



HAL
open science

AUTEUR FRAGMENTÉ. La création collective à l'heure d'Internet

Jean-Paul Fourmentraux

► **To cite this version:**

Jean-Paul Fourmentraux. AUTEUR FRAGMENTÉ. La création collective à l'heure d'Internet. Recherches en Esthétiques, 2008, 14, pp.205-213. halshs-00372557

HAL Id: halshs-00372557

<https://shs.hal.science/halshs-00372557>

Submitted on 1 Apr 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AUTEUR FRAGMENTÉ
LA CRÉATION COLLECTIVE À L'HEURE INTERNET

Jean-Paul FOURMENTRAUX

Version "auteur" avant parution. Pour toute citation, toujours se référer à l'article : FOURMENTRAUX JP. 2008 « Auteur fragmenté. La création collective à l'heure d'Internet », *Recherches en Esthétique*, n°14, octobre 2008, pp.205-213.

À l'époque moderne, l'artiste est celui qui crée, au même titre que l'auteur est en littérature celui qui écrit, ou celui réputé avoir écrit, auquel on attribue le texte. La vision moderne de l'auteur a ainsi permis d'unifier des discours hétérogènes au sein d'une même œuvre, qui doit elle-même son homogénéité à une « figure auteur » supposée cohérente, une et identifiable. Toutefois, si ce modèle de l'autorité reste valide pour la communication orale, qui lie un discours à une instance originelle, ou un énoncé à un énonciateur qui en détient l'autorité intentionnelle, il est cycliquement mis à mal tout au long de l'histoire¹. L'examen pragmatique des corpus littéraires montre en effet des redéfinitions récurrentes de cette figure hégémonique d'auteur, avec l'instauration d'un critère d'originalité comme indice simultané de la valeur d'une œuvre et de son auctorialité. La catégorie d'auteur va peu à peu perdre son caractère ontologique pour recouvrir une fonction médiate, distribuée entre le sujet et l'œuvre. Penser l'auctorialité de l'auteur demande alors de focaliser l'attention sur ses manifestations et inscriptions spécifiques par et dans le texte produit. Si l'auteur marque l'origine du texte (à supposer que l'on puisse encore en arrêter l'origine), il s'inscrit désormais simultanément dans le texte (ou l'œuvre) qui lui attribue alors une fonction spécifique. Autrement dit, l'auteur n'est plus seulement, la figure historiquement déterminée qui autorise le texte, l'accroît ou le garantit, mais devient également une instance textuelle qui marque le texte et compose son auctorialité. Une possible autonomie de l'analyse littéraire - focalisée sur le texte - apparaît

ainsi avec la nouvelle critique littéraire qui postule, à la fin des années 1960, la mort de l'auteur². Différents arguments viennent conforter cette rupture épistémologique séparant l'œuvre et l'individu qui l'a historiquement produite : une généalogie de la mort de l'auteur a été esquissée par Barthes à partir des thèses mallarméennes sur la disparition élocutoire du poète et l'intransitivité du texte poétique, ou sur la forme dialogique du langage envisagé comme un tissu de citations et la dimension intertextuelle de tout texte. Désormais, la détermination d'une origine apparaît comme le produit d'une spéculation. Selon Barthes, réduire la pluralité de ces voix à l'univocité, revient à décider d'un sens du texte au détriment de ses autres sens possibles, et donc à refuser le devenir du texte littéraire, sa vie propre, son ouverture à une diversité d'interprétations et à une constante actualisation. L'œuvre ouverte aux reprises et interprétations ne peut en ce sens s'aliéner d'un auteur exclusif :

Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture (Barthes, 1973).

Cependant, si l'auteur comme institution est dit mort, il renaît comme figure dans la relation dialogique que le lecteur entretient avec le texte, non plus derrière l'œuvre, dont il détiendrait seul le secret ou la vérité, mais dans le texte. Dès lors, dire qu'il n'y a plus d'auteur en amont du texte (qui serait seul à en détenir le sens), c'est libérer le jeu des interprétations en refusant

le verrou que constitue l'assignation au texte d'une origine déterminée, au profit d'un auteur textuel désormais envisagé comme le narrateur d'un récit. Prolongeant un même paradigme, l'étude de la fonction d'auteur par Foucault (1969) déploie une perspective selon laquelle les humains ne font qu'animer des nappes discursives dont les convergences (les épistémés) sont les seuls véritables producteurs de discours.

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper.³

Au-delà de sa classification en quatre principaux types d'appropriation des œuvres, Foucault attribue au nom d'auteur trois principales fonctions : (1) classificatoire, qui permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter et de les distinguer d'autres ensembles ; (2) de mise en rapport des textes entre eux ; (3) de qualification d'un certain mode d'être du discours, qui le dote d'un statut singulier et qui le distingue de la parole quotidienne immédiatement consommable. Selon cette

conception, le nom de l'auteur n'appartient dorénavant ni à l'état civil des hommes, ni à la fiction de l'œuvre : il est au contraire situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et leur mode d'être singulier. La fonction auteur caractérise ici le mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. La fonction classificatoire joue donc à trois niveaux : elle définit un jeu de relations pour les textes compris sous un même nom - c'est-à-dire réunis à l'intérieur de l'œuvre -, elle permet ainsi d'opposer un dedans à un dehors, et de ce fait, elle dote les textes d'un statut singulier. En outre, Foucault va substituer aux notions de « livres » et d'œuvres, le concept opératoire de formations discursives⁴, pour redéfinir, plus tard, les rôles et fonctions des auteurs et des œuvres singulières au sein de ces plus vastes formations. Cette nouvelle acception de l'œuvre et de l'autorité teintera également les travaux de Gilles Deleuze.

On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction auteur apparaisse jamais⁵.

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 autre⁶.

La réflexion philosophique se concentre alors sur les modalités de distribution des textes les uns par rapport aux autres et analyse leurs variations selon les époques. Tout à la fois historique et institutionnelle, la notion d'auteur y est envisagée comme l'outil d'une stratégie ponctuelle d'individuation. L'auteur qui n'est rien d'autre qu'une fonction attachée à un certain type de textes (officiels notamment) est défini par des usages ou des pratiques institutionnelles historicisables. L'analyse prend alors pour objet le jeu de variation des relations qui unissent l'auteur à l'œuvre : un complexe rapport d'appropriation qui conjugue attribution et propriété, caution et profits, encadrés par des régimes juridiques, fiscaux ou pénaux, eux-mêmes historiquement déterminés et variables. Les thèses de Barthes et de Foucault peuvent sur ce point faire l'objet d'une articulation : elles décrivent chacune l'auteur comme le produit d'une série d'opérations d'intéressement de l'interprétation. (Re)constitué en aval par l'interprétation, l'auteur y apparaît comme la condition de possibilité d'une dispersion des ego entre l'écrivain réel en amont du texte, le locuteur fictif à l'intérieur de l'œuvre, et enfin, ceux par lesquels prend corps ce possible partage.

Internet, l'œuvre et ses auteurs

Depuis le milieu des années 90, Internet bouscule les formes de création et de diffusion de l'art contemporain et (ré)engage la figure et la

fonction d'auteur sur des voies inédites. Le Net art participe d'une construction collective où interviennent des artistes et des informaticiens, des configurations techniques et des occasions sociales ritualisées. Bien avant le développement des wiki et plus récemment des blogs, que l'on qualifie un peu hâtivement comme les premières technologies participatives et démocratiques, le Net art avait largement préfiguré des dispositifs de communication et des usages innovants des TIC – les technologies de l'information et de la communication. Au carrefour de l'innovation technologique et de l'art contemporain, le Net art – i.e. l'art conçu *pour* et *par* Internet – présente en effet des enjeux de recherche et de création inédits : mutations du travail artistique, redéfinition des modes de production et de circulation des œuvres, outils et stratégies renouvelés de leur mise en public, en exposition ou en marché⁷. Apparu dans la deuxième moitié des années 90, cet art prolonge une forme d'art médiologique qui s'origine dans les expérimentations pionnières de l'art vidéo des années 1970 et fait suite aux premières pièces d'art par ordinateur des années 1980. Pour le monde des arts, Internet constitue simultanément, et dès son apparition, le support technique, l'outil créatif et le dispositif social d'une nouvelle variété d'œuvre dont les enjeux relationnels et collaboratifs reconduisent la problématique des relations entre art et société. On peut entendre par *support*, sa dimension de vecteur de transmission, dans le sens où Internet est son propre diffuseur. Par *outil*, sa fonction d'instrument de production, qui donne lieu à des usages et génère des dispositifs artistiques. Et par

environnement, enfin, le fait qu'il constitue un espace habitable et habité. En s'inscrivant dans cette articulation, l'œuvre du Net art peut se manifester dans la conception de dispositifs interactifs spécifiques, mais aussi dans la production de formes de vies en ligne, et de stratégies de communication en réseau. L'examen des productions révèle en effet une polyphonie énonciative : différents types d'énonciations et d'énoncés⁸, dont les caractéristiques et fonctions se déploient sur un continuum échelonné depuis l'acte langagier - l'expression textuelle quasi-verbale des différentes formes de communications électroniques -, jusqu'à la production de dispositifs artistiques concrets, plus ou moins assumés et revendiqués en tant qu'œuvres. Le réseau Internet y est tour à tour investi comme un atelier en ligne, un lieu d'exposition ou de réflexion : c'est-à-dire comme l'espace simultané de création et de communication au public des œuvres d'art. En outre, les manipulations artistiques *par* et *pour* Internet visent alternativement la structure et l'architecture du média, les codes et programmes informatiques générés, la configuration des liens hypertextes et des parcours, et enfin, les formes communicationnelles et contenus plastiques déployés. Par conséquent, les artistes du Net art disposent et engagent au cœur d'Internet des projets multiformes - environnements navigables, programmes exécutables, formes altérables - qui vont parfois jusqu'à inclure une possibilité d'apport, de transformation ou de communication en provenance du public. Une part importante du travail de

création consiste à acheminer l'œuvre vers son public potentiel, pour que celle-ci puisse être agie⁹.

L'œuvre du Net art semble ainsi confondre l'action et son résultat en une seule et même quête processuelle de l'expérience artistique. Or, cette confusion se heurte aux principes de création propres à la traditionnelle discipline des beaux-arts : elle contrarie les régimes d'attribution de la valeur de l'art moderne, qui opéraient par discrimination de l'objet d'art choséifié et mis sur un piédestal, vis-à-vis du travail artistique, des compétences et savoir-faire techniques ou artisanaux, souvent discrédités du produit fini. De ce point de vue, si œuvrer prend fin quand l'objet est achevé, prêt à s'ajouter au monde commun des objets¹⁰, peut-on encore appeler œuvre l'expérience et les dispositifs du Net art ?

Ce caractère ambivalent du Net art, placé entre une configuration de l'environnement technique et un cadrage de l'action sociale, déplace pour bonne part le régime d'appréhension de l'œuvre. Celle-ci se déploie désormais comme une forme dialogique - simultanément esthétique, médiologique et sociale - qui ne peut désormais être saisie qu'en actes ou en travail, c'est-à-dire, appréhendée comme un dispositif cognitif à construire. On peut distinguer différentes figures de l'interactivité, telles qu'elles sont prévues au cœur de l'environnement technique, et différents modes d'interaction leur correspondant entre l'artiste l'œuvre et son public¹¹. L'interactivité minimum est toujours *navigation* dans un espace d'information plus ou moins transparent et arborescent. Une interactivité plus complexe

peut prescrire la *génération* d'un algorithme de programmation. Dans ce cas, elle est simultanément *commande* d'un processus observable pour l'acteur du dispositif et branchement algorithmique pour l'auteur. Une troisième relation interactive peut encore consister en la possible introduction de données de la part de l'acteur. Il s'agit là d'une interactivité de *contribution*, cette dernière pouvant ou non avoir une incidence réelle sur le contenu ou la forme de l'œuvre. La contribution y est dans ce cas doublée d'une *altération*. Enfin, l'interactivité peut être le terreau d'une communication inter-humaine médiée. C'est ici l'*alteraction* - l'action collective en temps réel - qui compose le cœur du projet artistique. Chacune de ces figures de l'interactivité prévoit ainsi des emplois et des incertitudes, des contraintes et des prises par lesquelles se co-construisent l'action et l'objet, ses schémas de circulation et ses régimes d'existence. Pour chacun de ces scénarios, le Net art aménage différentes prises en direction d'un public qui peut désormais, selon certaines réserves et conditions, devenir acteur de fragments d'œuvres préalablement identifiés. En conjuguant simultanément une esthétique du code, un design d'interface et un art de l'archive (plus ou moins éphémère), le Net art met ainsi en scène un art appliqué à disposition du public.

Les formes d'interactivité induites et les interactions qui en découlent, de même que la dimension processuelle de l'œuvre, engagent également une redéfinition de l'auctorialité. Dans ce contexte de basculement radical de l'unité et de la singularité de l'œuvre, on est en effet

en droit de se demander comment l'auteur peut parvenir à demeurer le seul garant des dimensions qui composaient traditionnellement les propriétés de l'œuvre d'auteur : un niveau constant de valeur, un champ de cohérence conceptuelle ou théorique, une unité stylistique et une date. Si sur ce point, les réponses des artistes sont empreintes d'ambiguïté, la notion d'auteur reste toutefois revendiquée et l'on peut dire que, dans un mouvement plus appuyé encore qu'en art contemporain, cette notion opère une remontée aux prémices de l'œuvre. Autrement dit, l'auteur est bien celui qui est à l'origine du concept de l'œuvre processuelle. Il se révèle être le principe d'engendrement d'un concept, dont la disposition et exposition, fait ensuite l'objet d'un double processus de délégation. Toutefois, l'œuvre n'a pas ici de forme prédéterminée et n'existe semble-t-il qu'au travers d'interactions. Les interprétations de l'œuvre apparaissent de ce fait totalement irréductibles aux intentions de l'auteur.

Écriture(s) et co-conception du Net art

En amont de la production, la mise en scène de l'activité de conception associe deux formes d'écriture : l'écriture de l'idée ou du concept (l'intention artistique), d'une part, et l'écriture de l'algorithme de programmation, d'autre part. L'outil informatique fait en effet se côtoyer ces deux acceptions du terme « écriture » et place conjointement les deux

scripteurs, incarnés par l'informaticien et par l'artiste, dans une position d'autorité équidistante. En outre, dans ce contexte, le travail d'auteur(s) ne revient plus seulement à produire des images, mais également à proposer les cadres qui permettront de les voir et de les lire : la présentation de l'œuvre faisant plus que jamais ici partie intégrante de l'acte créatif. Des cadres de vision et de lecture de l'image numérique doivent ainsi être eux-mêmes disposés, à l'attention d'un public participant. La disposition doit en effet satisfaire la double exigence d'agencement et de mise à disposition, par l'installation conjointe des espaces, des figures et des possibilités de faire. Tout dispositif du Net art propose une sorte de pré-interprétation de l'œuvre par l'auteur, soit sa configuration et modélisation en un schéma intelligible, destiné à conditionner et programmer partiellement sa ré-interprétation par le lecteur. Prévue pour être soumise à la question, l'œuvre du Net art fait resurgir une figure d'auteur augmentée des diverses fonctions d'architecte, de médiateur, d'auteur anti-copyright, de co-auteur, de metteur en œuvre, de concepteur, d'opérateur esthétique et d'agent d'insémination. Chacune de ces dénominations souligne que désormais, dans le monde des arts plastiques, la réalisation du protocole créatif dépend de son interprétation collective et toujours ponctuelle, partagée entre l'artiste(s) et le public(s). Ce qui explique que le travail de l'artiste-médiateur se concentre souvent sur l'élaboration d'une esthétique relationnelle où la circulation des objets et des humains compose la dimension intersubjective et communicationnelle de l'expérience esthétique.

Entre générations et expérimentations

Le réseau formé par le dispositif - composés d'actants matériels et humains - fait lui-même partie intégrante de la mise en œuvre d'art. Or, simultanément, la conformation précise de ces éléments reste largement imprédictible et radicalise, dans ce contexte, l'échappée et l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis de son initiateur premier. L'œuvre une fois communiquée devient œuvre de communication. De ce fait, et sans aller jusqu'à pleinement satisfaire à l'idéal de coproduction, les dispositifs offrent peut-être plus ici qu'une simple partition personnelle d'auteur, que des interprètes se contenteraient d'actualiser.

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 *lectature* tentent d'approcher.¹²

La réévaluation des usages de l'outil informatique au sein de différentes productions numériques (récit multimédia, jeux vidéos, œuvres interactives) permet ici la caractérisation sémiologique d'un nouveau régime de l'image actée (Weissberg, 1999). La génération de l'œuvre supposant de concéder à l'autre, au-dehors, une part

de sa formation. Or, dans le contexte du Net art, cet au-dehors désigne aussi bien le visiteur du dispositif que le tiers média incarné par l'algorithme informatique. Ce point de vue est défendu par l'artiste Jean Pierre Balpe qui souligne, à l'inverse des arts classiques où 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 branles, 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.¹³

Si l'ouverture de l'œuvre paraît, dans la citation ci-dessus, dirigée vers la seule machine, elle pourra se redoubler ensuite d'une seconde délégation vers le public. Celle-ci se voit ainsi augmentée de nouveaux usages qui la (re)configurent partiellement et à la suite desquels elle se (re)déploie en de multiples manifestations ponctuelles. Ce partage des énoncés, entre hypotextes et hypertextes, engage l'œuvre dans un processus de transmission autant que de communication qui renouvelle le statut de l'interprétation :

Pour nous *l'interprétation* d'un protocole s'apparente au jeu d'un musicien, ou mieux encore, à celui d'un acteur de film, dans la mesure où elle n'a pas besoin de se produire en direct devant le public. (...) Le protocole n'est en soi que le « pont » de l'analogie joycienne, construit pour permettre aux soldats

de traverser le fleuve. Une fois ceux-ci sur l'autre rive, le pont peut s'effondrer (dans son cas le récit homérique qui servit de charpente à *Ulysse*). Tout au plus pourrait-on décrire le protocole (comme on évoquerait l'argument d'un film), le trouver stimulant ou provoquant, mais l'œuvre à ensuite sa vie propre.¹⁴

La fonction d'expérimentation promeut ainsi un déplacement des attentes de représentation au profit du paradigme d'interprétation requérant lui-même quelques ajustements aux œuvres-dispositifs du Net art. Nécessairement conventionnelle, l'interprétation se transmue en une interprétation par expérimentation qui revêt ici les aspects ludiques d'une « jouabilité¹⁵ ». La participation se fait donc bel et bien au cœur de l'œuvre : elle n'est plus simple variation d'interprétation, mais se veut au contraire une extension du propos initial. Dès lors, il ne s'agit plus, à l'inverse de l'interprétation musicale, de reproduire, mais bien de re-produire, pour parfois même déjouer l'invitation potentielle¹⁶. En ce sens, le Net art promeut l'instauration d'une dynamique d'échange entre l'auteur, l'acteur et l'œuvre, qui contrarie toute représentation immanente, au profit d'une succession d'interprétations possibles. Le dialogisme opère ainsi également au niveau de la réception et de l'interprétation de l'œuvre. À l'instar du remix musical, les dispositifs du Net art relèvent bien, en effet, du principe dialogique de combinaison des voix multiples d'où résulte simultanément l'œuvre éphémère et le réseau des actants qu'elle traverse : tout deux en train de se

faire. Ils entérinent ainsi la pratique hypertextuelle d'une œuvre, indéfiniment transformable, en circulation permanente, qui se déploie dans un réseau dont les connexions, ouvertes, favorisent une redistribution de l'auctorialité. Puisqu'en effet, si le dispositif du Net art est bien l'œuvre conjointe de multiples collectifs assemblés, cet alliage, toujours ponctuel, n'implique nullement l'assimilation des contributions hétérogènes en une entité unique (vecteur d'homogénéisation de l'ensemble). L'analyse pragmatique des œuvres engage donc une nécessaire redéfinition du régime d'autorité et d'auctorialité propre au contexte du net art. Et demande également que soient caractérisés de nouveaux régimes d'appropriation de ces nouveaux « objets » informationnels.

Génériques et clôtures de l'œuvre

Il devient désormais illusoire de croire en la possibilité d'une assignation globale de l'œuvre. Non seulement celle-ci ne peut plus être envisagée comme une entité harmonieuse et cohérente mais, et en partie de ce fait, elle n'est plus assimilable à une seule source. La cohérence de l'ensemble ne tient dorénavant plus par la garantie d'un tout homogène, mais via les cautions successives apportées à chacun des fragments, partagés entre différents garants de l'œuvre. Or, ce parti pris du partage n'est pas exempt de risques majeurs, Toutefois, s'il ébranle l'assurance du travail artistique, il

n'implique pas pour autant une dépossession radicale de l'œuvre d'auteur. Plutôt que de confondre les contributions, la *fluidification* des rapports entre conception, disposition et exposition, marque bien davantage l'émergence de formes auctoriales intermédiaires. Il y a désormais, au cœur de ce processus dynamique, *des auteurs* (artistes et informaticiens, automates et acteurs), de même qu'il y a *des appropriations* et *des marquages* multiples et variés. Au terme de l'initiation du projet, ces partages n'engagent point, pour autant, l'effacement de l'auteur individuel. Mais ils promeuvent néanmoins une forme renouvelée de paternité, distribuée, d'où émerge un auteur en collectif¹⁷, qui acclimate l'auteur individuel sans l'annihiler. Cette configuration auctoriale, due aux usages de l'Internet, promeut en ce sens un auteur(s) ouvert - comme l'œuvre - au dialogue avec autrui :

Agencement collectif et souci de valorisation individuelle ne s'opposent pas, mais se renforcent et se conditionnent mutuellement (...) Le contexte des réseaux devrait plutôt inciter à penser la persistance - voire l'hypertrophie - du marquage individuel, parallèlement au développement des formes auctoriales 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 (...)¹⁸.

Ce qui résulte du travail de conception comme de ses expérimentations ultérieures n'est pas exempt d'auctorialité. L'inscription des multiples ajouts (à l'œuvre) s'accompagne souvent, en effet, du marquage individualisé des fragments issus de l'hybridation productive et des garanties qui en régiront la circulation et maintenance future. À l'instar des sons, les mixages d'images impliquent une signature déclarée, où l'on peut suivre, localiser et identifier, la facture des différents producteurs (untel remix untel), dans l'écoute et la vision autant que dans le générique des collaborations affichées entre plusieurs musiciens, plasticiens et informaticiens. Ainsi, si elle perd sa dimension uninominale, la signature se voit simultanément renforcée. L'allongement des génériques, dans l'audiovisuel comme dans certains multimédias (édition de cd-rom, création de sites Web, etc.) témoigne en effet de la permanence, voire de l'accentuation, de ce souci de nomination. La figure du générique qui accompagne désormais une large variété de produits, permet la démultiplication d'une signature qui réalise le point d'ancrage provisoire d'une rencontre et d'une interprétation tout à la fois singulière et collective.

Loin de disparaître, les notions d'œuvre et d'auteur apparaissent ainsi aménagées et redéfinies par les usages. Le concept d'auteur en collectif offre un modèle analytique original permettant de penser conjointement l'agencement et la différence (l'individualité). Il permet, en outre, de montrer les réseaux d'actants et les tactiques et bricolages déployés aux fins de séduction, de contrôle et d'enrôlement d'autres

réseaux humains et non-humains circonstanciés. De surcroît, il permet d'éviter l'écueil de l'assimilation et du relativisme du tous auteurs - artistes, machines et acteurs - pour considérer les investissements pragmatiques de ces différents acteurs dans et autour de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, si le destinataire peut être *partiellement* considéré comme un co-auteur, du fait des pouvoirs renouvelés sur l'œuvre que le Net art lui concède, cela n'implique pas nécessairement la fin de l'œuvre ou la mort de l'auteur, entendu comme son premier initiateur.

NOTES

¹ Cf. Eiseinstein, E. L. (1991). *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*. Paris: La Découverte. p.110. L'ouvrage propose de distinguer l'auteur (en collectif) à l'ère du manuscrit (associant un scribe, un compilateur, un commentateur et un auteur), de l'auteur individuel apparu avec l'imprimerie. Selon Eiseinstein, « Les nouvelles formes d'attribution de la qualité d'auteur et les droits de 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 ».

² Cette logique littéraire structuraliste va, à partir des années 1970, dominer la scène des sciences humaines françaises. Cf. Foucault, Ibid, (1969), Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil. Coll. Poétique ; Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil. Coll. Points ; Barthes, R. (1984). *La mort de l'auteur, Le bruissement de la langue : Essais critiques IV* (pp. 63-83). Paris: Seuil. Coll. Point/Essais ; Genette, G. (1982). *Palimpsestes. la littérature au second degré*. paris: Seuil. Coll. Poétique ; Brunn, A. (Ed.). (2001). *L'auteur*. Paris: GF-Flammarion, coll. GF-Corpus/Lettres.

³ Cf. Foucault, M. (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur ?". *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 69-3.

⁴ Entendues trop souvent comme des discours « sans auteurs », alors même que Foucault défendait largement, par ailleurs, une citation « nominalisée ». Cf. Foucault, M., *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

⁵ Cf, Foucault, M. *Dits et écrits*. Tome 1, Paris: Gallimard, p.811

⁶ Deleuze, G., Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris: Champs Flammarion, p. 65. À cet égard, le concept de « pli » dessine un même motif : « où l'intériorité est un pli de l'extérieur, l'extérieur délimitant lui-même un intérieur, d'où l'impossibilité d'une clôture ».

⁷ Cf. Fourmentraux JP. 2005, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, préface de Antoine Hennion, CNRS Éditions, 220 p.

⁸ Un énoncé au sens ou le définit M.Foucault dans *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1966, p. 115 à 138 : une fonction, associée à un référentiel, liée à un sujet et à un champ associé, et qui à une matérialité.

⁹ Cf. Fourmentraux JP. 2004 « Quête du public et tactiques de fidélisation. Une sociologie du travail et de l'usage artistique des NTIC », *Réseaux* n°125, Paris, pp. 81-112

¹⁰ Cf. Leclerc, G. (1998). *Le sceau de l'œuvre*. Paris: Éditions du Seuil, p. 41. L'auteur éclaire dans le contexte de la production littéraire la double dissociation entre « œuvre » et « produit » ou « création » et « travail ». Il développe, à la suite d'Hannah Arendt, la conception du travail comme activité répétitive sans finalité, là où l'Œuvre, au contraire, doit connaître un commencement et une fin.

¹¹ Cf. Fourmentraux JP. 2006 « Les dispositifs du Net art. Entre configuration technique et cadrage social de l'interaction », *Techniques & culture* MSH-CNRS, n°47, juillet-décembre 2006.

¹² Weissberg, J.L (2000). "L'auteur en collectif. Entre l'individu et l'indivis". *LCN*, n°4-2000, p113-124.

¹³ Cité par Weissberg, Idem, 2000, p.116.

¹⁴ Cf. O'Rourke, K., « City Portraits ou l'interprétation d'image », in *Art-Réseaux*, éd. du CERAP, Paris, 1992, p.48.

¹⁵ Cf. Jean-Louis Boissier, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Mamco, Genève, 2004.

¹⁶ Cf. Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image*, Éd. Jacqueline Chambon, Nimes, 2002.

¹⁷ Cf, notamment, Weissberg, J.-L. (1999). *Présences à distance, pourquoi nous ne croyons plus la télévision*. Paris: Éditions L'Harmattan. Et surtout, Weissberg, J.L (2000). "L'auteur en collectif. Entre l'individu et l'indivis". *LCN*, n°4-2000, p113-124, ou encore, Weissberg, J.-L. (2001). L'auteur en collectif. Auteur, nomination individuelle et coopération productive (*Solaris* n°7), Internet : <http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/weissberg.html>.

¹⁸ Cf. Weissberg, 2000, p.119.