

*Signe, signé, signons*

*livret 1/6*



*synthèse*



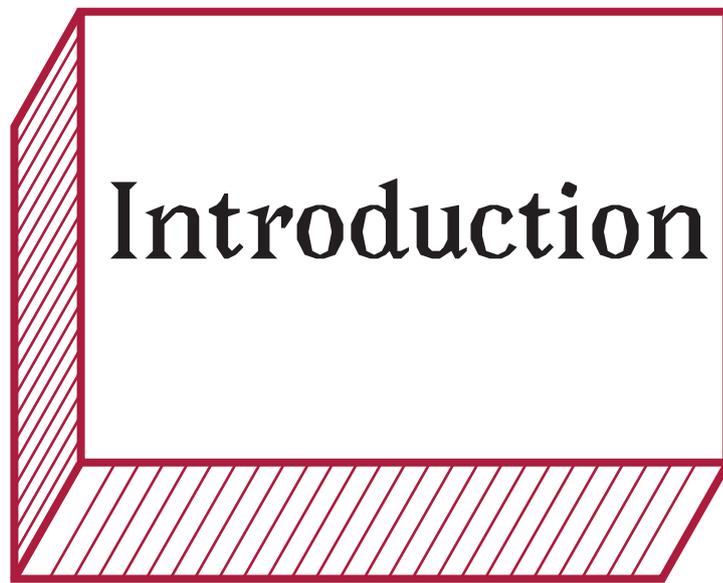


La synthèse est le cœur du  
mémoire et est constituée de  
l'ensemble des questionnements  
et réflexions travaillés tout au  
long de l'année.



# Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>06</b>
<b>De la collaboration vers la construction de soi</b>	<b>08</b>
<i>La production d'œuvre collaborative dans l'offre culturelle</i>	<b>09</b>
<i>Du spectateur au producteur</i>	<b>10</b>
<i>Le numérique favorise le collaboratif</i>	<b>11</b>
<i>La gestion des droits d'auteurs vers un accès aux œuvres</i>	<b>12</b>
<i>La réinterprétation participe à la construction de l'identité</i>	<b>14</b>
<b>Signature, de la valeur au prix</b>	<b>16</b>
<i>Les changements du statut d'auteur et ses conséquences sur la signature</i>	<b>17</b>
<i>Système social du génie dans l'art</i>	<b>19</b>
<i>Les limites de l'œuvre qui questionnent la signature</i>	<b>21</b>
<i>La signature comme outil promotionnel</i>	<b>28</b>
<i>Les modèles économiques alternatifs</i>	<b>30</b>
<b>Le design fait société</b>	<b>34</b>
<i>Applications, moyens et champs d'actions</i>	<b>35</b>
<i>Le design et le designer</i>	<b>36</b>
<i>L'œuvre dans le réseau de pensée universel</i>	<b>38</b>
<b>Conclusion</b>	<b>42</b>
<b>Ressources</b>	<b>44</b>
<b>Lexique</b>	<b>48</b>
<b>Remerciements</b>	<b>53</b>



# Introduction

1 • Roland Barthes,  
« La Mort de l'Auteur  
», dans *Le Bruissement  
de la Langue. Essais  
Critiques IV*, Paris :  
Seuil, 1984, page 63.

2 • *Dictionnaire  
Étymologique*, Larousse,  
2007.

3 • « Unipersonnel »  
permet d'insister  
sur la dimension de  
l'individu unique qui  
est questionnée ici,  
tout en mettant de côté  
l'aspect « personnel »,  
à connotation  
subjective  
et intime.

4 • Le « statut » de  
l'auteur par Nathalie  
Heinich dans son  
livre *Être artiste*,  
Klincksieck, 2012, p.9,  
englobe : « conditions  
de travail, statut  
juridique, encadrement  
institutionnel, position  
hiérarchique, catégorie  
d'appartenance,  
fortune, mode de vie,  
accès à la notoriété,  
critères d'excellences,  
représentation qu'eux-  
mêmes, et les autres,  
se font de leur position  
– et jusqu'à leur  
caractère ou leur aspect  
physique... »

La représentation contemporaine d'un auteur comme seul créateur de son œuvre est héritée des visions modernes à la sortie du Moyen-Âge, où l'idée de l'homme comme le centre des éléments s'impose<sup>1</sup>. Ce statut, loin d'être fixe, a grandement évolué au cours du temps, autant dans les pratiques que dans les représentations. La signature est apparue à la Renaissance chez les artistes, pour s'imposer au cours du temps et devenir, aujourd'hui, indispensable comme gage de qualité et d'authenticité, au moins symboliquement, et alimentant les spéculations sur le marché de l'art. Étymologiquement, « auteur » vient du latin *auctor* qui est celui qui produit<sup>2</sup>, mais également celui qui a l'autorité, le droit, la responsabilité. L'auteur n'est donc pas uniquement le producteur, mais aussi et surtout celui qui a l'idée à la base de l'œuvre et qui est seul à pouvoir intervenir dessus. Sa signature permet ainsi d'identifier la paternité, l'identité et la responsabilité d'une œuvre.

La démocratisation et le développement des outils numériques et de l'internet qui caractérisent notre époque permettent l'échange et la collaboration à une grande échelle et une grande vitesse. Ces changements remettent en question le travail collaboratif, et de fait, la place et le statut du contributeur unipersonnel<sup>3</sup>. Le statut de l'auteur<sup>4</sup> en est également directement touché, par ses questions de source, de plagiat, de moyen de production, d'artiste-génie et de droits d'auteurs. À l'ère du numérique, en quoi le travail collaboratif interroge-t-il la signature unipersonnelle ? Pour examiner cette question, nous verrons dans un premier temps comment le collaboratif permet d'aller vers un accomplissement de l'individu. Dans un deuxième temps, la signification et l'utilisation de la signature dans l'art. Enfin, l'application de ces questions dans le domaine du design.



**De la  
collaboration  
vers la  
construction  
de soi**

# La production d'œuvre collaborative dans l'offre culturelle<sup>5</sup>

5 • L' « offre culturelle » pour Nicolas Bourriaud dans son livre *Postproduction*, Les Presses du Réel, 2009, est l'ensemble des œuvres et productions, créées ou copiées, disponibles à l'observation et utilisation.

Pour peindre la chapelle Sixtine, Michel-Ange s'est fait aider de plusieurs apprentis. Voici un exemple démontant l'idée reçue de l'artiste géniale produisant seul les chefs d'œuvre de ce monde. Les plus grandes figures et les pratiques les plus anciennes de l'art utilisent le travail collaboratif. Une œuvre collaborative est une production par un groupe défini et organisé, de personnes choisies, agissant pour un but précis dans un temps donné. Une œuvre collaborative peut également être le fait de plusieurs personnes, non définies, agissant pour un même but de manière ponctuelle et par la seule volonté individuelle. Est également considéré comme collaboratif une œuvre qui a été faite par un auteur en utilisant comme matière de son travail une ou plusieurs œuvres d'autres auteurs. La production par le travail en groupe ou par l'utilisation, en tant que matière, d'autres œuvres déjà existantes, sont ainsi des œuvres collaboratives dans leur essence. Ces nouvelles œuvres peuvent, de plus, augmenter leur dimension collaborative si elles-mêmes deviennent matière de nouvelles œuvres. Toutes ces œuvres faisant ainsi partie de l'offre culturelle.

# Du spectateur au producteur

L'observation ou l'utilisation d'une œuvre ou d'une production est l'interprétation. Selon Nicolas Bourriaud, l'interprétation n'est pas passive mais permet à l'utilisateur de déjà en avoir une lecture différente des intentions de l'auteur, par ses connaissances et expériences singulières, « le degré zéro de la postproduction »<sup>6</sup>. L'interprétation permet alors de développer individuellement un sentiment, une émotion, une impression de cette œuvre, qui est moteur de la réinterprétation et participera à la construction de l'identité du spectateur. La réinterprétation est l'étape suivante, lorsque le spectateur devient acteur et utilise l'expérience acquise lors de ces interprétations pour produire. Elle vient de l'initiative de l'individu à reprendre, utiliser, augmenter une œuvre déjà existante ou à créer librement, sans se rattacher consciemment à l'œuvre consommée. Cette production permettra au spectateur devenu auteur, de poursuivre la construction de son identité personnelle, tout en contribuant à l'offre culturelle.

6 • Nicolas Bourriaud,  
*Postproduction*, Les  
Presses du Réel, 2009,  
page 18.

# Le numérique favorise le collaboratif

L'exemple le plus complet qu'il est aujourd'hui possible de donner pour illustrer toutes ces formes de création collaborative est l'outil numérique. Le développement du numérique et d'internet pousse à la collaboration. D'abord car cela permet l'échange à une échelle, distance et vitesse jamais égalées. Ensuite car les outils numériques eux-mêmes utilisés quotidiennement contiennent des technologies que tous les utilisateurs ne sauraient fabriquer. Enfin car le développement des outils numérique a contribué à la complexification de ces outils et de leur fonctionnement, et par extension à la complexification des pratiques, savoir-faire, techniques et connaissances contemporaines. Ainsi, une spécialisation de plus en plus pointue avec des connaissances de plus en plus poussées et une collaboration entre ces personnes détenant ces connaissances, est possible voir indispensable afin de monter un projet complet.

7 • Logiciels, gratuits ou payant, dont les programmes sources ne sont pas bloqués mais consultables et modifiables. Sur internet, des forums entiers sont consacrés à ces logiciels, où des développeurs peuvent proposer librement des améliorations et extensions des programmes.

8 • *Open Source Ecology* par exemple, qui est un site ayant pour but de créer un village auto-suffisant et met ainsi à disposition les plans des machines en accès libre et gratuit.

Cependant, une tendance vers la fermeture de la pratique de ces outils est possible, en enlevant la possibilité à l'utilisateur d'ouvrir, d'observer, de comprendre et de modifier le mécanisme. C'est en ce sens que certaines grandes entreprises technologiques évoluent, comme les logiciels fermés de la suite Adobe ou les outils numériques de la marque Apple. Cette tendance est contrebalancée par le développement de la pratique des logiciels libres<sup>7</sup>, ou encore des projets d'open-source<sup>8</sup>. Dans le domaine de l'art, internet encourage la consommation d'œuvres par sa facilité de téléchargement et donc participe à l'interprétation, à la réinterprétation et donc au développement de l'offre culturelle.

# La gestion des droits d'auteurs vers un accès aux œuvres

Le but de la signature est de certifier de la paternité, l'identité ou la responsabilité sur une œuvre ou un document, essayant de l'authentifier face aux copies et falsifications. C'est en ce sens que la loi a évolué, vers une protection toujours plus sévère des œuvres. Le droit français est l'un des plus protecteur du droit d'auteur. Il sépare le droit patrimonial du droit moral. Le droit moral est ce qui protège le lien entre l'auteur et son œuvre, il permet à l'auteur d'être le seul à avoir le droit de modification, de diffusion, de retrait ou de signature. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Le droit patrimonial est ce qui permet à l'auteur, et à ses ayants-droit, de toucher une rémunération pour son œuvre en échange de la reproduction et de la diffusion de celle-ci. Et ce durant la vie de l'auteur et 70 ans après sa mort. Cette séparation permet à l'auteur de vendre ses œuvres en restant maître de leur utilisation et leur devenir, ne trahissant ainsi pas son image et son discours. Le titre de propriété industrielle qu'est le Brevet est également une représentation de la protection des droits d'auteurs. Il permet à l'inventeur d'être le seul à contrôler l'utilisation de son idée. C'est un moyen de protection des idées emprunté aux lettres patentes, de la Gracque Antique et apparue, sous la forme qu'on connaît, à la Renaissance. Moment où les artistes commençaient à voir leur profession considérée comme art libéral, et non plus comme art mécanique<sup>9</sup>. Moment également où la concurrence en art et technique faisait rage en Europe, pour faire briller le pays par la diffusion de la culture et des inventions. Ce système de blocage des œuvres est uniquement mis en place pour que la création soit

9 • « Art libéral » est rattaché aux professions intellectuelles, alors que « art mécanique » est rattaché aux professions techniques. Nathalie Heinich, *Être artiste*, collection « 50 questions », Klincksieck, 2012, page 21.

en accord avec le système économique et ainsi que les auteurs puissent vivre de leur métier.

Ce système de protection des droits d'auteurs ne permet par une facilité à l'interprétation et réinterprétation des œuvres. Or, le numérique encourageant cette dynamique, le droit français a dû s'adapter. Il permet aujourd'hui de produire à partir d'autres œuvres tout en respectant les droits d'auteurs de la première œuvre. Cependant, il rend les choses très compliqués. Pour pouvoir avoir le droit de réinterpréter les œuvres, il faut contacter le ou les auteurs pour obtenir leur autorisation. Dans les contacter arrive à être fait, ce qui peut déjà être un échec, la négociation peut être longue, à cause de la barrière de la langue, des malentendus, du temps que l'autre peut accorder à la réponse et d'autres complications. En bref, le droit d'auteur français protège l'œuvre dans un environnement de création plus traditionnelle mais se heurte aux frontières floues entre œuvre originale et œuvre de reproduction que permettent les outils numériques.

Ces besoins contemporains d'échanges et de production sont donc limités par un problème de communication des intentions des auteurs. Il existe cependant aujourd'hui des systèmes de protection de droit d'auteur qui protègent les œuvres mais surtout qui communiquent clairement les intentions de partage des auteurs. Le système des Creative Commons est un bon exemple, car il est international. C'est par le biais de plusieurs licences que l'auteur peut communiquer les possibilités et limites de la réutilisation de ses créations : être crédité, un partage de l'œuvre dans les mêmes conditions, une utilisation de l'œuvre à but non lucrative, une non-modification de l'œuvre, ou encore que l'œuvre n'applique aucune de ces conditions et que son partage soit complètement libre. Ce système est donc une réponse particulièrement pertinente au mode de

production contemporain. Cependant, plusieurs critiques sont apportées à ce système, notamment car il ne permettant pas à l'artiste d'être rémunéré. Une combinaison subtile de l'application des Creative Commons et des droits d'auteurs traditionnels du pays de l'artiste est peut-être pour l'instant la meilleure réponse que peuvent avoir les besoins de partage et de rémunération.

## La réinterprétation participe à la construction de l'identité<sup>10</sup>

L'individuation est un ensemble de psychique, collectif et technique d'un individu, sans cesse en évolution. L'individuation permet l'interindividuation, qui est le contenant, forme de la relation entre individus. L'interindividuation permet la transindividuation, qui est le contenu, les connaissances entre individus dans ces formes de relation. Donc, la transindividuation permet l'individuation. On a donc une double dynamique de progression ici : l'individu qui, par sa réinterprétation, apporte à l'offre culturelle et l'offre culturelle qui, par son accessibilité, apporte à l'individu, donc en lui permettant de sans cesse développer son identité unipersonnelle. L'accès à l'offre culturelle pour une réinterprétation est donc essentiel à la fois pour la progression de celle-ci, donc l'identité collective et à la fois pour la progression de l'identité unipersonnelle. Inversement, une fermeture de l'offre culturelle et du travail collaboratif tend à enlever aux individus la possibilité de construire leur identité et donc vers une dynamique de désindividuation. C'est ce que Bernard Stiegler appelle la misère symbolique.

10 • Partie basée sur le travail de Bernard Stiegler dans son livre *De la misère symbolique*, Éditions Flammarion, 2013.

**Le collaboratif, encouragé par le numérique, apporte à la construction de l'individu, de l'interprétation à la réinterprétation. Dans l'art, le système des Creative Commons permet cette collaboration pour l'offre culturelle. C'est fermer les œuvres à la réinterprétation qui est un frein à la construction des identités unipersonnelles. Cependant, le système économique qui permet aux auteurs de vivre de leur métier est basé sur la paternité et donc sur leur signature.**





La signature,  
de la valeur  
au prix

# Les changements du statut d'auteur et ses conséquences sur la signature<sup>11</sup>

11 • Pour aller plus loin sur le statut d'auteur et les raisons de ces changements, consultez la partie **Fiche de Lecture** du mémoire concernant le livre *Être artiste* de Nathalie Heinich.

Le statut d'auteur tel qu'on le connaît aujourd'hui n'est pas celui qui a traversé l'histoire, et ce statut est surtout loin d'être fixe. Il y a dans l'histoire quelques périodes où le statut d'auteur a subi de grands changements. Ces changements étaient souvent liés à des transformations importantes du mode de vie des populations, des évolutions techniques. À la Renaissance, d'abord, où les peintres et sculpteurs sont passés du statut d'« art mécanique » à « art libéral ». Alors qu'avant cela les artisans ne signaient pas leurs productions, car considérés uniquement comme des exécutants, certains d'entre eux, devenus artistes avec de la renommée, ont commencé à signer leurs œuvres pour preuve de leurs paternités. De plus, alors qu'avant, les œuvres créées pouvaient être copiées telle des objets de production, la notion d'unique œuvre et d'originalité de l'artiste apparaît, incitant les artistes à signer. « Et la réalisation la plus haute de ce régime vocationnel, devenu la norme en matière artistique, sera la notion de génie, portée par la conception de l'art comme création originale et innovation plutôt que reproduction des modèles, comme affirmation d'autonomie de la personne à l'égard de la tradition. »<sup>12</sup> C'est le début de l'ère de la signature.

12 • Nathalie Heinich, *Être artiste*, collection "50 questions", Klincksieck, 2012, page 41.

Puis durant le courant Romantique, lors de la Première Révolution Industrielle, où l'image de l'artiste tel qu'on la connaît aujourd'hui, torturé, solitaire et géniale, naît. À ce moment-là, certaines grandes figures de l'art sont tellement populaires, que la différence entre valeur et prix de l'œuvre,

avec et sans signature, commence à apparaître avec les proportions économiques qu'on connaît aujourd'hui. Les premiers marchands spécialisés dans l'art apparaissent et la signature devient indispensable pour vendre l'œuvre d'un artiste. « Ce régime " vocationnel ", qui auparavant n'existait que de façon sporadique, a commencé à apparaître de façon assez systématique dans les années 1830, et s'est réellement imposé comme une norme à partir de la fin du XIXe siècle, pour se populariser au cours de notre siècle, notamment autour de la figure de Van Gogh. »<sup>13</sup>

13 • *ibidem*, page 43.

Ensuite arrive l'ère Moderne, durant la Deuxième Révolution Industrielle, où les artistes interrogent l'art en profondeur et l'art conceptuel apparaît. L'image de l'artiste géniale est à son apogée, et la valeur de leur signature également. La signature devient source d'expérience, elle est sans cesse déformée, dématérialisée, interrogée car intimement lié au prix des œuvres et au marché de l'art.

Une des raisons du changement du statut d'auteur dans l'histoire est l'évolution technologique. De plus, le statut d'auteur n'est jamais seul à changer, mais se déplace toujours en fonction des autres statuts, dans une dynamique de repositionnement global des métiers. Le changement du statut d'auteur induit le changement des images collectives le concernant, le changement de ses droits mais aussi et surtout le changement de son moyen de se placer par rapport à ses œuvres. La signature est la matérialisation de ce lien. Or, l'avènement des outils numériques, de l'automatisation et leur démocratisation remet en question ou, sur le long terme, remettra en question le statut de la totalité des professions, et le statut d'auteur n'est pas épargné. Ainsi, il est légitime que la signature d'auteur sous la forme dont on la connaît et avec les fonctions qu'elle possède, soit réinterrogée aujourd'hui.

# Système social du génie dans l'art

14 • *ibidem*, page 113.

Le phénomène de starisation des auteurs est basé sur la notion du génie. Cette notion même a subi des transformations au cours de l'histoire. Avant la Renaissance, elle était réservée au domaine religieux. Après, cela pouvait être appliqué aux artistes mais par la réalisation de capacités exceptionnelles. À l'ère Romantique, ce statut se déplace de « réalisations géniales » à « être géniale » et c'est durant l'ère Moderne que « il est "normal" d'être un artiste "géniale" ». »<sup>14</sup> La figure du génie artistique est apparue à la Renaissance pour se normaliser vers 1830, lors que le métier est devenu un régime vocationnel et que les œuvres et les artistes ont commencé à apparaître comme originaux, inventifs, uniques. La valeur artistique d'une œuvre s'est ainsi déplacée pour ne plus être sur celle-ci et son sujet mais sur la personne de l'artiste et sa notoriété. De plus, ce régime vocationnel a fait évoluer le type d'échec que subissent les artistes. Ce fut d'abord des erreurs, de l'artisan par rapport à son client, pour passer à la faute, des artistes par rapport aux académiciens qui dictaient les normes de représentation, pour être aujourd'hui un échec, par sa capacité à faire valoir son originalité comme art prodige. La diffusion des œuvres est également différente. Le marché de l'art fut réservé à la cour, pour ensuite s'agrandir à la bourgeoisie, pour qu'ensuite apparaisse les œuvres d'art sur le marché, et qu'enfin un marché spécialisé dans l'art se forme. Sur ce marché, la signature fut la seule à pouvoir résoudre de façon simple la question de l'attribution de l'argent lorsque l'œuvre a été évaluée ou vendue. Ce phénomène de starisation matérialisé par la signature et sa valeur sur les œuvres, a beaucoup été interrogé par les artistes eux-mêmes. C'est le sujet étudié à la prochaine partie.

Cependant, la notion de génie même peut être interrogée. En effet, cette notion est héritée du Moyen Âge où le génie était l'esprit divin, créateur absolu, à partir de rien. Or, un artiste ne crée pas à partir de rien et, souvent, pas seul. Ainsi, on peut voir le génie sous un œil différent. Il n'est peut-être que celui qui est au bon moment au bon endroit avec les bonnes personnes. Celui qui a su comprendre son environnement, les besoins de ses contemporains, et y apporter des réponses pertinentes. Selon Hegel, ces réponses pertinentes ne sont même pas le fruit de ces personnes mais de ce qu'il appelle le *Zeitgeist*, qu'on peut traduire par « l'esprit du temps ». C'est la force du temps qui pousserait les personnes à produire ce que le temps demande, dans tous les aspects de la société : politique, économie, social, éducation, art... De plus, avant la Renaissance et la réinterprétation à grande échelle des œuvres Antiques, les artistes du Moyen Âge considéraient ces œuvres comme « un trésor dans lequel on pouvait indéfiniment puiser pour créer et innover »<sup>15</sup>, comme l'illustre la phrase attribuée à Bernard de Chartres « Nous sommes comme des nains assis sur des épaules de géants. Si nous voyons plus de choses et plus lointaines qu'eux, ce n'est pas à cause de la perspicacité de notre vue, ni de notre grandeur, c'est parce que nous sommes élevés par eux »<sup>16</sup>. On a ainsi au Moyen Âge la conscience générale que toute production a pour source ou inspiration un travail ultérieur, interdisant la notion de génie tel qu'elle est vue aujourd'hui.

15 • Analepse, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Youtube, 2017.

16 • Jean de Salisbury, *Metalogicus*, livre III chapitre 4, 1159, p. 900.

# Les limites de l'œuvre qui questionnent la signature<sup>17</sup>

17 • Pour aller plus loin sur les questionnements des limites de l'œuvre par la signature, consultez la partie **Fiche Arts, Techniques et Civilisations** du mémoire.

La signature est le lien direct entre l'auteur et son œuvre, mais c'est surtout un lien matérialisé, visible par un tiers. Elle amorce ainsi la présentation de l'œuvre au monde et, par extension, sa mise en place dans le marché de l'art. Cette relation entre estimation d'une œuvre et popularité de l'auteur a de nombreuses fois été interrogée par des artistes, des mouvements ou des œuvres. Interroger la signature permet d'interroger les limites de l'œuvre. Plusieurs types de limites peuvent être analysés ici.

La limite de l'œuvre dans l'espace peut être interrogée. Le groupe d'artistes BMPT, composé des quatre artistes Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, a interrogé cette limite, car chaque artiste a adopté un motif, qu'il réalise à répétition sans signer aux délimitations. De cette manière, la limite entre œuvre et scénographie se dilue pour donner à leur travail une vision plus large d'une œuvre habitant l'espace, dans laquelle les spectateurs peuvent pénétrer et se balader.



Musée régional d'art contemporain Occitanie, 23 septembre 2006, Daniel Buren.

La limite de l'œuvre dans son achèvement, son point final, peut être interrogé. La signature, dans la peinture traditionnelle, agit comme le point final du processus créatif, l'indication que l'œuvre est terminée et n'est plus à être retouchée, mais c'est une idée qui peut être questionnée. L'exposition de Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)* en 1992 au 303 Gallery de New York<sup>18</sup>, en est un exemple. Il a converti une partie de la galerie en cuisine, au milieu de tables sur lesquels les visiteurs viennent se restaurer et manger le riz et le curry Thaïlandais qu'il servait. La limite entre prestation de l'artiste et celle des visiteurs, devenus acteurs, est floue. Cette œuvre interroge ainsi la finalité de l'œuvre, le statut de l'artiste et la place de sa signature dans l'œuvre, qui est relié au rang d'acteur au même plan que les visiteurs.

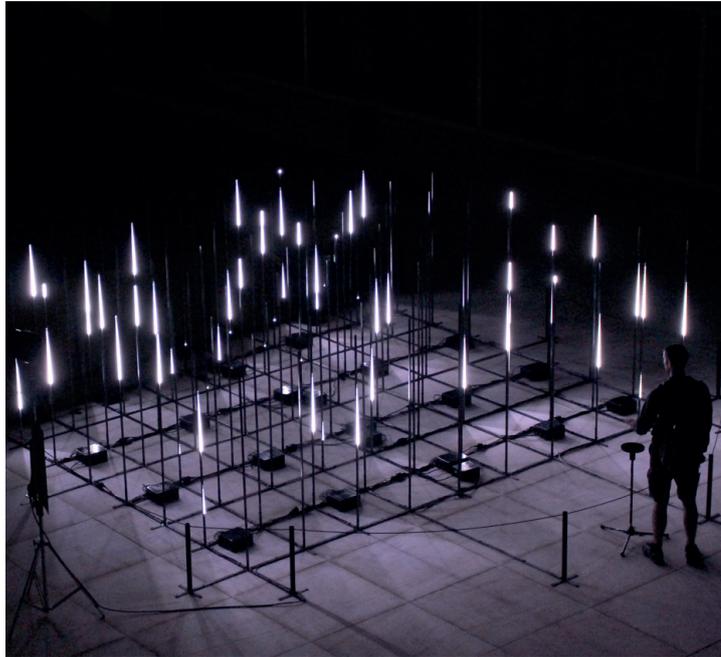
18 • *Untitled (Free/Still)*, Rirkrit Tiravanija, 1992, 303 Gallery, New York. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/) et <https://www.moma.org/collection/works/147206>, dimanche 10 février 2019.



*Untitled (Free/Still)*, Rirkrit Tiravanija, 1992, 303 Gallery, New York.

19 • Nicolas Bourriaud,  
*Postproduction*,  
éditions Les Presses du  
Réel, 2009, page 13.

La limite de l'œuvre dans son achèvement et le rôle du spectateur peut être interrogé. Certains considèrent qu'une œuvre n'existe pas si elle n'est pas utilisée, regardée par des spectateurs. Nicolas Bourriaud appelle le « communisme formel »<sup>19</sup> le fait que le sens d'une œuvre provient autant de l'usage qu'on en fait que du sens que lui donne l'artiste. Le travail du studio Cheval Vert et leurs installations interactives illustrent cette idée. *Starnum*, par exemple, présente une série de bâtons à LED qui prennent vie lorsqu'un spectateur devient acteur et met sa main devant le capteur de mouvement, montrant qu'une œuvre n'est pas complète s'il n'y a pas un spectateur pour interagir avec.



Installation interactive *Stratum* présentée dans le cadre de La Fête des Lumières 2017 à Lyon, par le studio Cheval Vert.

La limite de l'œuvre dans la matérialité physique, peut être interrogé. La première exposition d'Heger & Dejanov à Vienne ouvre ce débat. Elle consistait à fermer la galerie qui les a accueillis pendant la durée de leur exposition. Cette œuvre dématérialisée avait pour but de permettre à l'équipe de la galerie de prendre des vacances. L'auteur ici n'est pas uniquement celui qui fait mais qui pense avant tout.

La limite de l'œuvre dans la matérialité de la pensée peut être interrogé. Une œuvre n'existe pas qu'en elle-même mais également en ce que le spectateur pense lorsqu'il la rencontre. Dans son essai *Arts de faire, l'invention du quotidien* à Folio essais 1980, Michel de Certeau parle de l'interprétation du spectateur ou utilisateur, qui est une démarche donnant une dimension supérieure à l'œuvre. Le groupe Supports / Surfaces s'est questionné dessus à l'exposition au musée des Beaux-Arts du Havre en 1969. Ils ont souhaité mettre en avant la matière de la peinture qui « ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). »<sup>20</sup> Cela permet de questionner le statut de l'artiste par rapport à la projection de ces pensées sur l'œuvre et l'intention ou la non-intention qu'il avait lors de la production d'emmener ces dimensions historiques, philosophiques ou encre sociales.

20 • Supports / Surfaces, catalogue d'une exposition au musée des Beaux-Arts du Havre en 1969.

Il est possible d'interroger la limite de l'œuvre dans l'originalité dans le nombre d'œuvre identiques créées. La Fontaine de Marcel Duchamp peut questionner cette limite. L'urinoir en porcelaine, qui est déjà un objet produit en grand nombre en soi, est signé R. Mutt. Il n'en existe aujourd'hui que des répliques, non faites mais certifiées par Marcel Duchamp et dont la première a disparu, mais toutes sont considérées comme des œuvres. De cette première production, seuls des photos existent aujourd'hui. Cet exemple permet d'interroger le statut d'une œuvre dite "originale", mais également de se demander si un original peut exister.



Photographie la première œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp, prise par Alfred Stieglitz en avril 1917 dans sa galerie de New York.

Il est possible d'interroger la limite de l'œuvre dans l'originalité du processus de création. Lors de chaque grande période d'avancée technique, les artistes vont s'emparer de ces idées pour leur processus de création. Ashley Bickerton, par exemple, forme son autoportrait non en fonction de son physique, mais des marques qu'il consomme quotidiennement. Ainsi, il utilise les logos de ces marques pour construire son identité de consommateur. Cette démarche interroge le statut d'artiste par la mesure du mérite de cette œuvre et donc par la mesure du mérite du travail d'artiste.



Ashley Bickerton, *Le Art (Composition with Logos) #2*, 1987

La limite de l'œuvre peut s'interroger dans l'originalité et la notion de plagiat. C'est ce que questionne l'artiste Sherrie Levine dans ses travaux et plus particulièrement dans la conception de *Fountain* en 1991, un urinoir en bronze conçu sur l'exemple de l'œuvre de Marcel Duchamp. L'artiste interroge alors les besoins absolus de l'originalité de l'œuvre, mais aussi la validité de la démarche artistique et donc le statut de l'artiste et sa signature.



Sherrie Levine, *Fountain*, 1991.

**Toutes ces œuvres ayant remis en questions leurs différentes limites possibles vont à l'encontre des normes diffusées par le marché de l'art et permettent de rencontrer des points historiques de l'art, montrant que ces normes n'ont pas toujours été en place. Interroger la limite de l'œuvre, permet de s'interroger également sur la validité de l'œuvre, et donc par extension sur la validité du statut d'auteur et ainsi sur la validité de la signature par l'auteur sur l'œuvre.**



# La signature comme outil promotionnel

Le consommateur a maintenant cette exigence de connaître l'auteur, considéré comme gage de qualité.<sup>21</sup> Dans l'art, l'engagement de l'artiste est même primordial : « L'artiste est devenu le maillon essentiel du marché de l'art, il doit en comprendre et assimiler les techniques de marketing des vendeurs, galeries et maisons de ventes pour y être pleinement associé et bénéficiaire. »<sup>22</sup> De plus, la présence de la signature sur une œuvre permet aux critiques d'en faire un retour et donc d'en évaluer la valeur. Giorgio Vasari fut le premier à écrire sur la vie des artistes, alors qu'à son époque, les artistes commençaient à peine à se faire reconnaître comme pratiquant d'un art libéral et à posséder un statut social plus important.<sup>23</sup> Ce retour sur l'artiste par l'écrit eu pour conséquence de faire naître les prémices de l'engouement que peut créer les critiques autour d'artistes.

La signature est donc le moyen pour l'artiste et son œuvre d'entrer sur le marché de l'art. Cette dynamique s'est même exacerbée pour créer un marché de l'art parallèle spéculatif, uniquement basé sur la notoriété de la signature. Georgina Adam explique ce système dans son livre *La face cachée du marché de l'art* paru aux Beaux Arts Éditions en 2018. Il existe des hangars ne servant qu'à entreposer des œuvres qui ne voient jamais la lumière du jour. En effet, de manière totalement spéculative, ces œuvres ne servent qu'à être achetées puis revendues toujours plus cher, ces prix ne se basant donc pas sur l'histoire, la technique, l'amour de l'acheteur pour l'art, mais uniquement sur le nom de l'auteur. « L'an dernier, je n'ai vu physiquement qu'une seule œuvre pour laquelle j'ai servi d'intermédiaire.

21 • César Castellvi, « Signer pour survivre ? La signature du journaliste au cœur des transformations de la presse japonaise », *Terrains & travaux* 2017/1 (N° 30), p. 55-77.

22 • Conclusion du cours n°4 de l'*Analyse du Marché de l'Art Contemporain*, pour SciencePo Campus de Paris et par le professeur Nathalie Obadia, année scolaire 2016-2017.

23 • Son livre, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes écrit entre 1550 et 1568*, est considéré comme le premier livre d'histoire de l'art.

24 · Georgina Adam, *La face cachée du marché de l'art*, Beaux Arts Éditions, 2018, page 133, citation d'une source anonyme, un marchand d'art New Yorkais, en avril 2017.  
25 · *ibidem*, page 150, citation d'un galeriste à Rome.

26 · *ibidem*, page 156, selon l'article de Tim Schneider, « The Tao (and Dow) of Stefan », *The Gray Market*, 2 avril 2014 <http://www.thegray-market.com/blog/the-tao-and-dow-of-stefan>, dimanche 10 février 2019.

27 · László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald & Co, 1947, page 31.

Tout le reste était entreposé et a été acheté et vendu grâce à JPEG. C'était pour l'investissement »<sup>24</sup> explique une source anonyme. « Les gens entrent en me disant qu'ils veulent acheter pour investir. Ils ne s'intéressent pas le moins du monde aux œuvres ; ils ne veulent même pas regarder. "Je veux juste investir " me disent-ils »<sup>25</sup> explique un galeriste Romain. Cette dynamique s'est répandue au point qu'il existe « une race de jeunes " COIN " (Collectors Only In Name [Collectionneurs de noms seulement]) »<sup>26</sup> qui ne voit l'art contemporain que comme un marché de spéculation et d'opportunité à faire du profit. La signature a ainsi pris plus d'importance que l'œuvre elle-même, les acheteurs ne se concentrant plus que sur le nom de l'auteur que sur le discours de l'œuvre, même si seule une petite partie du marché de l'art est concernée par ce système spéculatif.

Tous les changements du statut d'auteur depuis la Renaissance ont évolué vers un moyen de rémunération des auteurs sur leur renommée, basé sur le système d'attribution et sur la notoriété de l'artiste géniale travaillant seul et méritant seul sa rémunération. Or, nous avons vu que la plupart des artistes n'ont jamais travaillé seul, qu'en particulier à l'ère du numérique, les artistes produisent à partir de matière et d'œuvres déjà existantes. « Le mythe stupide qu'un génie doit "souffrir" est une excuse sournoise de la société qui ne se préoccupe pas des artistes, à moins que leurs travaux promettent une application technologique ou économique immédiate, avec du profit calculable. »<sup>27</sup> Moholy-Nagy exprime ici son avis pour l'intérêt qui peut être porté sur le statut de l'artiste, toujours avec un regard économiquement intéressé. Voilà pourquoi le mythe de l'artiste géniale s'accorde avec la mise en place de leurs œuvres sur le marché de l'art ou encore la vision contemporaine d'un designer comme industriel qui permet un apport économique, mais ce mythe ne peut adhérer aux productions désintéressées,

questionnaires et sociétales que parfois les artistes et designer produisent. Ainsi, la pertinence de la signature pourrait être remis en question, si le modèle économique du marché de l'art n'était pas le seul moyen pour les artistes de vivre de leur travail.

## Les modèles économiques alternatifs

Plusieurs modèles économiques alternatifs sont possibles pour les artistes. Un des modèles les plus vieux est le mécénat. Il existe aujourd'hui sous différentes formes, de la forme la plus traditionnelle d'un amateur d'art encourageant un ou plusieurs artistes ou mouvements par son apport économique ou de moyens ; à la forme plus courante aujourd'hui des résidences qui permettent de donner du temps à un artiste pour se concentrer sur un projet, tout en satisfaisant ses besoins primaires d'un logement et de nourritures ; en passant par la forme d'un partenariat avec une entreprise pour une co-création ou l'apparition d'un produit dans une œuvre. Sous toutes ses formes, le mécénat permet à l'artiste qui n'arrive pas à vivre de sa profession, d'avoir un apport économique et ainsi de se consacrer entièrement sur un temps imparti à sa production. Cependant, ce modèle a un principal argument à l'encore de cette pratique, qui est la liberté de création. « Aucune société ne peut exister sans exprimer ses idées, et aucune culture, aucune morale, ne peut survivre sans la participation des artistes incorruptibles. »<sup>28</sup> « Pour être un travailleur à temps plein, être un artiste professionnel implique une responsabilité morale. C'est pourquoi l'existence de la sécurité contre les compromis et la corruption pour les artistes est si importante pour la société. »<sup>29</sup> En effet,

28 • *ibidem*, page 30.

29 • *loco citato*.

il est possible de se demander si l'artiste a des limites dans sa liberté de création face à sa soumission économique que son mécène peut lui faire subir, et ainsi la pratique de la censure, de la suggestion ou même de l'autocensure peuvent apparaître dans ce cas.

Pour se libérer de cette pratique, l'artiste peut alors avoir recours à un autre travail, fixe et lui prenant le moins de temps possible, lui permettant d'avoir un revenu minimum par mois et ainsi de consacrer le reste de son temps à sa création, sans aucune forme de censure. Cette forme d'apport économique est très courante, surtout chez les jeunes artistes et dans l'enseignement. Cependant elle a également des arguments qui vont à l'encontre de cette pratique, principalement l'idée que le temps passé à avoir un travail alimentaire est un temps et de l'énergie consacré à autre chose que la création, et donc freine l'artiste dans ses possibilités de production et donc dans son but d'être rémunéré par ses œuvres. De plus, ce travail " d'à côté " ne permet souvent pas à l'artiste d'avoir un revenu assez élevé pour en vivre décemment et me contraint à faire beaucoup de concession sur son mode de vie.

D'autres apports économiques sont possibles, notamment de l'État. En France par exemple, le RSA (Revenu de Solidarité Active) permet aux artistes d'avoir un apport économique supplémentaire et ainsi de consacrer plus de temps à leurs productions. Pour les artistes dans le secteur du cinéma, du spectacle vivant ou de l'audiovisuel, le régime d'intermittent du spectacle permet à l'artiste d'être rémunéré pour son travail personnel qui apporte à ses contrats professionnels et ainsi, de la même manière, de consacrer plus de temps à ses productions. Cependant ces deux régimes de sont pas éligibles à tous les artistes et ne correspondent pas non plus forcément à toute forme de pratique artistique.

Le travail le plus directement lié à une production de questionnement sur la société est celui de chercheur. Ce métier permet de rassembler plusieurs personnes, chacune avec des connaissances pointues dans son domaine, autour d'une question afin d'en comprendre un profondeur les fondements et de trouver des hypothèses. Dans la sphère publique, le métier de chercheur est, pour la plupart, mal rémunéré, voire pas du tout. Dans la sphère privée, ce métier est bien mieux rémunéré en moyenne, mais ce cas fait revenir aux problématiques abordés plus haut sur le mécénat.

**Tous ces modèles économiques alternatifs ne permettent pas une libre réinterprétation mais pratiquent des schémas économiques différents, toujours en permettant à l'auteur d'être rémunéré et en étant moins focalisé sur sa popularité. Le statut de la signature a évolué en même temps que le statut de l'auteur pour devenir, aujourd'hui à l'ère du numérique et du tout collectif, un outil d'autopromotion correspondant principalement au schéma commercial de rémunération des auteurs basé sur leur notoriété. De plus, des alternatives économiques existent mais ne sont pas optimales ou ne correspondent qu'à certains arts.**





Le design  
fait société

# Applications, moyens et champs d'actions

Le design est, par définition, une discipline de création qui se poste en fonction des besoins, des utilisations, des problématiques, des questionnements. Cela implique deux étapes dans le travail du designer : une étape de profonde compréhension du sujet, du sujet en relation avec son environnement et de la posture du designer à appliquer par rapport au sujet ; puis dans un second temps une étape de création.

30 • *ibidem*, page 42.

« Le design n'est pas une profession, c'est une attitude ».<sup>30</sup> Le design, en tant qu'outil de société, n'est pas ce qui crée le contexte mais ce qui s'insère dedans. Il n'est pas toujours précis ou efficace, il est parfois gadget ou accessoire, mais toujours symptomatique d'un besoin, une demande qui reflète un plus grand désir de changement d'habitude, même infime, chez l'utilisateur. C'est pourquoi le design permet une lecture large du quotidien dans le monde et, pour qui sait le lire, permet une profonde compréhension des habitudes. « Les meilleures représentations de l'art, que ce soit dans la musique, la poésie, la sculpture, ou la peinture, même dans les travaux solitaires, exprime toujours l'état d'esprit de l'époque. »<sup>31</sup>

31 • *ibidem*, page 28.

Le designer utilise comme moyen, outil ou matière, l'environnement, le quotidien et les habitudes autant que les matériaux, les couleurs et les formes.

32 • *ibidem*, page 42.

« Designer est une tâche complexe et intrigant. C'est l'intégration de demandes technologiques, sociales et économiques, et de besoins biologiques et des effets psychologiques des matériaux, formes, couleurs, volumes et de l'espace, tout cela pensé en relations. »<sup>32</sup> Il utilise ainsi des éléments généraux de l'environnement pour penser sa production, et en cela, se rapproche des artistes de la postproduction qui

créent depuis le début de l'ère moderne avec, comme matière première, les produits de l'industrie et le quotidien<sup>33</sup>. « Un designer peut mieux travailler s'il est familier avec l'art, la science, les demandes sociales et économiques de son temps. »<sup>34</sup>

Le design peut produire pour tous les aspects de la société. En tant que créateur, manipulateur, organisateur des liens et relations, le design peut s'insérer partout, pour tout et pour tous. Il peut à la fois être une production, à la fois être réorganisateur d'une habitude, dans le but d'apporter une solution à un problème diagnostiqué dans un endroit et moment donné. Ou encore il peut incarner un questionnement, une vision d'un environnement et mettre à jour des problèmes du quotidien.

33 • Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, éditions Les Presses du Réel, 2009.

34 • László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald & Co, 1947, page 34.

## Le design et le designer

Dans son travail, le designer ne peut être seul. Que ce soit à l'étape de recherche ou de conception, sa recherche doit se tourner en relation avec l'environnement et ainsi il ne peut s'isoler pour cela. De plus, la complexification des étapes de réalisation de son travail a entraîné, comme pour beaucoup d'autres métiers, une évolution vers le travail d'équipe afin de scinder les tâches demandant des connaissances et savoir-faire poussés. Le numérique qui pousse à la collaboration est alors un outil indispensable pour le designer.

Pour le designer, l'accessibilité à l'offre culturelle est aussi importante que pour tous les autres artistes car elle permet ici aussi d'être source d'inspiration, d'interprétation et de réinterprétation. Cependant, les enjeux ne sont pas les mêmes car pour une œuvre d'art, souvent produite en quantité limitée voire unique, avoir l'expérience

de cette œuvre est donc difficile. Les consommateurs de cette œuvre se contentent donc pour la plupart d'une photo de cette œuvre mais n'en font pas l'expérience directe. Les productions du design sont souvent destinées à la fabrication de masse. En avoir l'expérience est donc chose beaucoup plus aisée, ou du moins cette expérience est contact direct avec la production elle-même. Les productions du design, bien que n'obéissant pas aux mêmes règles que d'autres œuvres d'art, entrent tout de même dans l'offre culturelle.

On a vu que la pertinence et la forme de la signature sur les œuvres peut être questionnée selon énormément de facteurs : le statut social, juridique, mythique voire politique de l'auteur, son intention pour l'œuvre, le futur économique de celle-ci, sa valeur commerciale et symbolique, sa place dans l'espace, sa relation avec le spectateur et l'interaction, ou encore son originalité. Pour le designer, c'est surtout dans le processus de création que cela diffère. En effet, comme il prend pour matière principale l'environnement et les relations dans cet environnement où sa production prendra place, la première partie de son travail dans le processus de création est l'observation et l'analyse. La place de la signature dans le design est ainsi questionnable par la matière du travail du designer qui ne vient pas directement de lui, n'est pas directement choisi par lui mais lui est imposé par un environnement étudié donné. « Toute tentative pour le rendre indépendant [le design], pour en faire une chose-en-soi, va à l'encontre de sa valeur intrinsèque de première matrice fondamentale de la vie. »<sup>35</sup>

35 • Victor Papanek,  
*Design pour un monde  
réel*, Mercure de France  
1974, page 31.

De plus, la deuxième partie de son processus de création concerne la production. Or, le designer est dans un système économique différent car la plupart du temps il est payé par un client pour son travail. Les questions sur ce modèle économique sont donc les mêmes que sur le mécénat plus haut,

mais ici le client peut avoir une voix juridique et formelle importante sur les productions et la signature du designer. Beaucoup de débats existent aujourd'hui entre ceux qui pensent que le designer met en forme uniquement ce que le client lui demande, et ceux qui pensent qu'il est à l'origine de cette forme. Ces questions ne débattent cependant pas le métier de designer mais seulement deux types de projets qu'il est capable de produire et dans les deux cas, il y a des conséquences différentes sur la vision du designer et son statut, et ainsi sur sa signature. De plus, la signature comme outil promotionnel est également ici une question qui ne se pose pas pour tous les designers car beaucoup travaillent en agence et ont ainsi une signature commune à l'agence, leur identité unipersonnelle n'étant ainsi pas au centre de leurs revenus. Cette signature peut également être totalement absente afin de permettre l'anonymat de l'auteur. Cet anonymat peut avoir un enjeu important sur l'œuvre.

## L'œuvre dans le réseau de pensée universel

La philosophie, tout comme la littérature ou la science, a mis à jour des observations, des mouvements de pensées qui sont parfois rattachés à des noms de ceux qui l'ont découvert mais toujours faisant partie des idées collectives. En effet, n'importe qui peut adhérer, pratiquer et travailler sur ces mouvements de pensées, elles ne sont pas bloquées par un droit d'auteur ou un brevet. Le design et l'art, par son essence et ses moyens, peut également mettre à jour des actions, dans son champ d'action propre, qui traduisent une société à un moment donné avec ses individus et sa complexité, et ainsi apporter de nouvelles solutions

aux problématiques contemporaines, de nouvelles manière d’appréhender l’environnement. Ainsi, pour les auteurs pensant leur production comme dispositif de réflexion, leurs moyens économiques et juridiques de les ouvrir à la réinterprétation librement sont limités alors que leur identité sur l’œuvre est une composante importante de cette liberté de réinterprétation : « en même temps que l’auteur abandonne son nom pour s’engager dans un processus collectif de connaissances, la connaissance est pensée elle-même comme effervescence, émergence de mouvements, de dynamiques, d’engagements. »<sup>36</sup>

36 • Stéphane Lojkine, « " Et l’auteur anonyme n’est pas un lâche... " Diderot, l’engagement sans le nom », *Littératures classiques*, 2013/1 (N°80), page 255.

Cela emmène ainsi à penser à l’anonymat, qui permet de faire entrer ce genre de production dans un réseau de pensée universel : « un anonymat qui n’a rien à voir avec une dépossession du nom, mais consiste plutôt dans le passage à une méta-personnalité auctoriale, se déployant en réseau à la fois dans l’espace et dans le temps. »<sup>37</sup> De plus, ce type de production, comme il a été dit plus haut, est le plus souvent produit en collaboration avec beaucoup de facteurs extérieurs, tout comme les réflexions sociales, politiques ou philosophiques : « Toute la pensée encyclopédique était en effet mue et conditionnée par une pratique de l’anonymat : pensée non d’un homme mais d’une société de gens de lettres ; pensée non des seuls gens de lettres, mais de ces grands noms associés aux artisans dont l’expérience et la pratique innervent le discours encyclopédique et lui apportera le contrepoint des planches ; pensée non d’une époque, mais d’une succession d’époques, dont les discours mêlés dissémineront leurs noms. »<sup>38</sup>

37 • *ibidem*, page 254.

38 • *ibidem*, page 263.

Cet anonymat est un moyen pour l’auteur de laisser leurs œuvres être librement réinterpréter mais également librement interprété car la lecture d’une œuvre sans connaître son auteur ne permet pas d’interprétation en fonction des actes de l’auteur. En effet, certains

auteurs ont commis des actes qui, vu par les standards contemporains, sont lus différemment, soit portés en actes héroïques soit portés en actes condamnables. Or, l'importance des actes de l'auteur sur la lecture des œuvres est un débat qui revient régulièrement et qui a plus d'une fois empêché l'exposition et la rétrospective de certains artistes. « Il faut faire la différence entre l'hommage rendu à une œuvre et l'hommage rendu à la personne »<sup>39</sup>, cependant il peut être difficile de faire cette différence lorsqu'au regard des contemporains, les actes de l'auteur de cette œuvre ne correspondent pas aux standards et ainsi exposer ces œuvres, pour certains opposants, peut revenir à honorer ces actes. Il y a également un autre débat sur la relation de l'auteur avec son œuvre, à propos de la responsabilité de l'auteur. Non de sa responsabilité sur son œuvre car il a en effet aujourd'hui autorité sur ses œuvres par le droit moral, mais bien de sa responsabilité de diffusion de valeurs. À tous ces débats qui peuvent nuire à l'exposition d'une œuvre et créer une discussion autour de l'auteur plutôt qu'autour de l'œuvre elle-même, et au souhait de l'artiste de voir sa création être réinterprétée librement, l'anonymat est une réponse possible.

39 • Nathalie Heinich,  
*Peut-on séparer l'œuvre  
de la vie de l'artiste ?*  
France culture, le 12  
décembre 2017.



**Le travail collaboratif est aujourd'hui encouragé par le numérique et la complexification des savoir-faire. De plus, la liberté de réinterprétation participe à la construction de l'identité, qui elle-même peut participer à l'enrichissement de l'offre culturelle, qui à son tour peut participer au développement de l'identité de chacun. À chaque manière de signer, son influence sur la manière de diffusion et de réinterprétation des œuvres. La signature sur l'œuvre telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui permet à l'artiste d'être rémunéré mais également de contrôler l'utilisation de son œuvre, afin d'éviter une appropriation ne correspondant pas aux intentions de l'auteur. Les modèles économiques alternatifs qui existent aujourd'hui sont très limités et, en se développant, permettraient aux auteurs de libérer ces œuvres sans penser aux contraintes économiques, pour ainsi contribuer aux réflexions de la société. De plus, certains projets pouvant être pensés comme dispositifs de réflexions ont un potentiel de questionnement sur un environnement donné qui, pour être utilisé, doivent être libres à l'interprétation et la réinterprétation.**

**Dans ce sens, il existe aujourd'hui des moyens juridiques qui permettrait à l'auteur de libérer son œuvre et de communiquer son intention vers la libre réinterprétation, avec une seule contrainte, citer l'auteur. Et la forme ultime de cette liberté est l'anonymat de l'auteur qui emmène l'œuvre dans le réseau de pensée universel. L'anonymat permet une totale liberté de réinterprétation de l'œuvre. Mais cela permet aussi d'échapper à l'économie autour de la signature et également d'empêcher l'interprétation des intentions et actes de l'auteur au regard des standards contemporains. L'anonymat de l'auteur est une dimension supplémentaire à l'acte de signer et ainsi à ses incidents sur l'œuvre. C'est une dimension avec des contraintes économiques énormes mais également une dimension permettant aux œuvres une plus grande liberté pour être réinterprété et échappant aux débats de l'effet des actes de l'auteur sur ses œuvres.**



# Ressources

# Bibliographie

Georgina Adam, *La face cachée du marché de l'art*,  
Beaux Arts Éditions, 2018

Roland Barthes, « La Mort de l'Auteur »,  
*Le Bruissement de la Langue. Essais Critiques IV*, Paris :  
Seuil, 1984

Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, éditions  
Les Presses du Réel, 2009

César Castellvi, « Signer pour survivre ?  
La signature du journaliste au cœur des  
transformations de la presse japonaise »,  
*Terrains & travaux* 2017/1 (N° 30)

Nathalie Heinich, *Être artiste*, collection  
" 50 questions ", Klincksieck, 2012

Dictionnaire Étymologique, Larousse, 2007

Stéphane Lojkine, « " Et l'auteur anonyme n'est  
pas un lâche... " Diderot, l'engagement sans le  
nom », *Littératures classiques*, 2013/1 (N°80)

László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*,  
Paul Theobald & Co, 1947

Nathalie Obadia, cours n°4 de *l'Analyse du Marché  
de l'Art Contemporain*, pour SciencePo Campus de  
Paris, année scolaire 2016-2017

Victor Papanek, *Design pour un monde réel*,  
Mercure de France 1974

Jean de Salisbury, *Metalogicus*, livre III chapitre 4,  
1159

Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*,  
Éditions Flammarion, 2013

# Webographie

Analepse, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, 2017  
<https://www.youtube.com/watch?v=knRabAQv6ls>

France Culture, *Peut-on séparer l'oeuvre de la vie d'un artiste ?* avec Serge Toubiana et Nathalie Heinich, 12 décembre 2017  
<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-zeme-partie/peut-separer-loeuvre-de-la-vie-de-lartiste-avec-nathalie-heinich>

Open Source Ecology  
<https://www.opensourceecology.org/>

Creatives Commons  
<https://creativecommons.fr/>

Wikipedia  
<https://fr.wikipedia.org/>

Collectif Cheval Vert  
<https://chevalvert.fr/>

Rirkrit Tiravanija, *untitled (free/still)*  
<https://www.moma.org/collection/works/147206>

Sherrie Levine, *Fountain*, 1991.  
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMdzAer/rejLpXx>

Ashley Bickerton, *Le Art (Composition with Logos) #2*, 1987  
<https://www.widewalls.ch/artist/ashley-bickerton/>

The Gray Market  
<http://www.thegray-market.com/blog/the- tao-and-dow-of-stefan>





# Lexique

## A

**Art libéral** : rattaché aux professions intellectuelles.

**Art mécanique** : rattaché aux professions techniques.

**Auteur** : du latin *auctor*, l'auteur est celui qui produit, mais également celui qui a l'autorité, le droit, la responsabilité sur ses productions. On parle ici de tout type d'auteur : écrivain, philosophe, réalisateur, acteur, plasticien, designer, peintre, sculpteur...

## B

**Brevet** : droit de la propriété intellectuelle qui définit une invention technique répondant à un problème donné et qui donne à son propriétaire l'exclusivité du droit de décider de l'exploitation de l'idée par lui-même et autrui ; à partir d'une date précise et dans un temps limité.

## C

**Chef d'œuvre** : il est ici question du chef-d'œuvre au sens datant du Moyen Age, et non au sens commun contemporain d'une œuvre particulièrement adapté aux standards actuels, c'est-à-dire l'exercice de production d'une œuvre d'un apprenti dans le cadre d'une Corporation, ayant pour but de montrer à ses supérieurs ses acquis techniques, et marquant la fin de sa formation ainsi que son aptitude à devenir à son tour maître et prendre des élèves.

**Collaboratif** : est collaboratif ce qui a été créé, modifié, pensé par un groupe de personnes, que ce soit un groupe défini et rassemblé dans un but précis ou un groupe de personnes éparse ayant apporté leur part de connaissance par leur propre initiative et à des moments différents.

**Creatives Commons** : une des applications possibles des licences libres, sous différents types de licences : BY (d'attribution, on ne doit que nommer l'auteur), BY ND (droit d'attribution et interdiction de modification sur l'œuvre), BY NC ND (attribution, pas de modification et pas d'utilisation commerciale), BY NC (attribution et pas d'utilisation commerciale), BY NC SA (attribution, pas d'utilisation commerciale et partage dans les mêmes conditions, la même licence), BY SA (attribution et partage dans les mêmes conditions).

## D

**Désindividuation** : dynamique lorsque l'individuation n'est plus possible, donc lorsque le psychique, collectif et technique d'un individu n'est plus en évolution.

**Droit d'auteur** : notion juridique qui explique précisément les droits d'un auteur sur ses œuvres.

**Droit moral** : ce qui protège le lien entre l'auteur et son œuvre, il permet à l'auteur d'être le seul à avoir le droit de modification, de diffusion, de retrait ou de signature. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

**Droit patrimonial** : ce qui permet à l'auteur, et à ses ayants-droit, de toucher une rémunération pour son œuvre en échange de la reproduction et de la diffusion de celle-ci. Et ce durant la vie de l'auteur et 70 ans après sa mort.

## G

**Génie** : il est question ici de génie encre dans la personne qui accompli des actes géniaux.

## I

**Individuation** : un ensemble de psychique, collectif et technique d'un individu, sans cesse en évolution. Elle permet l'interindividuation.

**Interindividuation** : le contenant, forme de la relation entre individus. Elle permet la transindividuation.

**Interprétation** : acte d'associer des idées, symboles, messages à une œuvre, par les propres connaissances et expériences du spectateur.

## L

**Licence libre** : licence appliquée sur une œuvre de l'esprit qui permet à l'auteur de partager son œuvre dans les conditions qu'il souhaite.

## M

**Misère symbolique** : dynamique de désindividuation généralisé par l'absence de connaissance interne des outils utilisés quotidiennement par la population aujourd'hui.

## O

**Œuvre** : la production d'un artiste, de toute forme d'art : écriture, poésie, vidéo, musique, peinture, sculpture, performance...

**Offre culturelle** : ensemble d'œuvres disponibles à la consommation, que ce soit des copies, photos ou originaux de ces œuvres. Internet en particulier est une immense archive de toutes les œuvres qui sont visibles sur les sites et qui ne cesse de s'agrandir.

**Open-source** : objet, logiciel ou système dont la mécanique, les codes de programmation ou l'organisation des éléments sont visibles, étudiables, modifiables.

## R

**Régime vocationnel :** une profession à régime vocationnel est une profession pour laquelle ceux qui la pratiquent y sont complètement dévoués, au point où ils ne pourraient faire autre chose.

**Réinterprétation :** acte de produire, créer à partir d'une œuvre déjà existante, consciemment ou non.

**Réseau de pensée universel :** ensemble de connaissances, hypothèses, expériences connus et étudiés par d'autres personnes précédemment et que chaque personne peut librement analyser, comprendre, réinterpréter.

## S

**Signature :** marque, signe, empreinte sur un document, objet ou œuvre qui permet d'identifier l'auteur.

**Statut d'auteur :** Selon Nathalie Heinich dans son livre Être artiste, éditions Klincksieck, 2012, ce statut concerne les « conditions de travail, statut juridique, encadrement institutionnel, position hiérarchique, catégorie d'appartenance, fortune, mode de vie, accès à la notoriété, critères d'excellence, représentation qu'eux-mêmes [les artistes], et les autres se font de leur position – et jusqu'à leur caractère ou leur aspect physique... »

## T

**Transindividuation :** le contenu, les connaissances entre individus dans ces formes de relation.

## U

**Unipersonnel :** permet d'insister sur la dimension de l'individu unique qui est questionnée ici, tout en mettant de côté l'aspect « personnel », à connotation subjective et intime.

## Z

**Zeitgeist :** mot allemand qui peut être traduit par « air du temps » et qui est une hypothèse philosophique qui pousserait les personnes d'une époque donnée à produire ce que le temps demande, dans tous les aspects de la société : politique, économie, social, éducation, art... le zeitgeist est ce qui, par exemple, expliquerait pourquoi plusieurs personnes ont, au même moment et sans avoir eu de contact entre eux, la même idée.



# Remerciements

La rédaction de ce mémoire fut en travail long et semé d'incertitudes. Il n'aurait pas été possible sans le soutien de beaucoup de personnes qui, chacune à son échelle et à son moment, a permis d'arriver au bout de cet exercice. Je remercie avant tout mes parents, piliers de ce projet et toujours d'un soutien infailible. Je remercie également toutes les personnes qui m'ont apporté soutiens, connaissances, relectures, références pour arriver à bout du mémoire, et en particulier Amélie Balazut pour sa générosité et ses précieux encouragements. Je remercie mes trois merveilleux camarades de classe pour leur patience, leur bienveillance et leur soutien. Je remercie aussi l'équipe pédagogique du DSAA.

**Signe, Signé, Signons.**

Mémoire de Mégan Dorigo, dans le cadre du DSAA  
Design Graphique année 2019,

Livrets 1/6,

Synthèse, ressources et lexique,

Typographies de titrage :

Le caractère *Infini* utilisé dans ce document a  
été créé par Sandrine Nugue dans le cadre d'une  
commande publique du Centre national des arts  
plastiques.

Le caractère *Avara* utilisé dans ce document a été  
créé par Raphaël Bastide pour la fonderie Velvetyne.

Typographie de labeur :

Le caractère *Fengarde Neue* utilisé dans ce  
document a été créé par Loïc Sander pour la  
fonderie Velvetyne.

Papier intérieur : Smart Print Clairefontaine 60g.

Couverture : Feutrine bordeaux.

Imprimé en février 2019.