projet « *[avec] sa mythologie personnelle (...) et sa sensibilité* » ([COU 98], p. 228 sq). Autre occurrence du même balancement, à propos de la question de la signature sur les réseaux. D'un côté, celle-ci ne concernerait plus une personne uninominale, mais aussi les récepteurs « coauteurs » qui participent à l'accomplissement du projet artistique. De l'autre, la signature voit sa nécessité renforcée à l'heure des réseaux. Reconnaissons qu'Edmond Couchot sort de ce balancement lorsqu'il évoque une perspective « *rhizomatique, née du couplage homme/ordinateur/homme (...) milieu situé à mi-chemin entre l'individuel et le collectif, le sujet et la société* ». La référence à Mario Costa va dans le même sens, qui propose un concept d'« auteur sublime », lequel, traduisant l'être-au-monde technologique, s'éclipserait derrière son œuvre parce qu'à la fois sujet « *impersonnel et ultra-subjectif* ». Cette double affirmation contradictoire approche, en fait, de manière assez sensible la condition auctoriale moderne, l'adossant à la fois aux théories de l'énonciation impersonnelle et à la reconnaissance du caractère aigu de la configuration subjective. Il me semble que cette confrontation peut trouver une solution intéressante dans le contexte du numérique. Plutôt que d'opposer production et réception (ou transformer la réception en coproduction), ne faudrait-il pas envisager l'émergence, ou plutôt la solidification, sous les coups de boutoir de la cyberculture, d'une réception-production propre aux hypermédias, que des notions comme celle de *lecture* tentent d'approcher.

Le mûrissement de travaux qui font produire des œuvres à des programmes informatiques radicalisent la question de l'auteur. La générativité, telle que la pratique Jean-Pierre Balpe, l'illustre tout particulièrement. L'autonomisation de l'œuvre vis-à-vis de son créateur se fortifie de l'interposition d'un levain artificiel, le programme génératif ; si bien qu'ayant déclenché la gestation, l'auteur peut laisser la matrice produire autant de formes de surface que possible, se réservant d'intervenir sur le modèle, structure profonde mais invisible au public. Cette production en deux temps manifeste un certain retrait de l'auteur, celui-ci assistant comme les autres destinataires aux manifestations du noyau génératif [BAL 98]. Comme l'écrit Jean-Pierre Balpe dans le présent volume, alors que dans les œuvres classiques, « *l'auteur avait toujours le dernier mot, [...] dans l'œuvre d'art numérique, c'est à l'œuvre que le dernier mot revient car, une fois ses manifestations mises en branle, l'auteur, à moins de modifier son modèle, se trouve en position de lecteur qui ne peut plus modifier le résultat en train de s'actualiser.* » L'espoir d'une génération automatique s'émancipant du cortex artificiel affaiblit la posture d'auteur (celui-ci n'est plus comptable directement des formes de surface) et, tout à la fois, la magnifie (demiurgie du noyau vital).

Cette situation a l'incontestable intérêt de questionner la condition auctoriale à l'heure de l'extension des pouvoirs délégués aux automates. Elle interroge symétriquement la position du destinataire appelé à se fabriquer une théorie de l'œuvre à travers les multiples productions fabriquées par ce qu'il sait être un moteur génératif.

Entre production et réception : des figures médianes

Ce qui transfigure sans doute le plus nettement le statut de l'auteur dans le monde numérique est l'émergence de formes actoriales intermédiaires entre la création « classique » (littéraire, plastique, etc.) et la réception. Alors que la culture de l'imprimé avait tenu séparés, dans une large mesure, les deux pôles, le milieu numérique fait apparaître des modalités de réception-production qui s'étagent graduellement de l'une à l'autre. Le couper/coller/ajouter/publier illustre ces pratiques. La réception majore le début de la chaîne et la création, la fin. De plus, on le verra, l'enchaînement réception-production est naturellement collectif, ne serait-ce que par le réemploi constitutif de matériaux existants.

La musique techno est un parfait exemple de ces mutations. La forme naturelle de la musique techno, d'une certaine manière, c'est l'internet qui la concrétise. Un flux de segments musicaux transite par le réseau que chaque aficionado capture, travaille et remet en circuit par couper, coller, agencer, ajouter, mettre en ligne (opérations qui reviendront souvent dans la suite de notre propos). Cette musique est profondément liée aux matériaux et outils numériques qui la produisent. L'ordinateur devient à la fois instrument de composition, d'acquisition, de restitution couplé aux synthétiseurs, boîtes à rythmes, *samplers* qui forment la chaîne naturelle de traitement de ce matériau sonore. L'instrument de production et l'instrument de réception est – situation très nouvelle – le même : un ordinateur branché sur le flux. La musique techno ne reproduit pas le dualisme mélodie-accompagnement traditionnel ; il n'y a pas linéarité qui suppose un début et une fin, mais un flux.

Dans ces conditions, peut-on parler d'écoute de la musique techno ? En forçant un peu ce propos, nous répondrons par la négative. On devrait plutôt dire que la musique techno se « performe » au sens du verbe anglais (rejoignant ainsi la production *live* de la techno, autour du mixage). Bien sûr, on peut la solidifier en éditant un CD. Mais alors, on quitte sa forme *princeps* pour rejoindre le système de l'enregistrement-duplication – ce qui n'a, par ailleurs, rien d'infamant, mais extirpe l'expérience collective de son terreau nourricier.

Pour le segment « créatif », la notion d'auteur *en* collectif trouve, nous semble-t-il une pertinence dans la mesure où s'allient des séquences d'agencement de matériaux produits par autrui et des styles individualisés, y compris dans le mixage. Sans doute peut-on y lire un assouplissement du narcissisme et une décentration d'une subjectivité individuelle souvent hypertrophiée. Dans des formes plus radicales, c'est le souci de légitimation comme œuvre qui s'absente.

Ces activités de réception-production ne se cantonnent pas au domaine musical : image, graphisme, hypertextes, sites internet, les hypermédias voient se développer des formes intermédiaires. Un exemple : la norme XML (*eXtended Mark-up Language*) d'édition de sites, qui propose un métalangage permettant d'adapter les langages de conception selon la nature des sites envisagés, donnera à l'internaute l'occasion de reconfigurer pour ses propres besoins les sites qu'il consultera, et même l'y incitera. On le voit dans cet exemple, la réception devient naturellement travail sur le matériau. Pour autant, il ne s'agit pas d'une écriture (terme qui demeure indexé sur la culture de l'imprimé). Peut-être peut-on parler de *lectature* (ou d'*hypermédiature*) pour désigner ces navigations en partie productives. On devrait alors faire intervenir un « coefficient d'actualisation » pour désigner l'acte de parcours d'un hypermédia, sans le confondre non plus avec la lecture ou la situation spectatorielle cinématographique. Ce coefficient modulerait les intensités de modification possibles d'une proposition artistique en s'étageant de la simple activation de choix prescrits, à la coopération à l'œuvre (enrichissement, ajouts de nouveaux éléments, etc.). Ce coefficient pourrait aussi qualifier le mode de collaboration du « spectateur », le considérer par exemple comme une interprétation, au sens musical, avec des performances graduées de débutant jusqu'à virtuose. Plus généralement, l'œuvre numérique incite le destinataire à se fabriquer une théorie de l'œuvre (ce serait l'un des aspects de la *lectature*), puisque dans son principe, tout n'est pas visible et que les logiques de parcours deviennent des matériaux artistiques en tant que tels.

L'idée de fluidification des rapports entre réception et production ne doit pas se prêter à confondre les postures autoriales à fort coefficient personnel (un bout de la chaîne) avec les situations de navigation dans des constellations plus ou moins ouvertes (l'autre). Elle marque l'existence, très fondamentale, de strates intermédiaires. Et la reconnaissance de cette situation est un enjeu à la fois artistique mais aussi politique, si l'on comprend que s'y trament les conditions de la citoyenneté dans la « République de l'hypermédia » (comme on a pu parler de la « République des lettres », rassemblant les humanistes de l'Europe occidentale après la Renaissance, où chacun était à la fois créateur et destinataire des œuvres des autres).

L'auteur en collectif : une configuration de la cyberculture

Lorsqu'on affirme que la production collective est promue par l'univers des réseaux numériques, ne commet-on pas un certain contresens ? Plus qu'une nouveauté radicale, cette révolution (au sens littéral de la mécanique céleste) est chevillée à un ancien ordre auctorial, celui qui précède l'invention et l'expansion de l'imprimerie. Dans sa pertinente enquête sur ces enjeux, E. L. Eisenstein est d'une grande clarté ; elle attribue à l'époque précédant l'imprimerie la plénitude du régime de la production collective. Ainsi explique-t-elle : « *Les nouvelles formes d'attribution de la qualité d'auteur et les droits de la propriété littéraire sapèrent les idées anciennes d'autorité collective non seulement en matière de composition des livres bibliques mais aussi de textes philosophiques, scientifiques et juridiques.* » ([EIS 91], p. 110).

Les termes de la discussion ont bien changé, après une longue période de valorisation individuelle, nullement close si l'on en juge par l'importance que revêt la signature dans un nombre grandissant d'activités (publications comme celle-ci, notamment). Rien à voir avec le statut auctorial d'avant l'imprimerie, qu'on peut effectivement considérer comme non individuel. L'espérance d'une dissolution du facteur individuel se signale, dans une certaine mesure, comme une position réactive qui renforce ce qu'elle conteste.

L'époque actuelle verrait se renforcer la pertinence de l'auteur individuel (forgé par la culture du livre) tout en le plongeant dans une configuration technoculturelle articulant l'indivis et l'individu. Telle se dessinerait précisément la figure de l'auteur *en* collectif, porté tout à la fois vers le plaisir du collectif (dessaisissement narcissique, en particulier) et conduit sans cesse à produire de la différence, de l'original ; cette assignation à l'originalité devenant une condition collective.

Le domaine plus technique des logiciels libres est un excellent symbole de cette situation d'auteur *en* collectif où quelques noms sont cités dans tous les articles. Ainsi en est-il de Linus Torvalds, l'initiateur de *Linux* – système d'exploitation constamment amélioré par des milliers d'informaticiens sur la planète – dont l'autorité intellectuelle sur le noyau Linux est toujours reconnue, ou de Richard M. Stallman, principal initiateur de la Free Software Foundation. On le voit bien, collectif et nomination vont de pair. La fabrication des logiciels libres constitue, par ailleurs, une parfaite illustration d'une création collective à anonymat gradué. En effet, des développements spécifiques sont souvent signés (mais non appropriés) par leurs auteurs. Le milieu se tient parfaitement informé des prouesses de tel ou tel développeur, parfois considérées comme témoignant d'un véritable art de la programmation. Et ces prouesses participent pleinement d'une reconnaissance

sociale, monnayée ici non en capital mais en virtuosité singulière reconnue. De plus, la participation au développement d'un logiciel libre est un atout maître dans un CV d'informaticien, symbole s'il en est d'une trajectoire individuelle. Exemple que l'on peut d'ailleurs rapprocher de la création artistique multimédia collective, partiellement anonyme, sur l'internet, sous forme supervisée. Un dispositif-cadre conçu par un artiste (thème, texte et images de départ, par exemple) initie alors le flux et appelle qui le souhaite à enrichir la proposition ; ce flux se développant au gré des apports successifs en textes, images ou sons, telle l'initiative *Rhizomes* du cyberartiste Raynal Drouhin. La formation de « guildes » dans les jeux en réseaux (regroupement de joueurs décidant d'allier leurs compétences et affrontant d'autres « guildes ») est aussi un bon indicateur. S'y côtoient, en effet, une véritable collaboration sans attributions nominales (la « guilde ») avec des phénomènes de « starification », comme des classements nominaux, sur le net, des meilleurs joueurs à tel ou tel jeu.

A l'ère de la cyberculture, il nous semble que la figure du sujet individuel prenne un relief non moins marqué qu'avec l'imprimerie triomphante ou l'audiovisuel omnipotent. La crue informationnelle sur les réseaux et la densification des liens possibles rendent stratégique le choix d'un parcours singulier, producteur de vues originales, ainsi que le moment de la synthèse personnelle. On ne discutera pas le fait que cette synthèse s'opère dans le cadre d'un maillage associant, plus que jamais, des programmes automatiques et des collectifs humains. Mais conclure pour autant à la disparition de la figure de l'auteur individuel, c'est faire un pronostic – plus que douteux – et non pas un diagnostic.

L'allongement des génériques, dans l'audiovisuel comme dans certains multimédias (édition de cédéroms, création de sites web) témoigne de la permanence, voire de l'accentuation du souci de nomination. L'importance sociale de la signature – articles scientifiques⁴ notamment – s'accroît dans nombre de professions (le « book », par exemple). L'évolution des génériques des expositions publiques va dans le même sens. Ainsi, dans l'exposition « Osez le savoir » à la Cité des sciences et de l'industrie, outre un générique global, chaque élément de présentation détaille les noms des participants et collaborateurs. Cette question est fondamentale, car elle touche au statut de la valorisation et à la nature du travail contemporain. La coopération constitue la forme caractéristique de l'activité productive dans

4. L'utilisation de procédures automatiques de comptage *citationnel* (nombre de citations faites à un auteur dans les publications d'un domaine) confirme cette préoccupation ; avec tous les raffinements qu'on peut imaginer visant, par exemple, à débuisquer les « renvois d'ascenseurs ».

nos sociétés post-fordistes⁵. En fait, agencement collectif et souci de valorisation individuelle ne s'opposent pas, mais se renforcent et se conditionnent mutuellement. On ne reviendra donc pas sur la forme individuelle ni sur sa valorisation. Le contexte des réseaux devrait plutôt inciter à penser la persistance – voire l'hypertrophie – du marquage individuel, parallèlement au développement des formes autoriales distribuées avec toutes les gradations imaginables, incluant :

- l'absence naturelle d'attributions-revendications individuelles,
- le refus (parfois artificiel) d'en exhiber,
- l'impossibilité de distinguer à qui revient telle ou telle chose,
- la signature collective,
- la signature collective avec attribution individuelle pour tout ou partie,
- enfin, l'affirmation exacerbée du nom du ou des auteurs (à l'exemple de la précision croissante des génériques).

Un auteur à consistance variable

Parmi ces gradations, examinons de plus près quelques situations réparties entre deux extrêmes : une production classique (artistique, notamment) destinée à un public et une production *hic et nunc*, non promise à conservation, où le souci d'attribution individuelle est sans objet (discussion en ligne, forums sur l'internet, etc.). Examinons quatre strates « idéales » qui, dans la réalité, se conjuguent le plus souvent.

Un auteur évanescent

Une grande partie de la production d'écrits sur l'internet ne relève pas d'une finalité éditoriale classique. Flux de textes, réactions dans des groupes de discussion, réponses à des mails collectifs, sont mis en ligne sans que leurs producteurs y attachent une quelconque valeur ni responsabilité éditoriale. Bribes de conversations, interpellations, parfois trois ou quatre

5. Philippe Zarafian écrit à ce sujet : « *la socialisation coopératrice est en train de basculer d'une coopération réglée sur des bases fonctionnelles vers une communication intersubjective pour des raisons propres à l'effcience contemporaine du travail coopératif* » (« Travail industriel, socialisations et liberté », [FUT 93], p. 81.). Sur l'importance croissante de la subjectivité individuelle, Christian Marazzi écrit : « *Le nouveau capital fixe, la nouvelle machine qui commande le travail vivant, qui fait produire l'ouvrier, perd sa caractéristique traditionnelle d'instrument de travail physiquement individualisable et situable, pour être tendanciellement toujours plus dans le travailleur même, dans son cerveau et dans son âme.* » ([MAR 97], p. 107). On pourrait citer aussi les travaux de Toni Negri ou ceux de Yann Moulier-Boutang.

mots, cette matière est en fait de l'oral transposé en écrit et n'est plus soumise à des critères de qualité littéraire : elle relève plus de l'expression que de la communication. L'autorité propre à la chose écrite n'est plus du tout la référence. L'auteur, en tant que responsable de la proposition, disparaît dès l'acte d'envoi.

Une paternité distribuée

L'internet favorise des modalités inédites de publication à partir du travail collectif, tel qu'il se concrétise dans les groupes de discussion scientifiques en particulier⁶. L'échange prend la forme d'un flux de réactions, nécessairement textuelles, d'une vivacité sans commune mesure avec la lourdeur de la publication dans des revues spécialisées. Bien souvent le modérateur met en ligne des réflexions d'étape, synthétisant les acquis. Il agit alors plus comme coordonnateur que comme auteur au sens habituel. Ce genre de production éclaire d'un jour nouveau des questions traditionnelles et délicates touchant au pouvoir d'appropriation. Il interroge, par exemple, la situation auctoriale, qui oscille entre la réécriture de textes provenant d'une rédaction initiale oralisée et l'apport incontestable d'une synthèse originale.

L'œuvre collective

Forme plus classique, l'œuvre collective trouve dans l'édition multimédia, notamment à caractère culturel, une certaine vigueur. La pluralité des savoirs requis (image, son, programmation, conduite de projet, etc.) mobilise des équipes où les rôles sont bien répartis, et où chacun contribue selon des proportions convenues à l'édifice commun⁷. Les génériques tiennent alors un compte serré des diverses contributions. La production dite « multisupport », mise en œuvre à l'INA⁸, en est un bon exemple, qui substitue à une logique d'auteur le travail collectif d'une équipe autour d'un chef de projet, responsable d'une maquette à déclinaisons multiples.

6. Voir à ce sujet les travaux de l'atelier d'écriture de l'ENS Ulm.

<www.barthes.ens.fr>

7. Ceci ne doit pas faire oublier la sévère confrontation entre la logique du « copyright » défendu par nombre de producteurs multimédia, et le droit d'auteur à la française.

8. La série *Un siècle d'écrivains* sur France 3 accumulait quantités de matériaux très intéressants (rush d'interviews, collections photographiques, textes de scénarios, etc.) dont une part minime était utilisée dans le 52 minutes final. D'où l'idée de mettre en chantier, parallèlement à l'émission, une déclinaison de cette « production grise » sur une pluralité de supports (film cliquable, cédérom, sites, banque de d'images, etc.).

Généralisations

Dans sa conclusion à *La révolution de l'imprimé*, E. L. Eisenstein affirme que, d'une certaine manière, nous n'avons pas quitté l'ère de l'imprimerie. Elle stigmatise la « *propension à juger terminées des histoires qui continuent à se dérouler* ». De même, elle admet « *la possibilité d'une prolongation infinie de tendances fondamentalement contradictoires* » ([EIS 91], p. 328). Voilà qui tranche avec la logique dialectique du dépassement des contradictions dans une nouvelle distribution des forces et un autre système d'acteurs. Nous adhérons pour une part à ce diagnostic. Mais en l'assortissant d'une inflexion. Le nouveau régime médiatique numérique s'hybride avec celui de l'imprimerie, sans le reléguer au musée des curiosités disparues, mais sans le maintenir indemne non plus. L'hypermédia, comme technologie intellectuelle, serait précisément cela : la radicalisation des logiques de l'imprimerie (normalisation, extension de la diffusion par la mise en ligne de la mémoire imprimée, etc.) dans un nouveau contexte marqué par le recours généralisé à des automates (organisation des corpus, indexation, navigation), l'unification numérique des fonds et l'alliance du texte avec l'image et le son. Hypothèse de mixage, donc avec conservation, et parfois même affermissement, des anciens caractères.

En guise de conclusion, nous suggérerons une extension de ces indications relatives à la confrontation des anciennes et nouvelles configurations auctoriales. Nous inviterons à les regarder comme cas particulier des incidences de la cyberculture, trop souvent appréhendée de manière mécaniste sous les auspices de la réitération. La notion de temps réel, vu comme synonyme d'instantanéité apparaît, par exemple, bien souvent comme l'avenir inéluctable de la communication, reléguant la temporalité de l'écriture (constituant différemment le rapport entre émission et réception) au musée du xx^e siècle. Or il serait assez facile de montrer que l'effet temporel principal des réseaux numériques consiste à désynchroniser la communication bien plus qu'à la rendre instantanée (la montée du mail l'atteste clairement). En forçant un peu le propos, on pourrait soutenir que les télétechnologies freinent la communication sociale (même si, localement, elles accroissent la vitesse technique de transmission) et alimentent des formes nouvelles de temps différé, caractéristique de l'écrit, qu'on a pu croire obsolètes. Bref les logiques de stock (comme la télévision sur le web) sont revigorées au détriment des logiques de flux. En fait, les caractéristiques des anciens régimes médiatiques – ceux de l'oral, de l'écrit, de l'imprimerie, de l'enregistrement – sont parfois puissamment réinvesties (tel l'auteur individuel) dans l'univers du numérique, souvent dans des mixages inédits. On peut même, il nous semble, faire l'hypothèse que la cyberculture acclimate la matière symbolique de manière beaucoup plus

respectueuse que l'écriture n'a reçu la tradition orale, ou que l'imprimé n'a traduit le manuscrit. D'où l'intérêt que l'on peut avoir à forger un concept de surplomb sans domination, où les logiques de la cyberculture traduiraient celles des formes médiatiques précédentes (oral, écrit, etc.) sans les dominer, de la même manière que l'auteur *en* collectif acclimate l'auteur individuel sans l'annihiler.

Bibliographie

[BAL 98] BALPE J.-P., « Quelques concepts de l'art numérique », Conférence donnée à Moss (Norvège), site consulté en avril 1999.
<<http://hypermedia.univ-paris8.fr>> (rubrique articles)

[COU 98] COUCHOT E., *La technologie dans l'art*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

[DEL 96] DELEUZE G., PARNET C., *Dialogues*, Champs, Flammarion, Paris, 1996.

[EIS 91] EISENSTEIN E. L., *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, La Découverte, Paris, 1991.

[FUT 93] *Futur antérieur*, Paradigmes du travail, vol. 16, n° 2, L'Harmattan, 1993.

[LAT 84] LATOUR B., *Les microbes : guerre et paix*, Métailié, Paris, 1984.

[LEV 97] LEVY, P., *Cyberculture*, Odile Jacob/Conseil de l'Europe, Paris, 1997.

[MAR 97] MARAZZI C., *La place des chaussettes*, L'Eclat, Paris, 1997.

[STI 84] STIEGLER B., « Elaborer une grammaire des images et des sons », *Actes d'Imagina 98*, INA, Bry-sur-marne, 1998.

[WEI 99] WEISSBERG, J.-L., *Présences à distance – Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, L'Harmattan, Paris, 1999.