



HAL
open science

Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ?

Antoine Moreau

► **To cite this version:**

Antoine Moreau. Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ?. Sciences de l'information et de la communication. Université Nice - Sophia-Antipolis, 2011. Français. NNT: . tel-02276546

HAL Id: tel-02276546

<https://hal.science/tel-02276546>

Submitted on 2 Sep 2019

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.



Université Nice Sophia Antipolis.
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales.
Sciences de l'Information et de la Communication.
Laboratoire I3M

Antoine Moreau

Le copyleft appliqué à la création hors logiciel.

Une reformulation des données culturelles ?

**Thèse pour l'obtention d'un doctorat
en Sciences de l'Information et de la Communication.**

Le 16 mai 2011

Sous la direction de **Monsieur Norbert Hillaire**, professeur des universités, co-directeur du laboratoire I3M, Université Nice Sophia Antipolis.

Jury :

- **Monsieur Leszek Brogowski**, Professeur en esthétique, département Arts Plastiques à l'Université Rennes 2.
- **Monsieur Paul Mathias**, Inspecteur général de l'Éducation nationale, ex-Directeur de programme au Collège international de philosophie.
- **Monsieur Jean-Max Noyer**, Maître de conférences (HDR) en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Nice Sophia Antipolis.

Sommaire.

<u>Remerciements</u>	3
<u>Introduction</u>	7
<u>Partie 1 Le copyleft, un droit de l'auteur né du logiciel libre</u>	14
<u>Chapitre 1 L'auteur et le droit d'auteur</u>	14
<u>Section 1 Introduction</u>	15
<u>Section 2 Historique du droit d'auteur</u>	17
<u>Section 3 L'invention de l'auteur</u>	25
<u>Section 4 Légitimité de l'auteur</u>	40
<u>Chapitre 2 Une moderne modernité : entre décréation et destruction</u>	64
<u>Section 1 La figure de l'auteur comme créateur</u>	67
<u>Section 2 L'art de la technique</u>	88
<u>Section 3 Le moteur de la création : une explosion des formes</u>	104
<u>Chapitre 3 Le logiciel libre copyleft</u>	117
<u>Section 1 Définition du copyleft</u>	118
<u>Section 2 L'Open-Source et les licences libres non copyleft</u>	141
<u>Section 3 Des logiciels et des hommes libres</u>	156
<u>Partie 2 L'internet et le numérique, un bouleversement culturel</u>	170
<u>Chapitre 1 Tekné : une histoire de formes, de formes d'art</u>	173
<u>Section 1 L'histoire de l'art et son achèvement</u>	174
<u>Section 2 De la technique à la technologie</u>	199
<u>Chapitre 2 Ce que fait le numérique et l'internet à la culture</u>	211
<u>Section 1 Les faits : le numérique, l'internet et la cyberculture</u>	213
<u>Section 2 Modification du lieu et de ce qui a lieu</u>	300
<u>Section 3 Politique, culture, religion, le trio gagné</u>	372
<u>Partie 3 Le copyleft, un nouveau paradigme pour la culture?</u>	409
<u>Chapitre 1 Des intentions artistiques proto-copyleft</u>	410
<u>Section 1 L'art reprend ses droits</u>	412
<u>Section 2 Des contrats dans l'art</u>	454
<u>Chapitre 2 Les licences libres pour contenus</u>	470
<u>Section 1 « The Free Music Philosophy », une première déclaration pour libérer la musique</u>	471
<u>Section 2 La Design Science License, une première approche</u>	473

<u>Section 3 La Licence Art Libre, une licence libre copyleft pour toutes productions de l'esprit</u>	479
<u>Section 4 La Licence Creative Commons Attribution-ShareAlike, une licence libre parmi d'autres non libres</u>	481
<u>Section 5 La compatibilité entre la Licence Art Libre et la Creative Commons by+sa</u>	491
<u>Chapitre 3 Qu'est-ce que créer avec le copyleft?</u>	495
<u>Section 1 L'invention des auteurs</u>	496
<u>Section 2 Perspectives problématiques posées avec le copyleft</u>	507
<u>Section 3 Formats ouverts et standards</u>	532
<u>Chapitre 4 L'art du copyleft</u>	538
<u>Section 1 L'art libre, libre de l'Art?</u>	539
<u>Section 2 Culture libre versus art libre?</u>	556
<u>Section 3 L'art du copyleft, GNU/Linux entre légende et réalité</u>	575
<u>Section 4 Le cas de l'art libre, l'exemple de Copyleft Attitude</u>	581
<u>Partie 4 Quand une attitude est trans-formes : Copyleft Attitude</u>	594
<u>Chapitre 1 Copyleft Attitude : Historique, mise en œuvre et motivations</u>	596
<u>Section 1 Les rencontres Copyleft Attitude</u>	598
<u>Section 2 De la difficulté d'être en intelligence</u>	613
<u>Chapitre 2 La Licence Art Libre</u>	621
<u>Section 1 La Licence Art Libre version 1.1</u>	622
<u>Section 2 La Licence Art Libre version 1.2</u>	626
<u>Section 3 La Licence Art Libre version 1.3</u>	627
<u>Chapitre 3 Œuvres</u>	632
<u>Section 1 Des œuvres proto-copyleft</u>	633
<u>Section 2 Des œuvres libres</u>	651
<u>Conclusion</u>	769
<u>Bibliographie, webographie</u>	775
<u>Table des matières</u>	795

Remerciements.

Nos remerciements vont en tout premier lieu à notre directeur de thèse, Monsieur Norbert Hillaire, pour la confiance qu'il nous a témoignée. Nous lui sommes reconnaissant de la liberté qu'il nous a accordée et de son aide tout au long de ce travail.

Nous devons ici remercier tous ceux qui, en amont de notre travail, ont réalisé l'objet de notre recherche.

Faire la liste de toutes les personnes qui ont joué un rôle actif au sein de Copyleft Attitude et qui ont contribué à faire du copyleft appliqué à la création hors logiciel un objet digne d'attention serait trop long. Notre gratitude va tout spécialement à Isabelle Vodjdani qui aura compris l'importance du copyleft et co-rédigé avec nous la Licence Art Libre. Sans son apport, la Licence Art Libre n'aurait pas les qualités qu'on lui reconnaît actuellement. Notre reconnaissance va également à Mélanie Clément-Fontaine et David Géraud, juristes, qui ont su nous écouter avec attention et pertinence pour la rédaction de la licence qui grâce à eux, sera la première à envisager de façon conséquente le copyleft au delà du logiciel. Sans oublier Benjamin Jean, juriste également, qui aura été d'une aide et d'une disponibilité sans faille lorsqu'il s'est agi de poursuivre l'aventure.

Parmi les personnes qui auront été présentes et actives dès les premiers moments de notre découverte du copyleft nous remercions Tanguy Morlier, informaticien, alors étudiant et qui se sera proposé pour réaliser le site artlibre.org beaucoup plus efficient que le nôtre mis en place alors. Merci à Frédéric Couchet qui aura offert l'hébergement de la liste de diffusion `copyleft_attitude@april.org` ainsi qu'à Antoine Pitrou pour son attention critique en ligne et hors ligne. Nos remerciements vont également à Ghislain Mollet-Viéville qui aura été le premier, dans le monde de l'art, à prendre la mesure de la Licence Art Libre et à la soutenir généreusement.

Comment dire notre admiration pour tous les artistes, auteurs divers, qui ont mis leurs œuvres en copyleft et fait confiance à la Licence Art Libre pour rendre leurs œuvres libres ? Nous allons en oublier, citons dans le désordre : Jivezi, L. L. de Mars, Robert Cottet, Daltex, Annie Abrahams, Nicolas Frespech, Guillaume Kosmicki, Guillaume Dimanche, Ehma, Silence, BohwaZ, Pascal Leroux, Isabel Saij, Frédéric Goudal, François Bon, Christophe Eyquem, Michel Cleempoel, Stéphane Drouot, Djp, Joseph Paris, Michaël

Thévenet, Mickaël Brangeon, Bobig, Jean-Noël Saintrapt, Catherine Ramus, Olivier Auber, Yann Le Guennec, André Lozano et tous les auteurs, ceux que nous avons pu connaître et ceux que nous ne connaissons pas, ceux que nous avons oublié et ceux qui, par leur discrétion ou leur mépris des honneurs ne nous tiendront pas compte de ne pas les avoir cités. À tous ces auteurs, amateurs comme professionnels, nous disons bravo pour avoir su reconnaître dans le copyleft un principe de création libre et gracieux.

Admiration également pour les associations parties prenantes d'un art libre possible, Musique libre! une des premières à avoir été sensible à la création libre avec la musique, Yinternet.org pour son souci citoyen à l'ère de l'internet, Libre Accès pour sa volonté d'inscrire l'art libre dans les décisions politiques, Veni Vedi Libri pour la richesse de ses informations juridiques concernant les licences libres, In Libro Veritas pour ouvrir la littérature au plus grand nombre, Kassandre pour qu'existe un cinéma libre, l'AMMD et GOTO10 pour leur cohérence entre les moyens et les productions libres, Boxson pour ouvrir la musique aux oreilles libres, art9libre.tuxfamily.org pour la BD libre, Libroscope pour sa liberté critique vis-à-vis du libre, CultureLibre, Consortium des Artistes Libres, Miaouw, Zavatta, Arts.Web.Goup, ART112, et autres regroupements d'artistes dont le nom où l'existence nous échappe et qui réalisent des œuvres libres, tout simplement. Sans oublier feu la SARD pour avoir tenté de trouver une solution pour financer la création multiforme qui émerge avec l'internet.

Notre travail n'aurait pu s'épanouir sans les discussions fructueuses que nous avons pu avoir avec les personnes inscrites sur la liste de diffusion Copyleft Attitude dont il serait trop long ici de citer les noms ou les pseudonymes, ni sans la stimulation intellectuelle que nous avons pu prendre auprès de Paul Mathias et de Philippe Mengue.

Nos remerciements vont aussi à Raphaël Rousseau, Alexis Kauffmann, Jérémie Nestel, Théo Bondolfi, Olivier Lorelli, Jérémie Zimmermann, Michel Briand, Philippe Aigrain, Ariel Kyrou, Thomas Vriet, Aymeric Mansoux, Gilles Roussi, Sophie Gosselin, Christiane Carlut, Nicolas Malevé, Pierre Petiot, Jean-Pierre Depétris, chacun pour diverses raisons, sans oublier Kamel et Mourad du café l'Apostrophe pour leur accueil lors de nos rencontres mensuelles Copyleft Attitude.

Enfin merci à Arnauld Le Brusq pour sa relecture de quelques passages de notre thèse, très utile pour l'ensemble de notre rédaction.

Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! Et quel bonheur que ce lecteur, ce soit vous. Car les sentiments que vous voulez bien m'exprimer, je les ai souvent ressentis en vous lisant ; de sorte que chacun de notre côté nous avons fait les premiers pas l'un vers l'autre et posé les jalons d'une amitié spirituelle¹.

Pour Dan Halbert, la route vers Tycho commença à l'université — quand Lissa Lenz lui demanda de lui prêter son ordinateur. Le sien était en panne et, à moins qu'elle puisse en emprunter un autre, elle échouerait son projet de mi-session. Il n'y avait personne d'autre, à part Dan, à qui elle osait demander².

L'appropriation de la culture opératoire sera-t-elle toujours décidée selon les règles établies par des groupes propriétaires du pouvoir ? Quel changement structurel de la société permettra une culture qui ne soit pas divisée en passive et active selon des appartenances sociales, ni étrangère à la formation professionnelle comme aux systèmes productifs ?

Les groupes qui sortent de la passivité culturelle parviendront-ils à créer des forces politiques ? À modifier la géographie des formations existantes ? Ou bien, au delà d'un seuil de croissance, devront-ils périr parce que indésirables au système présent³ ?

-
- 1 M. PROUST et J. RIVIÈVRE, *Correspondance 1914-1922*, édition de Philip Kolb, Paris, Plon, 1955, cité par M. LACROIX, « "La plus précieuse denrée de ce monde, l'amitié". Don, échange et identité dans les relations entre écrivains », in « Don et littérature », dir. Björn-Olav Dozo et Anthony Glinoe, *CONTEXTES*, n° 5, mai 2009, p. 4, (fichier .pdf), <http://contextes.revues.org/index4263.html> (page visitée le 08/11/10).
 - 2 R. STALLMAN, « Le droit de lire », 1996, trad. Pierre Sarrazin, in *Libres enfants du savoir numérique. Anthologie du « libre »*, préparée par Olivier Blondeau et Florent Latrive, Éditions de l'éclat, mars 2000, p. 23. Disponible sur <http://www.freescape.eu.org/eclat/1partie/Stallman/stallmantxt.html> et <http://www.gnu.org/philosophy/right-to-read.fr.html> (pages visitées le 08/11/10). Publié la première fois in *Communications of the ACM*, vol. 40, n°2.
 - 3 M. DE CERTEAU, « La culture et la société », in *Analyse et prévision*, n° spécial intitulé *Prospective du développement culturel*, octobre 1973, repris dans *La culture au pluriel*, chap. IX, Éditions du Seuil, Point, édition établie par Luce Giard, 1993, p. 190.

Introduction

Disons-le d'emblée : nous avons échoué. Non pas qu'il s'agisse d'un « échec » mais d'un échouage⁴. Par l'écriture de notre étude, nous avons sur la page, échoué, en rendant compte d'un objet que nous avons travaillé et qui nous a travaillé : le copyleft. Cet objet est mouvant, il accompagne la vie de la création, il génère des formes, des formes de vie, par les techniques et les pratiques qu'il encourage. Nous avons participé à son expansion avec Copyleft Attitude, une association que nous avons mis en place et la Licence Art Libre dont nous avons décidé la rédaction. C'est ici le sujet de notre étude, le copyleft appliqué la création hors logiciel, nous l'avons entreprise pour approfondir une recherche qui aura été d'abord la recherche d'une pratique. C'est un « retour sur activités » que nous allons mettre à plat dans notre étude en relevant ce que le mot « copyleft » signifie et implique en conséquences.

Rendre-compte de ces créations, de ces actions, de ces pensées, de ces moments de vie dont l'intensité aura été partagée et prolongée, est bien, sur la « plage d'écriture », un échouage. Le temps passé à coucher par écrit ce qui aura été le vivant de notre pratique et qui demeure toujours vivace, aura été un temps comme mort. Mais, et c'est la raison pour laquelle nous avons voulu mener à terme cette étude, ce temps achevé sera aussi, par la lecture qui pourra en être faite, un temps naissant à nouveau et à nouveau vivant. L'objet dont nous poursuivons la forme, malgré son présent « arrêt sur image », pourra être, via cette écriture, dont nous accusons la réception en cela qu'elle nous est donnée comme « moyen d'expression », le moyen de rendre-compte de l'attitude copyleft. Nous nous serons alors donné du temps pour montrer, acceptant la chute fatale qu'est pour nous l'écriture, ce qu'est le copyleft tel que nous l'avons entrepris en étendant son application au delà du logiciel pour toutes formes de créations.

Si nous avons été sensible à la notion du copyleft ce n'est pas en qualité d'informaticien, ni de juriste, mais d'artiste. Notre étude, éclairée par l'informatique et le droit, est orientée, par notre formation et nos préoccupations, vers l'art. C'est de l'extension du copyleft à la

4 « Dans le domaine maritime, l'échouage est une manœuvre consistant à laisser le navire se poser sur le fond de la mer généralement lorsque le niveau de la marée baisse. L'échouage est volontaire; il s'oppose à l'échouement qui est subi, par exemple lors d'un naufrage, ou d'une manœuvre manquée. », Wikipedia, <https://secure.wikimedia.org/wikipedia/fr/wiki/%C3%89chouage> (page visitée le 19/01/11).

création hors-logiciel que nous traitons dans notre étude. C'est l'art possible, comme exercice libre par excellence, comme fabrique de formes et pratique vitale, qui aura été notre fil conducteur. C'est dans une histoire de l'art que nous nous inscrivons car c'est avec cette histoire, à travers nos recherches et pratiques artistiques, que nous avons pris connaissance du copyleft. Puis, nous l'avons excédé, c'est-à-dire étendu hors son champ d'application d'origine, la création logicielle, pour l'envisager à tous types de créations, tous types d'art et qui excède l'Art reconnu comme tel. La rédaction de la Licence Art Libre a été motivée par cette intention d'ouvrir le copyleft à toutes productions de l'esprit.

Nous devons maintenant faire ce constat : au terme de notre étude, nous n'avons pu faire le tour de notre objet. Il est tout simplement incontournable. Comme les œuvres qui résistent au temps, qui traversent les époques et dont nous ne finissons pas de faire le tour, des œuvres qui n'épuisent pas la connaissance et demeurent toujours nouvellement présentes, le copyleft n'aura pas épuisé nos recherches mais aura, jusqu'à la fin, multiplié les découvertes et renouvelé nos questionnements. Nous n'en finissons pas, nous n'en finirons pas, nous n'en finissons pas d'en faire le tour. Plus nous avançons dans notre étude, plus nous découvrons la vastitude de ce que le copyleft embrasse. Pourtant, nous avons avec lui une histoire rapproché.

Cet objet nous a ravi. Il nous a enchanté et nous a dépossédé de la certitude d'une maîtrise achevée sur les événements. De la forme qu'il prend nous pourrions dire que c'est celle d'un fil, tendu comme un flux, conducteur de créations sous toutes formes. En dix ans, nous avons pu être témoin d'une formidable activité de recherche de formes, ouvertes à toutes formes par un grand nombre d'auteurs.

Cette étude nous aura permis de nous familiariser avec les exigences d'une recherche scientifique quand notre formation initiale nous inclinait à comprendre et rendre-compte de la réalité d'une toute autre façon. Sans opposer frontalement science et art, nous ne pensons pas non plus que l'art et la science puissent avoir commerce entre eux au point de se confondre, ou que les exigences de l'un éliminent celles de l'autre et inversement. Nous aurons observé dans le copyleft un dépassement des contradictions qui se figent d'ordinaire sous forme binaire. Là, un autre rythme prend place dans la pensée, un rythme ternaire qui permet, par exemple, à l'art et à la science, d'avoir rapport tout en conservant leurs spécificités propres sans idéal fusionnel, sans verser dans la confusion et la négation des catégories.

Cette étrangeté dans notre parcours, celui d'avoir à nous intéresser de près aux questions touchant le droit d'auteur (n'étant pas juriste), à l'informatique (n'étant pas informaticien), aux sciences de l'information et de la communication (n'étant pas scientifique de formation), nous aura sans doute permis de poser un autre regard sur notre objet d'étude.

Voici comment nous avons décidé de mener notre recherche.

Tout d'abord, dans une première partie, nous nous sommes intéressé au droit d'auteur, son émergence, son histoire mouvementée puis, à la notion d'auteur proprement dite. Comprendre son invention, le statut de l'auteur et saisir une histoire tendue entre singularité et communauté, entre apparition et disparition, entre affirmation et négation. Nous montrerons qu'avec cette tension se décide le vrai de l'œuvre et de son auteur, se légitime une culture et ses valeurs. Il s'agit de rapports de force entre l'autorité d'un auteur et la faculté qu'ont les auteurs d'augmenter les biens communs. C'est avec l'internet, le numérique et les logiciels libres, qu'aujourd'hui cette tension a pu refaire surface à son niveau maximum.

Pour montrer l'inscription historique des questions d'actualité qui se posent aux auteurs en ce début du XXI^e siècle, nous sommes allés chercher dans la modernité ce qui pouvait nous aider à comprendre ce que nous avons pu découvrir de la figure singulière de l'auteur. Traversant quelques mouvements artistiques d'avant-garde nous rencontrons la question de la technique. Nous convoquons alors l'art, en sa notion, pour les faire dialoguer ensemble de façon à n'être pas captif d'une catastrophe annoncée comme d'une perfection fantasmée. Nous remarquons, ici encore, des tensions entre des pôles contradictoires, comme par exemple, entre savoir et intuition, individualité et communauté, création et destruction, etc. Mais c'est avec le concept de « décréation », pris chez Simone Weil, que nous avons pu saisir ce qui pouvait se « créer » avec notre triptyque, l'internet, le numérique et le copyleft. Nous découvrons alors une voie négative, mais non négatrice, de la création, qui passe par la faille et l'ouverture.

Après ces préliminaires nécessaires, nous abordons le logiciel libre et le copyleft. Définition, histoire du projet GNU et de la Free Software Foundation mise en place par Richard Stallman et rédaction de la General Public License qui va formaliser le copyleft. Mais pour mieux comprendre cette notion, nous faisons retour sur l'histoire de l'informatique, libre avant la lettre et nous dégagons ce qui distingue, au sein du mouvement du logiciel libre, le copyleft de l'Open-Source. Ces questions qui touchent les logiciels libres, excèdent le pur aspect technique de l'informatique pour envisager des questions politiques et éthiques. Nous montrons quelques exemples de logiciels libres et

de communautés qui participent à son essor, avant de développer dans notre deuxième partie ces questions.

Dans cette deuxième partie de notre étude, nous tentons de comprendre pourquoi et comment l'avènement de l'internet et du numérique est un bouleversement pour la culture telle que nous la concevons jusqu'à présent. Culture au sens large. À travers la technique, nous nous penchons sur l'histoire de l'art, sa naissance, sa renaissance pour mettre en évidence la beauté du geste gracieux qui fait l'art comme union de l'esthétique et de l'éthique. Ce que nous nommons « es-éthique » et que nous avons trouvé nommé par Paul Audi comme « esth/étique ». Nous nous interrogerons sur l'invention de l'histoire comme histoire de la liberté, ceci en rapport avec l'art comme exercice libre par excellence et ce qu'a initié le logiciel libre et l'art libre avec le copyleft. Histoire, histoire de l'art et interrogation sur les annoncées « fin de l'histoire » et « fin de l'art », histoire aussi de la technique avec la dite « technologie » contemporaine. Que signifie ce passage du logos dans la technique, quelle incidence sur notre façon d'envisager le faire ?

Nous verrons ce que font le numérique et l'internet à la culture, à travers la dite « cyberculture », mais aussi en ce qui concerne la culture plus conventionnelle. Nous tenterons de cerner les contradictions entre différentes conceptions du monde et de la culture, notamment avec les notions de rhizome et de réseau. Ce sera le moment d'aborder la question épineuse du dogme que nous approfondirons ensuite pour la confronter à celle de l'idéologie. En toile de fond de nos interrogations, c'est bien évidemment le copyleft, comme principe conducteur, qui est présent. Nous verrons qu'il est au cœur des questions à la fois culturelles, techniques, économiques et politiques qui sont soulevées tout au long de notre étude. Mais c'est à partir d'une réflexion sur la culture à l'ère du net et du numérique que nous mettrons à jour les enjeux et les implications liés au copyleft. Notre vision de la cyberculture sera critique pour mieux distinguer, à travers des auteurs qui l'ont pensé de façon différente, ce qui nous semble pertinent. La figure du hacker sera alors ici emblématique d'une volonté d'affirmer une éthique certaine en rapport avec l'écosystème d'un lieu, l'internet, qui est à nos yeux un des événements majeurs du temps présent. C'est à partir de cet événement qui a eu lieu et du lieu même de son avènement que nous mettrons en évidence la matérialité de sa réalité. Il s'agira, avec cette observation, de comprendre la raison du copyleft, intimement liée à l'internet et au numérique, mais aussi raccordé à l'évolution culturelle du monde tel qu'il s'affirme avec la globalisation. Nous verrons alors que nous sommes dans une représentation, un théâtre d'opérations, dont il est important de comprendre les raisons, les fictions et les enjeux pour ce qui peut

advenir. À théâtre ouvert : standards ouverts. À « opération hacker ouvert » : normes de protocoles ouverts. Nous constaterons qu'il s'agit d'économie, celle-ci élargie à tous types de transports et qui se propose de renouveler celle, contemporaine et restreinte, qui peine à saisir ce qui se donne comme richesses, des données numériques mais pas seulement. Nous nous interrogerons sur cette économie en nous demandant de quelle politique elle peut se réclamer. Nous verrons alors que l'art, comme « iconomie » est intimement lié à cette réalité économique. Le temps de l'art, le temps nécessaire à l'art, sera un argument pour l'institution d'un « revenu d'existence » commun à tous les artistes que nous sommes devenus aujourd'hui. Il sera question de voir en quoi l'économie de la culture est une politique et que les productions culturelles traduisent un choix de société. Nous verrons alors, avec notre triptyque, internet, numérique et copyleft, en quoi l'art se distingue de la culture et de la dite « politique culturelle ». La notion de copyleft, excédant son origine issue de l'informatique et du droit d'auteur, nous invite à considérer d'autres champs qui, par prolongements, le concerne directement. C'est ici que nous aborderons ceux de la politique, de la culture et de la religion. Pour la politique : à quel type de société sommes-nous conviés au regard du copyleft ? Pour la culture : à quel cadre institutionnel correspond la réalité matérielle et spirituelle que le copyleft observe ? Pour la religion : que pouvons-nous redécouvrir d'une persistance dont l'occident aura déclaré l'obsolescence et qui refait surface avec la communication réticulaire ? Nous constaterons, à travers ce que dit Bergson de la mécanique et de la « société ouverte », que le copyleft invite rien moins qu'à une dimension « mystique » de l'ensemble de la réalité contemporaine.

Notre troisième partie prolonge les questions que nous nous sommes posé, à savoir si le copyleft est un nouveau paradigme pour la culture. Pour envisager cette perspective, nous prendrons tout d'abord quelques exemples d'intentions « proto-copyleft » venant d'artistes contemporains puis, nous montrerons comment la contestation du droit d'auteur aura été présente tout au long du XX^e siècle. Nous verrons que le copyleft, s'appuyant sur le droit d'auteur pour le retourner dans un sens tout autre, se situe au delà de cette simple contestation. Il a pour vocation à instituer un rapport « es-éthique » entre les auteurs. Cette réalité institutionnelle qui fait de chacun un artiste, nous verrons qu'elle engage à conséquences. Nous mentionnerons, pour prolonger notre démonstration d'attitudes « proto-copyleft », des contrats d'artistes faisant le lien avec ceux qui nous occupent : les contrats des licences libres.

Nous traiterons essentiellement de la Design Science License, de la Licence Art Libre et de la Licence Creative Commons Attribution-ShareAlike, trois licences copyleft pour les

œuvres non logiciel.

Pour expliquer notre intérêt, d'un point de vue artistique, pour la notion de copyleft, nous nous demanderons ce que veut dire créer avec le copyleft. En quoi ce principe juridique qui est aussi un principe de création, est-il pertinent et cohérent avec l'environnement contemporain ? Comment répond-il au nouveau statut de l'auteur quand celui-ci recouvre d'autres qualités que celles qui faisaient son autorité, quand il est devenu une puissance d'augmentation des données culturelles, sans conditions d'autorité ? Nous prendrons en compte la dimension sociale qu'envisage le copyleft tout en rappelant son processus « négatif », mais non négateur, qui fait de la création une décréation. Ce que nous avons appelé une « négativité de survie ».

Nous prolongerons cette interrogation sur la création copyleft en nous demandant ce que peut être un « art du copyleft ». Que veut dire « art libre » ? Quels rapports entre « art libre » et « culture libre » ? C'est dans ce contexte que nous approfondirons ce que nous avons évoqué au sujet du dogme versus l'idéologie. Si l'art du copyleft s'est concrétisé au départ avec la réalisation des logiciels libres, nous montrerons également qu'il ne s'est pas développé sans que s'élabore une mythologie qui allait donner au « mouvement du libre » un élan persistant qui puise sa puissance dans la réalité profonde des « rêves et des visions », réalité de tous les jours.

Dans la quatrième et dernière partie de notre étude, nous raconterons l'histoire de Copyleft Attitude, l'association que nous avons mis en place, suite aux rencontres réalisées avec un groupe d'amis artistes en 2000 pour croiser les regards entre informaticiens du logiciel libre et le monde de l'art contemporain. Nous rendrons compte largement de ces événements pour montrer dans quelles circonstances la Licence Art Libre a été rédigée par la suite afin de réaliser concrètement nos intentions d'art libre, d'art copyleft. Nous montrerons la genèse de sa rédaction et son évolution à travers ses trois versions successives.

Notre pratique artistique aura été, à partir de ce moment là, fortement orientée par le copyleft. Avec la réalisation d'œuvres libres mais aussi et surtout avec ces objets « para-artistiques » que sont la Licence Art Libre et l'association Copyleft Attitude.

Avant de prendre des exemples parmi quelques-unes des œuvres qui ont été créées avec la Licence Art Libre, nous ferons état de notre propre recherche artistique avec des œuvres proto-copyleft. Il s'agira de comprendre comment nous en sommes venu à nous intéresser à une notion juridique ayant trait aux droits d'auteur alors que nous n'étions pas familier de ce genre de préoccupations. Puis, nous détaillerons quelques exemples de créations qui

ont été réalisées avec la Licence Art Libre. Nous les diviserons en trois types : les œuvres d'art libre proprement dites, les œuvres para-artistiques et celles que nous avons qualifié « d'art œuvrant ». Notre étude s'achève avec ces quelques exemples de réalisations libres selon les principes du copyleft et une conclusion toute provisoire.

Parti de notre pratique au sein de Copyleft Attitude, suite à notre prise de connaissance des logiciels libres, c'est avec une double attention que nous avons rédigé ce travail : premièrement en relevant les faits et deuxièmement en tentant de les penser avec des yeux d'artiste.

Nous avons puisé dans une grande quantité de données, en ligne et hors ligne : des œuvres, des rencontres, des échanges, des événements, qui se sont produits dans l'action en rapport avec le copyleft. Action de créer, de rencontrer, de penser, le copyleft étant notre fil conducteur. Mais, bien avant la réalité échouée de cette mise à plat, mise en écriture d'un état des lieux du copyleft appliqué à la création hors logiciel, le plus important pour nous aura été ces actes de créations, de rencontres, de pensées possibles. Si nous y insistons, c'est parce qu'ils ont fait passages. Actes d'ouvertures générant des formes d'art, sans même en avoir l'air, formes de vie propulsées par le réseau des réseaux et le numérique, mais plus encore, par l'esprit d'ouverture du copyleft. Il ne s'agissait pas pour nous d'agir pour agir, nous ne versons pas dans l'activisme, de la même façon que nous ne faisons pas de l'art pour l'art, mais d'être dans le transport d'une action, là où ça passe, là où ça fait passage. Puisse la présente étude, malgré l'écriture qui fige, offrir une même possibilité de passage à travers.

1 Le copyleft, un droit de l'auteur né du logiciel libre.

Nous allons dans cette première partie voir comment l'auteur n'existe qu'en rapport avec ce qui le légitime. Il vient d'une histoire, il trace lui-même une histoire et c'est une histoire qui, au final, le fait ou le défait. Le copyleft se situe dans le cadre historique des droits de l'auteur quand bien même il paraîtrait les contredire. Nous verrons comment.

Ensuite, nous exposerons le logiciel libre, son histoire, pour nous concentrer particulièrement sur la notion de copyleft. Présenter ses acteurs principaux sera aussi l'occasion de montrer leurs créations et constater ainsi l'extraordinaire invention qui est à l'œuvre dans ce qu'on appelle « le mouvement du libre ». Nous pourrions remarquer la cohérence de ce qui appert ici avec le numérique et l'internet et nous nous interrogerons sur les conséquences d'un tel phénomène.

1.1 ***L'auteur et le droit d'auteur.***

Alors qu'il était dans l'embarras, Prométhée [...] voit tous les vivants harmonieusement pourvus en tout, mais l'homme nu, sans chaussures, sans couverture, sans armes⁵.

Pourquoi commencer notre étude par la question de l'auteur ? Il nous a semblé que c'était le moyen le plus simple pour aborder cette notion, le copyleft, qui est fortement tendue entre deux pôles, le je et le nous. Là où se joue la reconnaissance mutuelle entre ce qui constitue plus qu'une identité, une existence, là où se joue la relation entre la singularité et le commun. Nous aurions pu commencer par traiter la question de la technique et des matériaux numériques, mais cela aurait donné la primeur aux conditions matérielles sur celles, plus « conceptuelles », pour ne pas dire « spirituelles ». Nous avons tout simplement voulu, outre les déterminismes culturels, sociaux, économiques ou politiques dont nous ne ferons pas l'économie, bien au contraire, poser l'homme nu face à la nature et face à sa nature (ou ce qu'il paraît en être).

5 PLATON, *Protagoras*, trad. F. Ildefonse, Garnier-Flammarion, Paris, 1997, [321c], p. 85

1.1.1 Introduction.

A l'exemple d'icelluy vo' convient estre saiges pour fleurir sentir & estimer ces beaux livres de haulte gresse, legiers au prochaz: & hardiz à la rencontre. Puis pour curieuse leczon, & meditation frequente rompre l'os, & sugcer la substantificque mouelle. C'est à dire: ce que ientends par ces symboles Pythagoriques, avecques espoir certain d'estre faictz escors & preux à ladicte lecture. Car en icelle bien aultre goust trouverez, & doctrine plus absconce que vous revelera de tresaultz sacremens & mystères horrificques, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq & vie oeconomique. Croiez en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'Iliade & Odyssee, pensast es allegories, lesquelles de luy ont beluté Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, & Phornute: & ce que d'iceulx Politian a desrobé⁶?

Après avoir, par cette citation de Rabelais, posé le décor qui justifie le chaos de la création et la situation des auteurs emportés les uns avec les autres, les uns contre les autres et finalement, les uns pour les autres, il est utile de distinguer en quelques traits le « droit d'auteur » français du « copyright » anglo-saxon.

Ces deux approches constituent deux conceptions différentes de la propriété littéraire et artistique. La différence se situe dans l'accent mis sur le droit moral⁷, pour le droit d'auteur, ou sur le droit patrimonial⁸, pour le copyright. Cette précaution faite, sachons aussi que la tendance récente depuis les années 1990 est au rapprochement des deux conceptions du droit d'auteur : le copyright vers le droit d'auteur et le droit d'auteur vers le copyright⁹, non plus tant « versus » l'un l'autre.

Résumons :

- Le droit d'auteur, issu du droit français, est actuellement régi par la loi du 11 mars 1957 et celle du 3 juillet 1985, codifiées dans le code de la propriété intellectuelle¹⁰. À la

6 F. RABELAIS, *Gargantua*, prologue de l'auteur, G-F Flammarion, éd. Joukovski, Paris, 193-1995, p. 37-39, cité par A. BRUNN, *L'auteur*, G-F Flammarion, Corpus, 2001, p. 173.

7 Le droit moral vise à protéger « la personnalité » de l'auteur au travers de son œuvre et à respecter celle-ci. Il consiste pour l'auteur au droit au « respect de son nom, de sa qualité, de son œuvre » (Art. L. 121-1 du C.P.I.) http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_d'auteur#Droit_moral (page visitée le 18/08/10).

8 Les droits patrimoniaux concernent l'exploitation de l'œuvre : le droit de reproduction et de représentation http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_d'auteur#Droit_patrimonial (page visitée le 18/08/10). Il faut mentionner également le droit de suite pour les auteurs d'œuvres graphiques ainsi que le droit de destination et le droit d'adaptation.

9 « Vers un rapprochement des deux systèmes » *jurispedia.org*, [http://fr.jurispedia.org/index.php/Copyright_et_droit_d_auteur_\(int\)#Vers_un_rapprochement_des_deux_syst.C3.A8mes](http://fr.jurispedia.org/index.php/Copyright_et_droit_d_auteur_(int)#Vers_un_rapprochement_des_deux_syst.C3.A8mes) (page visitée le 02/10/08).

10 Code français annoté de la propriété intellectuelle <http://www.celog.fr/cpi/> (page visitée le 18/08/10).

différence du copyright, il accorde une protection radicale à l'auteur avec le droit moral qui est inaliénable, perpétuel et imprescriptible. Il s'applique du simple fait de la création originale sans avoir besoin de signaler son existence par un dépôt.

- Le copyright désigne la notion de droit d'auteur dans la loi américaine (titre 17 du « United States Code »). Il concerne davantage les droits patrimoniaux, ce n'est plus l'auteur qui définit les modalités de jouissance de ses œuvres, mais l'ayant-droit. Un dépôt au « Copyright Office » est recommandée par la loi américaine, mais non obligatoire. Le signe © fait savoir qu'une création est ainsi protégée.

Des limites sont posées qui concernent les exceptions lorsque l'œuvre est divulguée. Dans ce cas, l'auteur ne peut s'opposer à :

- la représentation privée et gratuite dans un cercle familial ;
- la copie ou reproduction réservée à un usage strictement privé ;
- la publication d'une citation ou d'une analyse de l'œuvre, quand celle-ci est brève et justifiée par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information, de l'œuvre ;
- la parodie et la caricature.

Nous ne traiterons dans notre étude que du droit d'auteur français, sachant qu'il est valable dans les 164 pays¹¹ qui ont signé la convention de Berne¹² et que la Licence Art Libre, licence libre de type copyleft que nous allons étudier, s'appuie sur le droit français.

11 Liste des pays signataires : http://www.wipo.int/treaties/fr/ShowResults.jsp?country_id=ALL&start_year=ANY&end_year=ANY&search_what=C&treaty_id=15 (page visitée le 18/08/10).

12 La Convention de Berne permet une harmonisation de la protection des droits d'auteur au niveau international http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html (page visitée le 18/08/10).

1.1.2 Historique du droit d'auteur.

L'histoire du droit d'auteur ferait à lui seul l'objet d'une étude conséquente et nous allons nous borner à en retracer, par grands traits, quelques dates significatives. Nous détaillerons plus précisément la période de la Révolution Française qui a mis au point le droit d'auteur à partir duquel nous fonctionnons encore aujourd'hui.

Il est difficile de dire à quel moment exactement date, non pas le droit d'auteur, mais la notion de droit liée aux auteurs. Le droit d'auteur français est à cet égard remarquable dans l'histoire du droit des auteurs car il affirmera le droit moral lié à l'auteur en plus du droit patrimonial, ce qui en fait un véritable droit de l'auteur bien plus qu'un droit de l'œuvre.

Dans l'Antiquité, le droit d'auteur ne protégeait que l'élément de création ou de production, même si un droit moral de paternité était reconnu. Ainsi le plagiat était déjà considéré comme une action déshonorante. Le poète romain Martial composa à ce sujet des épigrammes¹³ qui restèrent célèbres¹⁴.

Sous la Révolution, Lakanal, dans son rapport de janvier 1793, parle de « propriété de la production de génie ». A.-C. Renouard serait le premier auteur à avoir employé l'expression « droit d'auteur », pour le substituer au terme « propriété » dans son « Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts », publié en 1838. L'usage de ce mot, inventé par la doctrine, se serait ainsi généralisé et développé tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle, même si cela n'empêchait pas l'emploi concomitant de la notion de « propriété » littéraire et artistique¹⁵.

13 MARTIAL, *Epigrammes à Fidentinus*, Liv. I, LIII, LXII, LXVI : « Ta renommée me rapporte, Fidentinus, que tu récites mes œuvres en public comme étant de toi. Si tu veux bien dire que mes vers sont de moi, je te les enverrai gratis. Si tu veux qu'on dise qu'ils sont de toi, achète-les pour qu'ils ne soient plus à moi. » http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=168#nb4 (page visitée le 15/02/06).

14 A. LATOURNERIE, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur » *Biblio du Libre*, http://www.freescape.eu.org/biblio/article.php3?id_article=33 (page visitée le 15/02/06). La suite des informations concernant le droit d'auteur est largement redevable à l'auteur de cet article.

15 *Idem*.

1.1.2.1 *Quelques dates significatives.*

- Antiquité : Le droit d'auteur ne protège que l'élément de la création, reconnaissance d'un droit moral de paternité (le plagiat est considéré comme déshonorant).
- Moyen-Âge : Les œuvres n'ont pas d'auteurs particuliers et ne sont pas considérées comme originales. Les chants grégoriens ou la tapisserie de Bayeux, par exemple, sont anonymes. C'est à la fin du Moyen-Âge que la figure de l'auteur va s'affirmer par un changement de statut, passant d'artisan, travailleur manuel travaillant à la commande, à celui d'artiste, profession libérale à prétentions intellectuelles¹⁶.
- 1440 : Invention de l'imprimerie par Gutenberg. Naissance d'une nouvelle catégorie professionnelle, les imprimeurs-libraires. Le livre acquiert une valeur financière. Apparition de privilèges d'édition qui garantissent aux imprimeurs-libraires de véritables monopoles. Les auteurs bénéficient de cette protection en étant rémunérés pour leurs productions.
- 1469 : Premier privilège personnel accordé à Joannes Spira, typographe et premier éditeur de Venise pour un ouvrage de Cicéron et de Pline¹⁷.
- 1517 : J. Celaya, « régent de philosophie », demande et obtient pour ses œuvres un privilège en sa qualité d'auteur. L'attribution de propriété s'applique non seulement à l'objet-livre intéressant le fabricant et le marchand, mais aussi au texte et à son auteur¹⁸.
- 1525 : Les auteurs protestent pour réclamer des droits. Ainsi Luther qui accuse les imprimeurs de vol : « J'ai écrit les *Postillae* depuis le jour des rois jusqu'à Pâques, et voilà que le compositeur qui s'engraisse de mes sueurs vole mon manuscrit avant que j'aie fini et va le faire imprimer ailleurs pour ruiner ma dépense et mon travail. »¹⁹
- 1551 : Premier privilège concernant des œuvres musicales éditées en France accordé par Henri II à son joueur de luth, Guillaume Morlaye.
- 1566 : Ordonnance de Moulins, première législation qui fait obligation aux libraires-imprimeurs de demander des « lettres de privilèges » et d'indiquer leur nom et lieu

16 E.H. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Phaidon, 1950-2006.

17 Ligue Internationale de la Librairie Ancienne <http://www.ilab.org/services/catalogues.php?catnr=105&membernr=298> (page visitée le 18/02/06)

18 A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Les éditions de minuit, Paris, 1985 p. 95. Cité par A. LATOURNERIE, *ibid.*

19 E. LABOULAYE et G. GUIFFREY, *La propriété littéraire au XVII^e siècle*, Librairie de L. Hachette, Paris, 1859, p. VII-VIII. Cité par Alain Viala, *idem.*, p. 96 (cité par A. LATOURNERIE, *ibid.*)

de demeure. Les auteurs ne sont pas mentionnés et le registre du syndic n'indique que rarement le nom de l'auteur à côté de celui du libraire.

- 1568 : Première affaire (dite « Muret ») portée devant la justice qui va affirmer le droit d'auteur. Selon l'avocat Marion : « L'auteur d'un livre en est du tout maître et comme tel peut en disposer librement, même le posséder toujours sous sa main privée ainsi qu'un esclave. La raison en est que les hommes, les uns envers les autres, par un commun instinct, reconnaissent tant chacun d'eux en son particulier, être seigneur de ce qu'il fait, invente et compose²⁰. » L'acte de publication est vu comme une convention entre l'écrivain et le public. L'écrivain donne accès à son œuvre au public à la condition que celui-ci lui reconnaisse la pleine possession de sa création. En donnant raison à Marion, le Parlement fait entrer la propriété littéraire dans la jurisprudence.
- A partir du XVII^e siècle : Pratique de la rétribution des auteurs au pourcentage de leurs ventes. Être auteur peut devenir une profession digne d'estime mais cela ne nourrit pas son homme. Bien que le cliché du « poète crotté » soit pour la plupart d'entre eux la réalité, les droits d'auteur deviennent une véritable institution du monde des lettres et posent la question de la subsistance matérielle de l'écrivain.
- Milieu du XVII^e siècle : La corporation des libraires s'oppose à ce que les auteurs puissent diffuser eux-mêmes leurs livres et réclame qu'ils leur soient soumis en droit. Le gouvernement interdit la pratique des privilèges généraux qui mettaient les auteurs en position favorable vis-à-vis des libraires. Puis, avec l'affaire dite « de la prolongation des privilèges », qui oppose des libraires privilégiés et d'autres non privilégiés apparaît la notion de « domaine public ».
- 1725 : Dans son mémoire, à l'occasion d'un procès, Louis Héricourt défend l'idée qu'un manuscrit est un bien qui appartient en propre à son auteur qui en reste constamment propriétaire, seul maître de son ouvrage. On passe ainsi de la reconnaissance d'un droit de paternité à la reconnaissance d'un droit de propriété.
- 1 1761 : Les petits-enfants de La Fontaine ont le droit d'hériter de la propriété de son œuvre (ordre du Conseil du Roi qui affirme que : « les ouvrages de leur aïeul leur appartiennent naturellement par le droit d'hérédité »).
- 2 30 août 1777 : Deux arrêts du Conseil accordent aux auteurs un privilège perpétuel à l'expiration de celui de l'imprimeur. Prémisses d'un « code de la propriété littéraire » ils avancent l'idée que la cession de droits s'interprète de façon restrictive, le privilège consenti à un libraire ne peut dépasser la durée de la vie de

20 Cité par A. LATOURNERIE, *ibid.*

- l'auteur.
- 3 20 janvier 1790 : Première tentative avec le projet de loi de Sieyès pour régler la question de la librairie et de l'appropriation des textes. Il s'agit en fait de contrôler commercialement la publication des livres et de légiférer en même temps sur la liberté de la presse. En déclarant responsables de leurs publications les auteurs, les imprimeurs et les libraires, le projet Sieyès est avant tout une mesure de police. Fortement influencé par un pamphlet de Condorcet²¹, il avance également la notion de « propriété limitée » qui fait tomber une quantité importante d'auteurs dans le domaine public.
 - 4 24 août 1790 : La Harpe, poète, critique et auteur dramatique, présente à l'Assemblée Nationale une pétition signée par vingt-et-un auteurs dramatiques. Éclate la « querelle des théâtres » avec en tête de comité, Beaumarchais qui a pour conséquence le rapport Le Chapelier et la loi qui en découle.
 - 5 13-19 janvier 1791 : Rapport Le Chapelier, à l'instigation de Mirabeau au nom des pétitionnaires et première loi qui consacre le droit de représentation des auteurs d'œuvres dramatiques. Elle reprend le projet de loi Sieyès mais en insistant avec les droits des auteurs, sur ceux du public²². Le Chapelier insiste : le droit de l'auteur de disposer de l'œuvre créée doit être compris comme une exception, car une œuvre publiée est par nature une propriété publique. Citons deux articles. L'article 2 : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue de la France sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. » L'article 5 : « Les héritiers ou cessionnaires des auteurs seront propriétaires des ouvrages durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur²³. »
 - 6 30 août 1792 : Loi de Gilbert Romme qui permet aux directeurs de théâtres le droit exclusif de représenter toute œuvre déjà produite avant le 13 janvier 1791.
 - 7 20 février 1793 : Marie-Joseph Chénier, très critique vis-à-vis de la loi de Romme, est

21 CONDORCET, *Fragments sur la liberté de la presse*, 1776. Non publié.

22 « ... en sollicitant pour les auteurs, leurs héritiers ou leurs concessionnaires, la propriété la plus entière de leurs ouvrages pendant leur vie et cinq ans après leur mort, [les auteurs dramatiques] reconnaissent et même ils invoquent les droits du public, et ils n'hésitent pas à avouer qu'après ce délai de cinq ans les ouvrages des auteurs sont propriété publique. [...] Le public devrait avoir la propriété de ces chefs-d'œuvre [...] et chacun devrait être maître de s'emparer des ouvrages immortels de Molière, de Corneille et de Racine pour essayer d'en rendre les beautés et de les faire connaître. Mais le despotisme qui flétrissait tout, qui portait ses regards sur toutes les institutions, pour les maîtriser avait envahi cette propriété commune et l'avait mise en privilège exclusif. » C HESSE, *Publishing and cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789-1810*, University of California, Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1991, « Rapport de M. Le Chapelier », *Le Moniteur*, t. VII, p.116. Cité par A. LATOURNERIE, *Ibid.*

23 Cités par A. LATOURNERIE, *ibid.*

- instruit par le Comité d'instruction publique pour établir une loi contre les éditions illégales suite à une pétition de trente auteurs et éditeurs de musique qui demandent protection pour empêcher la « piraterie » de leurs œuvres.
- 8 19-24 juillet 1793 : Loi de Chenier qui proclame, via le rapport Lakanal, le droit de reproduction des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, peintres et dessinateurs. L'auteur du rapport parle de « propriété de la production de génie », pas encore de « droit d'auteur ». Selon Anne Latournerie, l'auteur apparaît comme « un agent de l'éveil du public et de l'accroissement des connaissances et la reconnaissance du droit des auteurs pour une période limitée, comme un mécanisme établi pour récompenser les activités intellectuelles et favoriser le rayonnement culturel de la nation²⁴. »
 - 9 1836 : Balzac s'inquiète des journaux qui publient les auteurs en feuilleton sans le rémunérer. Son cri d'alarme sera à l'origine de la Société des Gens de Lettres fondée en 1838 par Louis Denoyer²⁵.
 - 10 1838 : A.-C. Renouar, « Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts ». Le terme « propriété » est remplacé par « droit d'auteur ».
 - 11 1859 : Lamartine attaque le texte de Proudhon « Qu'est-ce que la propriété ? » lors du Congrès international de Bruxelles de 1859. Ce dernier répondra dans « Les Majorats littéraires ²⁶» publié en 1862 où il développe ses convictions.
 - 12 14 juillet 1866 : Loi qui porte le délai de protection des œuvres à 50 ans après la mort de l'auteur. Durant tout le XIX^{ème} siècle les deux grandes questions portent sur la nature du droit d'auteur et la durée de la propriété intellectuelle. Des écrivains comme Lamartine, Victor Hugo, Théophile Gautier, défendent des conceptions du droit d'auteur différentes et divergentes.
 - 13 13 août 1936 : Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, dépose un projet sur le droit d'auteur devant la Chambre des députés. Projet politique selon l'idéologie du Front Populaire, il propose la notion de « travailleur intellectuel » pour défendre l'auteur mis à mal par les intérêts des intermédiaires économiques. Il s'agit en fait d'ouvrir un ambitieux débat de société mais le projet de loi rencontre l'hostilité des éditeurs, Bernard Grasset en tête, qui s'y oppose farouchement pour défendre le rôle de l'éditeur comme « créateur de valeur ».
 - 14 Août 1944 : Commission Jean Escarra composée d'éminents juristes, de membres

24 A. LATOURNERIE, *ibid.*

25 « D'où venons-nous ? À l'aube du droit d'auteur. Une rencontre : la SGDL à l'Hôtel Massa », <http://www.sgdl.org/sgdl/patrimoine/hotel-de-massa/131?1f378a47b733c0dcd5b334d850ee4020=5962005964533f28abac68aabecf70e3> (page visitée le 18/10/10).

26 P.-J. PROUDHON, *Les Majorats Littéraires et un choix de contributions au débat sur le droit d'auteur au XIX^e Siècle*, Les Presses du Réel, 2002.

représentant des divers ministères et des représentants des sociétés et syndicats d'auteurs. Il est à noter que Jean Escara s'était fortement opposé à Jean Zay en co-signant, notamment chez Grasset, un livre critiquant le projet de sa loi²⁷. La rupture avec le Front Populaire est nette tandis que la continuité avec le gouvernement de Vichy semble avérée pour ce qui va constituer la future grande loi du droit d'auteur français²⁸.

15 11 mars 1957 : C'est la grande loi sur le droit d'auteur. Aboutissement des questions posées jusqu'à présent et qui se veut être le compromis acceptable entre les auteurs, les diffuseurs et les exploitants des œuvres. Il s'agit de tenter de régler les conflits d'intérêts entre les différents acteurs du marché plus que de trouver un équilibre entre ceux du privé et le public. C'est une loi d'organisation économique où l'État joue le rôle d'arbitre, mais c'est une loi consensuelle, peu politique, dont le véritable auteur est un juriste et non des auteurs (non techniciens du système législatif). Elle inaugure, au nom de la défense des auteurs, de son statut et de ses productions à caractère quasi sacré, l'avènement futur d'un « État Culturel ». La décision politique est assez faible face à ce qui fait de plus en plus force de loi : le marché.

27 J. RAULT, F. HEPP, J. ESCARRA, *La doctrine française du droit d'auteur*, Paris, Grasset, 1937.

28 « Les témoignages de deux juristes, Jean Vilbois et François Hepp, publiés dans la célèbre et très officielle *Revue internationale du droit d'auteur*, dans son numéro spécial d'avril 1958 consacré précisément à la loi du 11 mars 1957, apportent sur ce point un éclairage nouveau qui insiste sur la période pétainiste et les liens de continuité avec l'après-guerre. Dans ces articles, ils retracent l'historique de la loi et analysent la nature du droit d'auteur, en notant, non sans une certaine fierté, tout ce que la commission de la Propriété intellectuelle a emprunté aux travaux entrepris dès 1942. » A. LATOUNERIE, *ibid.*

1.1.2.2 **Le droit d'auteur aujourd'hui en France.**

Remarquons-le tout de suite, la tendance du droit d'auteur est à étendre sa protection le plus loin possible après la mort de l'auteur et à se durcir en ce sens avec des droits dits « voisins ». Deux dates récentes, importantes pour le droit d'auteur : celle du 1^{er} août 2006 qui a vu la « loi DADVSI » (Droit d'Auteur et Droits Voisins dans la Société de l'Information) votée suite à l'apparition de l'internet et aux enjeux du numérique²⁹ et celle du 12 juin 2009, la loi HADOPI, dite « Loi Création et Internet »³⁰. C'est la transposition en droit français de la « Directive européenne 2001/29/CE sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information »³¹.

Cette loi devient un enjeu politique national suite aux procès intentés contre le peer-to-peer³² et le « piratage ».

Ce sont bien les pratiques issues de l'internet et du numérique qui font débat concernant le droit d'auteur contemporain. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

La tendance qui se dégage, outre le rapprochement entre le droit d'auteur français et le copyright anglo-saxon, c'est un durcissement des lois au sujet de la « Propriété Intellectuelle », connexe à l'amplification des usages culturels dont l'internet est porteur. Ces pratiques, de plus en plus communes et qui sont basées sur l'échange et la participation à la création de contenus, travaillent, n'hésitons pas à utiliser ce mot pour l'occasion, le « bien fondé » de textes qui, jusqu'à présent n'avaient pas envisagé le numérique et ses conséquences. C'est-à-dire tous les textes, toute l'écriture, autrement dit la notion même de texte et d'écriture se trouve revisitée par le numérique et l'internet. Jusqu'à l'auteur, bien entendu, producteur de cultures. La volonté de réprimer Monsieur Toulemonde, par une « Riposte graduée »³³, montre que les pouvoirs publics éprouvent

29 « Loi du 1er août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information », <http://www.vie-publique.fr/actualite/panorama/texte-vote/loi-du-1er-aout-2006-relative-au-droit-auteur-aux-droits-voisins-societe-information.html> (page visitée le 03/10/08).

30 « LOI n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet », http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=E7F239E2958023C440FA26FB221DEE6A.tpdjo13v_1?cidTexte=JORFTEXT000020735432&categorieLien=id (page visitée le 18/08/10).

31 Texte de la directive : http://admi.net/eur/loi/leg_euro/fr_301L0029.html (page visitée le 03/10/08).

32 « [télécoms]. Peer to Peer. Communication de pair à pair (ou de poste à poste), c'est-à-dire dans laquelle les deux machines qui communiquent sont sur un pied d'égalité: elles peuvent être toutes les deux client ou serveur, voire client et serveur à la fois. Cette distinction relève du protocole applicatif employé, pas de celui qui gère les paquets réseau (qui ne dépend pas ni n'établit de différence entre client et serveur). » *Le Jargon français, dictionnaire d'informatique*, <http://jargonf.org/wiki/P2P> (page visitée le 03/10/08).

33 « Riposte graduée : vue générale », *La Quadrature du Net*, <http://www.laquadrature.net/fr/riposte-graduee> (page visitée le 03/10/08).

une difficulté certaine à saisir l'économie de ce qui fait culture avec le numérique et son transport réticulaire. Pourtant, la solution répressive est quand même envisagée malgré l'abandon, de la part des producteurs de musique eux-mêmes, des « mesures de protections » coercitives³⁴ qu'ils préconisaient au départ pour juguler un problème encore mal analysé par eux.

Les droits d'auteurs ont ainsi à nouveau, avec l'apparition de l'internet et du numérique, une actualité brûlante. Symptôme de révolution à l'œuvre ? Nous verrons en quoi et comment celle-ci n'est pas une révolution ordinaire. Nous allons maintenant nous intéresser à celui qui en est l'acteur principal : l'auteur. Connaître son histoire et l'évolution de son statut permettra de mieux comprendre les enjeux contradictoires de ses droits.

34 Les DRM (Digital Right Management) par exemple qui ont été petit à petit abandonnés par leurs promoteurs. Romain HEUILLARD, « Universal Music Group abandonne les DRM », <http://www.neteco.com/160014-universal-music-group-abandonne-drm.html> (page visitée le 03/10/08).

1.1.3 L'invention de l'auteur.

L'auteur est une invention. En posant son existence par ce mot, nous voulons simplement insister sur le fait qu'un auteur n'existe que par la rencontre avec l'objet qu'il met à jour, l'objet qu'il invente. Par cette découverte, il s'invente lui-même comme auteur. L'invention de l'auteur est ainsi en rapport avec ce qu'il invente comme objet de son invention que l'on a l'habitude de prendre pour une « création ». Nous le préciserons par la suite, un auteur ne crée rien, il invente ce qui existe. Inventer c'est trouver. Du latin *inventor* (celui qui trouve), de *invenire* (trouver)³⁵. Ainsi dit-on de celui qui trouve un trésor qu'il en est l'inventeur. Il a dévoilé ce qui, présent, demeurait jusqu'alors invisible :

Article 716 du Code civil : Le trésor est toute chose cachée ou enfouie sur laquelle personne ne peut justifier sa propriété, et qui est découverte par le pur effet du hasard [...] L'inventeur d'un trésor s'entend de celui qui par le seul effet du hasard, met le trésor à découvert³⁶.

L'invention de l'auteur est bien ce moment où est mis à jour (comme on le fait d'un logiciel qui évolue d'une version à une autre) ce qu'on nomme « auteur » en suite de sa reconnaissance. L'auteur, en son histoire, a toujours été là mais il n'était pas considéré comme tel. Nous ne naissons pas auteur, nous le devenons. Ce « devenir auteur » est alors la reconnaissance d'une légitimité qui le met face à la loi.

Ainsi, la notion d'auteur, qui n'existe pas dans la Grèce Antique ni dans le Moyen-Âge, apparaît à la Renaissance avant d'être formalisée juridiquement par des droits d'auteur. L'imprimerie va être un facteur déterminant pour amplifier l'émergence d'une interrogation autour de la notion d'auteur qui a été relevée aux environs du XII^e siècle avec la pensée scolastique travaillée par la question, dans les textes sacrés, de l'auteur humain en rapport avec l'auteur divin. Ce sera ensuite des textes profanes comme *La divine comédie* de Dante qui peut-être qualifié de premier auteur moderne³⁷.

L'invention de l'auteur s'est produite au moment où, comme le rappelle Michel Foucault,

35 J. MATHIEU-ROSAY, *Dictionnaire étymologique*, Marabout, 1985.

36 *Code Civil*, Livre III : des différentes manières dont on acquiert la propriété. Dispositions générales. Article 716 Version en vigueur au 6 août 2010, depuis le 1^{er} janvier 1970. Créé par Loi 1803-04-19 promulguée le 29 avril 1803 <http://droit-finances.commentcamarche.net/legifrance/38-code-civil/94392/article-716> (page visitée le 18/08/10).

37 A. COMPAGNON, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Chapitre 5 : « L'auctor médiéval », <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php> (page visitée le 23/02/06)

celui-ci pouvait être « puni, c'est à dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs »³⁸. En effet, la confrontation de l'auteur humain et de l'auteur divin ne va pas sans réviser l'histoire des pouvoirs et conséquemment de ce qui fait loi. Pouvoir de créer, pouvoir d'autonomie, pouvoir d'autorité. C'est à cet instant que l'auteur, depuis toujours présent et produisant des œuvres, a pu être découvert et reconnu comme sujet de droits, non seulement face à la loi, mais encore, la produisant en tant que « créateur ». Par lui-même et pour lui-même.

*La loi, en général, est la raison humaine, en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre*³⁹.

Mais nous venons de le voir : la reconnaissance de droits pour les auteurs va de pair avec leur capacité à transgresser la loi qui les cadre et les réprime. Il apparaît bien que c'est le terme de « correction » qui va définir l'auteur. Une correction administrée par la loi afin de fabriquer une autorité acceptable, correcte, un auteur acceptable, correct. En effet, l'auteur « corrigé », ayant reçu la correction qui l'intronise, sera acceptable dans la mesure où il aura été reconnu puni, mais également, par le même mouvement, il lui aura été possible de transgresser le cadre qui lui aura permis une activité d'auteur. C'est entre permission et interdiction, qu'il sera lisible, audible, visible. Acceptable.

Nous pouvons dire alors que l'invention de l'auteur est bien l'invention d'une « police caractères »⁴⁰ qui permet l'écriture d'une fiction, celle de l'auteur même, autorisant la reconnaissance de son autorité au sein de la polis⁴¹ en même temps qu'elle le surveille au nom de la loi.

1.1.3.1 Qu'est-ce qu'un auteur ?

Posons cette question élémentaire pour découvrir le socle sur lequel repose le copyleft. En effet, c'est à partir de cette interrogation concernant les qualités attribuées à l'auteur que

38 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet - septembre 1969, repris dans *Dits et Ecrits tome 1*, Gallimard Quarto, 2001, p.817.

39 MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* in *Œuvres Complètes*, Éditions du Seuil, 1964, p. 532a, cité par R. BRAGUE, *La loi de Dieu*, Gallimard, Folio, 2005, p. 400.

40 Nous nous autorisons ce jeu de mot avec ce qui définit en typographie : « un ensemble de glyphes, c'est-à-dire de représentations visuelles de caractères d'une même famille, qui regroupe tous les corps et graisses d'une même famille, dont le style est coordonné, afin de former un alphabet. »
http://fr.wikipedia.org/wiki/Police_d'%C3%A9criture (page visitée le 22/02/06)

41 « Communauté urbaine à laquelle il convient de donner une constitution, qui sera la politéia [État, république, constitution] [...] » I. GOBRY, *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, Ellipses, Paris, 2000, p. 107.

nous allons pouvoir comprendre ce qui lui est rattaché et qui fait son histoire. Sur quoi repose l'identité de l'auteur ? Qu'est-ce qui fait sa reconnaissance ? Pourquoi cette qualification est-elle importante à saisir à l'ère du numérique et de l'internet ? Ce sont des questions que nous allons soulever pour cerner l'auteur et la notion de copyleft qui en dessine à nouveaux frais les contours.

Nous avons coutume de dire [...] que l'auteur est l'instance créatrice jaillissante d'une œuvre où il dépose, avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations.[...] La vérité est tout autre : l'auteur [...] est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne : bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. L'auteur est donc la figure idéologique par lequel on conjure la prolifération du sens⁴².

1.1.3.1.1 Définition, difficultés.

Nous allons d'abord approcher la notion d'auteur par son mot et son histoire, ce qui nous permettra de mieux cerner les droits qui lui sont alloués⁴³. Selon l'étymologie, est auteur celui qui augmente la création : du latin *augere* qui veut dire augmenter, accroître et qui a donné le participe passé *auctus* et le substantif *auctor*⁴⁴. Mais si l'auteur est bien « celui qui accroît ce qui existe déjà » il est également celui qui fait autorité, selon l'emploi ancien du terme *augeo*, qui signifie augmenter. Il est auteur de par sa propre initiative, c'est-à-dire qu'il est celui qui fonde et qui produit, hors de lui-même, ce qui est alors considéré comme étant le privilège des dieux. Il est un créateur qui se mesure au Créateur et à ce titre, recouvre un sens politique et religieux fort.

L'action de augere est donc bien d'origine divine. Augustus est celui qui est « pourvu de cet accroissement divin » [...] Mais « le sens premier de augeo se retrouve par l'intermédiaire de auctor dans auctoritas » : « Toute parole prononcée avec autorité détermine un changement dans le monde, crée quelque chose » ; elle a le pouvoir qui fait surgir les plantes, qui donne existence à une loi. Et « augmenter » n'est donc qu'un sens secondaire et affaibli de augeo, non pas celui dont dérivent auctor et auctoritas. «

42 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Conférence (variante), *Dits et écrits*, Gallimard, Quarto, 1994, p. 839.

43 Nous nous instruisons des cours d'A. COMPAGNON, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » pour cette partie de notre étude. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (page visitée le 06/10/08).

44 J. MATHIEU-RÓSAY, *op.cit.*

Des valeurs obscures et puissantes demeurent dans cette auctoritas, ce don réservé à peu d'hommes de faire surgir quelque chose et - à la lettre - de produire à l'existence. »⁴⁵.

Le hiatus qui existe entre « celui qui augmente » et « celui qui fait autorité » est présent, nous le constatons, dès l'origine du mot « auteur ». Il nous a paru intéressant de donner une définition première en arguant l'augmentation comme geste initiateur de l'acte d'auteur d'où découlait l'autorité de celui qui augmente la création. Mais il faut bien reconnaître que l'origine du mot auteur, liée à son autorité singulière, est première. Elle participe d'un acte de transgression vis-à-vis de la Création. Bien sûr, cette autorité va, par voie de conséquence, qu'on pourrait qualifier de non-téléologique car non voulue comme telle, participer à l'augmentation de la culture commune.

Cette dialectique ne trouvera pas sa résolution dans la formalisation des droits d'auteurs. Nous avons vu comment, dans l'histoire du droit d'auteur, les allers-retours entre droit de la propriété et droit de la collectivité faisaient continuellement balancier. Ce mouvement nourrit toujours les tensions entre le singulier et le pluriel, le propriétaire et le commun, l'Auteur et les auteurs. Nous pouvons dire en revanche que l'institution des droits d'auteur va pouvoir, à la fois garantir l'augmentation de la culture commune à tous et faire valoir la singularité de la personne qui initie l'acte créateur, l'acte reconnu comme faisant autorité. Mais loin d'être un équilibre, c'est une fiction juridique, instable et opérante toutefois. C'est elle qui est au coeur des débats contradictoires concernant les droits de l'auteur et qui réévalue la notion d'auteur entre *augeo* et *auctoritas*.

Le socle sur lequel repose la notion d'auteur est donc constitué de deux parties contradictoires : l'une est le fait d'une singularité transgressive et l'autre est faite d'un commun partagé. Par son acte créateur, *auctoritas* fait autorité, tandis que *augeo* rassemble toute la richesse de la culture passée, présente et à venir.

La préoccupation du copyleft, nous le verrons, sera d'équilibrer la balance entre la singularité et le commun sans pour autant gommer les aspérités caractéristiques de ces deux tendances. Il s'agira d'engager un dialogue pour que l'initiative qui fait autorité soit reconnue pour l'augmentation qu'elle apporte au commun. La légitimité se pose là en surplomb du mouvement de balancier qui va de l'Auteur singulier défiant les dieux aux auteurs communs d'une société.

45 A. COMPAGNON, *idem*, Chapitre 4 : Généalogie de l'autorité, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> (page visitée le 23/02/06) citant E. BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éd. de Minuit, 1969, 2 vol.

1.1.3.1.2 Vie et mort de l'Auteur.

Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux, il [Sainte-Beuve] inaugurerait cette fameuse méthode qui [...] consiste à interroger avidement, pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu⁴⁶.

Nous avons cerné la naissance de l'auteur et l'émergence de sa notion contradictoire. Entre l'augmentation des ressources et l'autorité de celui qui se pose en créateur, l'auteur est celui qui agrandit, tout en étant grand. Ce temps de la vie de l'Auteur⁴⁷ a eu un commencement, il aura aussi une fin. Non pas définitif mais renouvelé, nous parlons du temps de l'Auteur ou temps des auteurs, en des naissances et morts et renaissances. Nous allons le voir.

Sans doute n'est-il pas exagéré d'observer que le commencement de cette fin de l'Auteur a été pointé par Marcel Proust dans son essai *Contre Sainte-Beuve* dont nous venons de livrer un extrait. L'écrivain, qui se fait là plus critique que le critique, conteste la méthode biographique de Sainte-Beuve pour faire valoir l'indépendance de l'écriture vis-à-vis de l'auteur supposé tel et dont on découvrirait la vérité, cachée dans les actes de sa vie personnelle. Il ne s'agit pas, pour Proust, de nier l'auteur, mais d'affirmer que son texte traverse son existence mondaine et que l'auteur rattaché à cette existence est une curiosité qui ne représente pas beaucoup d'intérêt pour la connaissance de ses écrits.

Car autre chose se découvre dans la littérature que l'auteur recouvre. Recouvre, comme on dit : « il recouvre ses esprits », c'est-à-dire qu'il retrouve, grâce au « voile de la pratique littéraire » si l'on peut dire, l'esprit du Texte dont l'auteur est reconnu comme étant l'Auteur. Nous qualifierons alors d'« immonde »⁴⁸ ce Texte qui passe à travers sa personne

46 M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 225.

47 Nous mettons, selon la circonstance, une majuscule ou non à « auteur ». Cette décision est motivée par l'avancement de l'auteur en son histoire. Sa maturité étant, par le « A » majuscule étant l'exercice de son plus grand pouvoir, sa naissance et sa décrépitude, étant la reconnaissance, dans le regard des auteurs autre, d'une existence relative mais non dénuée d'importance. Le « a » minuscule s'imposera alors pour signifier cette histoire aux bords de sa « majesté ». Nous reviendrons plus loin sur cette question.

48 Dans la mesure où il excède le monde, s'y oppose même et, dans le cas de Proust en particulier, est constitué de personnages tout simplement monstrueux. « La plupart sont monstrueux d'égoïsme, d'hypocrisie, de médiocrité ou de bêtise. Swann lui-même se révèle, dans sa vie sexuelle, comme un

mondaine et vient s'inscrire sous forme de littérature. Notre intention est ici de bien marquer, avec l'auteur de *À la recherche du temps perdu*⁴⁹, qu'il est sans commune mesure avec une « bio-graphie », quand bien même il produirait un texte sien, en tout cas, jugé tel par l'acte de la reconnaissance des lecteurs avides de faits divers. Insistons, car c'est un fait complexe mais d'importance : l'auteur ne se découvre pas lui-même, tel qu'en lui-même dans le monde, mais un autre lui-même est recouvert, son je d'Auteur, tout autre que son je de la vie mondaine. Ce je est un « je est un autre »⁵⁰. C'est cela qui fait la puissance d'un auteur et qui annihile sa biographie, car elle n'existe pas, elle n'existe plus à partir du moment où il y a recouvrement par l'écriture. Ce que l'auteur inscrit est une graphie de lettres, de mots, de phrases, d'histoires : palimpseste de sa biographie.

Mais bientôt, c'est l'existence de l'auteur lui-même qui sera remise en cause pour, à travers son œuvre, ne laisser passer qu'un Texte, celui d'un Auteur mort, inexistant dans son texte même.

*Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, [...] c'est fermer l'écriture*⁵¹.

*La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur*⁵².

Le coup de tonnerre qui annonça, de main de maître, la fin de l'auteur, a donc été la publication du texte de Roland Barthes « La mort de l'auteur » en 1968 suivi quelques mois plus tard par celui de Michel Foucault, « La fonction de l'auteur ».

*Tout au contraire [de l'Auteur], le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant*⁵³.

débauché cynique et corrompu. Le narrateur est un névrosé du soupçon qui séquestre sans le moindre scrupule l'objet aimé et veut l'empêcher de vivre. À la fin du roman, rien ne subsiste de bon ou d'honorable dans un monde condamné » J. L. CURTIS, « Marcel Proust, le génie littéraire du XXe siècle », séance publique annuelle des cinq académies, 24 octobre 1995, *Discours de l'Académie Française* http://www.academie-francaise.fr/Immortels/discours_5academies/curtis.html (page visitée le 07/10/08).

49 M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition Y. Tadié, Gallimard, La Pleiade, 4 volume, 1987-1989.

50 A. RIMBAUD, *Ceuvres complètes, correspondance*, « lettre à Paul Demeny », le 15 mai 1871, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2004

51 R. BARTHES, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 68.

52 *Idem*, p. 69.

53 R. BARTHES, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, pp.61-67.

Dans ce texte, parmi ses plus célèbres, Barthes propose de penser l'origine du texte dans le langage plutôt que chez l'auteur. Il y a indépendance entre l'auteur et le texte inscrit. L'expression de l'auteur n'existe pas : le texte est neutre, il trace, de façon performative, l'œuvre du langage, un tissu de citations, une matrice à textes, tous issus du Texte originel⁵⁴. L'auteur est devenu scripteur et celui-ci annonce la primauté du lecteur. De la même façon que Marcel Duchamp a pu déclarer : « Ce sont les regardeurs qui font le tableau »⁵⁵, Roland Barthes montre que c'est le lecteur qui, destinataire du texte, fait l'Auteur. Et le fait mort...

Radicalisme moderniste frôlant le nihilisme ? Sans doute, mais l'idée selon laquelle : « L'œuvre existe en quelque sorte par elle-même, comme l'écoulement nu et anonyme du langage »⁵⁶ avait déjà été exprimée au XIX^e siècle par un auteur qu'il est difficile de qualifier de « moderne », Joseph de Maistre lorsqu'il affirme :

Si, sur ce point de l'origine du langage [...] notre siècle a manqué la vérité, c'est qu'il avait une peur mortelle de la rencontrer. [...] Lorsqu'une nouvelle langue se forme, elle naît au milieu d'une société qui est en pleine possession du langage ; et l'action, ou le principe qui préside à cette formation ne peut inventer arbitrairement aucun mot ; il emploie ceux qu'il trouve autour de lui ou qu'il appelle de plus loin ; il s'en nourrit, il les triture, il les digère ; il ne les adopte jamais sans les modifier plus ou moins⁵⁷.

De son côté, Michel Foucault s'intéressera à la position de l'auteur dans la société, le rôle qu'il tient où qu'on lui fait tenir et la croyance qui lui est afférente.

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 egos, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir

54 Cette notion du Texte pluriel formé de multiples autres textes sera approfondi par R. BARTHES, « De l'œuvre au texte ». *Revue d'Esthétique* n°3, Paris 1971, cité par C. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie 1900 – 1990*, Hazan, 1997, p. 1026.

55 M. DUCHAMP, *Duchamp Du signe, écrits*, Flammarion, 1975, p. 247.

56 M. FOUCAULT, *Dits et écrits, tome 1, op. cit.*, « Interview avec Michel Foucault », p. 688.

57 J. DE MAISTRE, *Sur les sacrifices*, « Les soirées de Saint-Pétersbourg, deuxième entretien », Pocket, 1994, p. 99.

*occuper*⁵⁸.

Ainsi, ce que produit un auteur n'est pas une simple création ordonnée par lui-même, mais un « ordre du discours »⁵⁹ auquel l'auteur obéit et à travers lui le lecteur complice. Ce cadre ordonné est un « ordre de production » qui va générer des œuvres en rapport et pouvoir agrandir ainsi une mécanique de captation d'auteurs et de discours. Si l'auteur peut faire cette opération c'est parce qu'il est lui-même, au premier chef, le produit d'un ordre semblable. Nous dirons : la fonction auteur ordonne une fiction d'auteur. L'auteur est porteur d'une direction commune. Ce dispositif lui permet de fonder une discursivité qui crée et produit d'autres auteurs, d'autres « porte-voix » et ainsi génère une infinité de discours. Cette légitimité « naturelle » de l'auteur, dont Michel Foucault relève la fonction et la généalogie, ne tient que parce qu'il est « n'importe qui ». « Qu'importe qui parle ? »⁶⁰, le corpus de l'œuvre est un champ d'appropriations et de réappropriations continues et par là même de désappropriations. La fonction-auteur est sans doute, par la disparition de l'auteur, ce qui va faire apparaître l'auteur en sa nudité fictionnelle, c'est-à-dire juridique, face à la loi.

Nous avons atteint avec Barthes et Foucault, un point d'analyse limite, mais d'une extrême finesse, où l'auteur disparaît dans la réelle présence de ce qui le porte : l'œuvre à l'œuvre. Le langage est considéré comme une matière première qui prime sur l'expression entreprise par l'auteur et le lecteur est un « auteur autre » généré par la fonction auteur qui fait et met à mort cet Auteur là. Le langage comme matière est premier et l'auteur, son second qui la porte, n'existe pour autant qu'il a fonction de garantir l'institution du langage à tous, tous auteurs possibles. De la même façon que Mallarmé a pu, dans le sillage de la littérature la plus sacrée, c'est-à-dire la plus intouchable, au moment où celle-ci devenait possible pour le vulgaire, « écrire » *Le Livre*, son ouvrage ultime, où il accomplit « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »⁶¹, ceux-ci disparaissant même, non inscrits.

J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre,

58 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits tome 1*, p.831-832.

59 Pour reprendre le titre éponyme de sa leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.

60 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

61 S. MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, « Crise de vers », Gallimard, Poésie, 1945-1976, p. 248.

alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir⁶².

Oui, il nous faut le reconnaître : l'Auteur est mort. Mais sa fonction, en sa disparition, est de laisser place à ce qui vient s'inscrire présent : des textes du Texte et des lecteurs du langage. Loin d'être le chant funèbre de toute possibilité d'écritures, de lectures, d'autorités, de textes et de reconnaissances du Texte, le statut contemporain de l'auteur, en sa disparition, réalise la naissance des auteurs. Soit dit d'une formule brève : la mort de l'Auteur c'est la naissances des auteurs.

1.1.3.1.3 La naissance des auteurs.

Producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste, les consommateurs (...) tracent des « trajectoires indéterminées », apparemment insensées parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec l'espace bâti, écrit et préfabriqué où elles se déplacent. Ce sont des phrases imprévisibles dans un lieu ordonné par les techniques organisatrices de systèmes. Bien qu'elles aient pour matériel les vocabulaires des langues reçues (celui de la télé, du journal, du supermarché ou des dispositions urbanistiques), bien qu'elles restent encadrées par des syntaxes prescrites (modes temporels des horaires, organisations paradigmatiques des lieux, etc.), ces « traverses » demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrant et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs différents. Elles circulent, vont et viennent, débordent et dérivent dans un relief imposé, mouvances écumeuses d'une mer s'insinuant parmi les rochers et les dédales d'un ordre établi⁶³.

Il faut pourtant le dire, le vocable « mort de l'Auteur » est injuste. Reflet d'une époque où la provocation était dans l'air du temps, il conviendrait plutôt de dire « la disparition de

62 S. MALLARMÉ, *lettre adressée à Paul Verlaine*, Paris, lundi 16 novembre 1885, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Mallarme> (page visitée le 08/10/08).

63 M. DE CÉRTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Gallimard, Folio, 1990, p.57.

l'Auteur » car il n'y a pas de *tabula rasa*, mais bien mutation de l'Auteur en auteurs, ceux-ci qualifiés par Michel de Certeau de « consommateurs ». L'usage de ce mot en rajoute sur le déplacement du public, considéré à tort comme passif, en acteur de son « bien de consommation ». L'usage que fait de Certeau de ce mot associé au renoncement d'auteur nous semble tout à fait pertinent. Car nous sommes tous consommateurs au même titre que nous sommes tous auteurs et qu'il importe, plutôt que de discréditer les consommateurs en leur supposés fautes et malheurs⁶⁴, de comprendre que loin d'être la masse imbécile autant que dangereuse dont les savants se font l'écho, elle est cette eau dormante toujours en éveil, irréductible aux pouvoirs.

Mais la vacance auctoriale, décidé par l'Auteur lui-même, de son statut sacré⁶⁵, est certainement l'expression ultime d'une sublime autorité qui offre la toute puissance de ses capacités d'augmentation à l'encan, à n'importe qui; « qu'importe qui parle » comme nous l'avons vu. Car c'est bien d'une amplification de l'auctorialité qu'il s'agit avec la prise en considération d'auteurs multiples et jusqu'alors non-autorisés par l'habitude culturelle légitimante. Des auteurs, consommateurs imprenables, improbables, imprévisibles et qui évoluent dans les failles de l'ordre du discours. Ces consommateurs, appelés parfois « consommacteurs⁶⁶ », sont les nouveaux auteurs de l'ère du numérique et de l'internet. Là où le défaut d'Auteur, fait la qualité d'auteurs. Une qualité de réception et une faculté à pouvoir déjouer le discours dominant qui cadre et justifie l'Auteur. Faculté qu'exercent ces consommateurs-auteurs comme le montre, par exemple, la Wikipédia⁶⁷, une encyclopédie sous licence libre⁶⁸ ouverte aux contributions savantes et curieuses de ses lecteurs, qu'ils soient experts ou amateurs. Car le savoir excède l'expertise, il faut le savoir et laisser ouvert ce qui vient aussi par amour de la connaissance.

Quand disparaît, non pas la référence, mais la « préférence » de ce qui faisait autorité et que l'abstrait du langage demeure comme matériau pour affirmer une présence en

64 P. GROSDÉMOUGE, « Notes sur Stiegler : Amateur d'art / consommateur d'art », B. STIEGLER, « Sur la question de l'esprit », Maison de la poésie, Paris, 3 octobre 2009, <http://blog.cultureordinaire.net/post/2009/10/12/Conf-Stiegler>

65 B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, Seuil, Paris, 2004.

66 Mot-valise formé de « consommateur » et « acteur », le consommacteur une personne qui à la fois reçoit et crée des informations, activités ou biens. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Consommacteur> (page visitée le 01/03/06)

67 « Wikipédia (prononcer wikipe'dja ou vikipe'dja) est un vaste projet d'encyclopédie collective établie sur Internet, universelle, multilingue et fonctionnant sur le principe du wiki. Wikipédia a pour objectif d'offrir un contenu libre, neutre et vérifiable que chacun peut éditer et améliorer. [...]» <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:propos> Le site, entrée multilingues : <http://wikipedia.org> (page visitée le 01/03/10).

68 « Tous les textes disponibles sur Wikipédia sont distribués sous les termes de la licence de documentation libre GNU (ou GFDL) et Creative Commons by+sa 3.0 depuis juin 2009. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Licence_de_documentation_libre_GNU_%26_Creative_Commons_by+sa_3.0 http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Licence_Creative_Commons_Paternit%C3%A9-Partage_des_Conditions_Initiales_3.0_Unported (pages visitées le 08/10/10).

puissance (le Texte de Barthes ou Legendre), le vide créé ainsi permet alors de multiples références. Car le langage ne s'anéantit pas lui-même dans l'absence comme nous l'avons vu, avec l'expérience limite du « Livre » de Mallarmé. Il existe invisible, comme la non-écriture d'une loi divine, entendue comme ces rumeurs qui « courent sans que personne ne sachent qui les a lancées ; leur sujet est un « on », et elles s'imposent sans autre autorité qu'elles-mêmes ou par le fait qu'elles sont reprises par tous⁶⁹. »

La « mort de l'Auteur » c'est bien la naissance des auteurs. Ou plus exactement, la renaissance des auteurs conséquents à la disparition d'une certaine autorité. L'Auteur qui primait jusqu'à présent est alors secondé par des auteurs qui prennent le relais de façon à mettre en valeur ce qui prime : le langage, les langages. Souvenons-nous de la diatribe de Marcel Proust contre Sainte-Beuve. Ces auteurs, occultés par l'aura et le pouvoir que l'Auteur aura pu acquérir à partir du moment où il aura pu se mesurer à cet autre Auteur qu'est le Créateur, ont alors, par la vacance de l'Auteur, la possibilité de faire reconnaître leur légitime autorité⁷⁰. Ajoutons, sans craindre le malentendu, que ces auteurs nouveaux sont sans qualités d'Auteur. Non pas qu'ils soient dénués de qualités, nous constatons qu'ils sont capables d'excellence, mais que celles-ci ne correspondent pas aux critères qui permettraient jusqu'à présent de reconnaître un Auteur⁷¹. Pourtant, on peut déceler chez ces auteurs sans qualités, chez ces non-Auteurs et pourtant auteurs à part entière, une proximité avec les « artistes sans qualités » repérés et reconnus par ce qui a pu instituer un Art reconnu comme étant notre « contemporain » et dit « Art Contemporain » dont Marcel Duchamp peut être considéré comme à l'initiative. Nous devons reconnaître la justesse de cette élection car, ces auteurs sans qualités ont su inventer les formes qui allaient exprimer au mieux, à travers le non-art, l'anti-art ou le para-art, l'objet dont ils cherchaient précisément les qualités : une poursuite de l'art de toutes façons, c'est-à-dire de toutes façons possibles⁷². Une poursuite de l'art de toutes façons, de toutes formes, est de toutes façons possible, y compris en période sombre où l'art est mis à rude épreuve. Mais cette mise à l'épreuve est également la preuve d'un art encore possible quand, apparemment, il

69 R. BRAGUE, *La loi de Dieu*, op. cit., p. 44.

70 « L'autorité est ce qui est reconnu par un public, le pouvoir est ce qui s'impose à lui ». Émission « Répliques » de France-Culture « Autorité et Démocratie » avec Myriam Revault d'Allonnes et Michael Foessel, le 21 janvier 2006, <http://www.franceculture.com/emission-autorit%C3%A9-et-d%C3%A9mocratie-2006-01-21.html> (page visitée le 18/08/10).

71 Revenons sur la question de la majuscule. Nous mettons, tout au moins dans ce moment de notre étude, une majuscule lorsque nous voulons parler de l'Auteur tel qu'il a été inventé par les Lumières et qui aura été la prémisse à la disparition du Créateur auquel il se mesurait. La « mort de Dieu » est une autre « mort de l'Auteur ». Nous ne mettons pas de majuscule systématiquement par la suite pour ne pas confondre l'Auteur Divin de l'auteur humain. Nous la mettons pour montrer que la confusion a réellement eu lieu et qu'elle n'a pas été sans conséquence pour l'auteur qui nous occupe. Nous reviendrons sur cette question d'importance.

72 J.P. COMETTI, *L'art sans qualités*, Farrago, 1999.

aurait disparu comme a disparu l'Auteur, son référent, sa préférence légitimante. En fait, nous avons tout simplement affaire au développement de l'histoire de l'art. Cette absence de qualités est en travail depuis le début du XX^e siècle et ne peut se comprendre que si nous acceptons que « l'absence de qualités » est une façon de renouer avec l'exercice même de ce qui fait un auteur.

Ce qu'il y a d'exemplaire, dans tout cela, c'est que le genre d'« abandon », dont l'usage du terme art est aujourd'hui l'indice, semble quelques fois s'ouvrir sur l'horizon que la tradition orientale a davantage privilégié dans sa vision de l'art. Cet horizon est aussi celui de l'indéterminé, mais en un sens plus innocent que celui qui nous a laissé, selon certains, dans un insupportable dénuement. Peut-être y trouverons-nous l'occasion de nous rappeler que l'art présuppose le silence, au sens où Cage employait ce mot, en désignant ainsi non pas quelque néant sonore, mais l'indétermination sonore que la musique récuse en lui substituant son ordre et sa syntaxe⁷³.

Citons, pour ne pas achever cette incontournable question de ce qui fait qualité, trois auteurs ayant été travaillés par l'absence de qualités propres et qui nous semblent emblématiques. Citons-les :

- Robert Musil :

Une belle femme devient laide, quand elle ne plaît pas, et un grand homme, quand on ne fait pas attention à lui, devient peut-être quelque chose de plus grand, mais cesse sûrement d'être un grand homme⁷⁴.

- Joseph Beuys :

C'est uniquement sur la base d'une définition radicalement plus large qu'il sera possible à l'art et aux activités liées à l'art de faire la preuve que l'art est désormais la seule force évolutionnaire-révolutionnaire. Seul l'art est capable de démanteler les effets répressifs d'un système social sénile qui continue de chanceler vers sa propre fin : détruire pour reconstruire UN ORGANISME SOCIAL COMME œuvre D'ART⁷⁵.

73 J.P. COMETTI, *idem*, p. 25.

74 R. MUSIL, *L'homme sans qualités*, Seuil, tomes 1 & 2, Points poche, 1956-1995, p. 679-680.

75 J. BEUYS, « J'explore un caractère de champ », *Art into Society, Society into Art*, Londres (Institute of Contemporary Arts, 1974, p. 48, cité par C. HARRISON & P. WOOD, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997, p.984.

- Jean Dubuffet :

Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito⁷⁶.

Ces trois auteurs ont en point commun de constater la transformation en profondeur de la société, de sa culture et de ses acteurs. Cette nouvelle donne est bouleversante car elle remet en cause les repères qui permettaient la justesse du jugement. Celui-ci a eut une histoire, qui a construit une civilité, une civilisation grâce, notamment, au crédit porté à l'Auteur, producteur de qualités que des esprits avertis savaient discerner.

Tout grand homme est judicieux et tout homme judicieux est grand car des rehauts de la supériorité elle-même sont des sommets extrêmes de l'esprit. Il est bon d'avoir de la culture, mais cela ne suffit pas. Encore faut-il du discernement. [...] Cette qualité n'est pas simplement un ornement spéculatif mais offre également un intérêt pratique, spécialement chez les gouvernants car elle les aide à découvrir les talents, à sonder les capacités, à mesurer les forces et mérites de chacun pour distribuer emplois et récompenses. [...] Ils [les grands hommes] choisissent avec art et non au hasard ; ils découvrent aussitôt les qualités et les défauts de chaque personne, la supériorité ou la médiocrité, qui serait digne de plus ou qui mériterait moins⁷⁷.

La capacité de discernement a atteint à notre époque une difficulté supplémentaire avec la disparition de l'Auteur. Ce que nous observons néanmoins, c'est qu'elle est entrée dans une phase paradoxale, certainement momentanée mais décisive et sur laquelle, il nous semble, on ne pourra pas revenir. Les qualités supposés propres aux auteurs, comme celles inhérentes à leurs productions, sont altérées car fortement déterminées par un contexte qui les met hors de leur capacité d'autorité. Elles ne sont plus au centre de leur existence mais existent en fonction d'un cadre complexe sur lequel elles n'ont pas prise.

Le « contexte » – venons-y – désigne pour sa part l'« ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait », circonstances qui sont elles-mêmes en situation

76 J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, chapitre « L'art brut préféré aux arts culturels », Gallimard, idées, 1973, p.91.

77 B. GRACIAN, *L'honnête homme*, chapitre « Homme judicieux et pénétrant » in *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, trad.B. Pelegrin, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 262 & 265.

d'interaction (le « contexte », étymologiquement, c'est l'« assemblage », du bas latin contextus, de contextere, « tisser avec »⁷⁸.

C'est bien, dans, avec et par ce contexte, qu'il sera possible de dégager des qualités, alors même que nous sommes pris et entrepris par une histoire qui fait fi de leurs valeurs, ou tout au moins, les travaille en creux. Une histoire fascinée par le néant, prise de vertige face au vide, face à ce qui s'ouvre aujourd'hui. L'auteur⁷⁹, parce qu'il est en vacance, laisse la place à des auteurs apparemment sans histoire, mais dont la besogne est marquée par la qualité d'un contexte. Nous dirons que ce contexte est de qualité, qu'il a une qualité propre qui vient combler l'apparente absence de productions de qualités. Apparence, car en réalité, marquées par le contexte, ces œuvres trouvent qualités. Nous ne pouvons, heureusement, pas nous passer de qualités, d'une façon ou d'une autre, d'une forme ou d'une autre.

Ces auteurs nouveaux sont-ils ces « hommes sans qualités » (Musil) qui, « consommateurs » d'un nouveau genre (de Certeau), sont devenus des « artistes qui n'appartiennent plus à l'art »⁸⁰ (Beuys), autrement dit des « hommes du commun à l'ouvrage » (Dubuffet) ? Quel est ce mouvement qui ressemble à une déréliction mais qui trompe quant à sa direction fatale, celle qui serait pour ceux qui l'empruntent, catastrophique ? N'accompagnent-ils pas, ces auteurs nouvelle manière, une certaine chute de l'art, comme le parachute accompagne le parachutiste qui se lance dans le vide ? N'est-ce pas là alors une faculté de s'élever, par la chute, à la dimension aérienne ? De goûter l'immensité de l'espace de manière à faire corps avec l'air ? Sans oublier les pieds sur terre, une retombée, principe de réalité, où la chute n'est pas l'échec mais bel et bien un réalisme certain.

Cette « prise de pouvoir » des auteurs sans qualités que nous observons avec l'avènement du numérique et de l'internet est-elle légitime ? Nous avons déjà commencé à répondre en affirmant que l'autorité de l'auteur ne s'imposait pas par la force d'un pouvoir, mais se reconnaissait par la puissance de son fait d'auteur. Nous allons prolonger notre interrogation pour fouiller ce rapport entre l'auteur et le droit, entre l'auteur et la loi. Nous n'hésiterons pas à nous demander en quoi la mise en avant d'auteurs sans qualités,

⁷⁸ P. ARDENNE, *Un art contextuel*, Flammarion, Champs, Paris, 2004, p. 17.

⁷⁹ N'y mettons plus de majuscule, nous avons compris qu'il ne peut se confondre avec l'Auteur (le Créateur de toutes choses, qu'il existe ou non). Sa mort, selon l'histoire chrétienne, ayant été le coup de semonce apocalyptique (qui dévoile) donné pour qu'il se réalise « pour la mort », c'est à dire vivant malgré tout. Nous pourrions mettre un majuscule à Tout.

⁸⁰ J. BEUYS, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, 1997.

symptôme contemporain d'une autorité nouvelle, est-elle légitime ? En quoi n'est-elle pas une imposture, une violation de l'autorité de l'auteur, un tour de passe-passe qui masquerait la réalité d'un auteur légitime et justifié par ses qualités, masquerait également la réalité de l'art qui passe toujours à travers les mailles des intentions idéologiques ? Cette fabrique d'un art qui se veut même sans art aucun⁸¹ n'impose-t-elle pas, par la force de l'illusion, des auteurs qui se situeraient hors la loi, hors la loi du genre ? Nous serions alors dans une impasse, où l'impunité laissée à l'art contemporain⁸² conforte le « surveiller et punir »⁸³ généralisé d'une société à la fois sadique et masochiste ? Nous y reviendrons.

81 J.-C. MOINEAU, *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, 2001.

82 J. SOULILLOU, *L'impunité de l'Art*, Seuil, Paris, 1998.

83 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Tel, Paris, 1993.

1.1.4 **Légitimité de l'auteur.**

Nous avons vu que l'invention de l'auteur correspond, selon ce qu'en a découvert Michel Foucault, au moment où celui-ci peut être reconnu et puni parce que sa fonction suppose également la transgression des règles établies. Le droit est intimement lié à l'auteur, comme la loi l'est au cadre du discours qu'elle soit écrite ou non. Qu'est-ce qui fonde l'auteur en droit et institue son droit d'auteur ? Quelle est la nature du jeu entre ce qui est légal et ce qui est légitime ⁸⁴ ? Qu'est-ce qui se discute là, qu'est-ce qui se dispute ici, entre droit positif (conforme à la loi) et droit naturel (conforme au sens de la justice, à l'esprit du droit plutôt qu'à sa lettre) ?

Outre la question de la légitimité de l'auteur, il y a celle de l'œuvre : est-elle conforme à la vérité de son origine ? Ne s'agit-il pas d'un « faux » créé par un faussaire, ce « faux » auteur ? L'origine de l'œuvre est-elle un élément de légitimité de l'auteur qui prouverait son authenticité, son originalité ? Qu'est-ce qu'une œuvre authentique et sur quels critères peut-on se reposer pour porter crédit à ce qui va faire sa valeur à la fois esthétique et commerciale par voie de conséquence ? Nous n'avons pas la prétention d'épuiser ces questions, mais de les approcher pour en montrer la relation avec notre sujet⁸⁵.

1.1.4.1 **Le droit dans la création : quelle création légitime ?**

Prosaiquement, toute œuvre de l'esprit est susceptible d'être protégée par le Code de la Propriété Intellectuelle quels qu'en soient « le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination »⁸⁶, à condition que celle-ci soit originale et fasse l'objet d'une matérialisation⁸⁷.

84 « Ce qui est légal est conforme à la loi. Ce qui est légitime est conforme à l'équité », LITTRÉ, Dictionnaire, 1872-1877. XMLittré, <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/xmlittré.php?requete=L%C9GAL,%20ALE> (page visitée le 03/03/06)

85 Le colloque intitulé « De main de maître : l'artiste et le faux » qui s'est tenu à l'auditorium du Musée du Louvre le 29 et 30 avril 2004 aura nourri notre réflexion. Il est à noter, que Ghislain Mollet-Viéville, agent d'art et expert près des tribunaux de Paris, dont l'intervention clôtura le colloque, aura évoqué le copyleft en mentionnant la Licence Art Libre. En l'absence d'actes, un bref compte-rendu est disponible : http://www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/ressources/colloques/1_artiste_et_le_faux.htm (page visitée le 18/08/10).

86 *Code de la propriété intellectuelle* (partie législative). Première partie - La propriété littéraire et artistique http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt1.htm (page visitée le 09/10/08).

87 « Guide de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur », *Institut en Recherche de la Propriété Intellectuelle*, http://www.irpi.cci.fr/pages/index.asp?ID_ARBO=112&id=97&ID_ARBO2=97 (page visitée le 09/10/08).

C'est-à-dire qu'elle soit le reflet de la personnalité de l'auteur et d'une activité créatrice propre.

Insistons et citons largement, et par là-même affirmons ce « droit de citation »⁸⁸ qui nous est particulièrement utile et qui corrobore le fait d'auteur, un passeur du Texte :

Le droit d'auteur protège les œuvres de l'esprit du seul fait de leur création, même inachevée (L111-1 CPI, Code de la Propriété Intellectuelle). En vertu de la théorie de "l'unité de l'art", le droit d'auteur protège toutes les œuvres, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la finalité (but artistique ou utilitaire) (L112-1 CPI).

Le droit d'auteur donne à l'auteur un droit exclusif d'exploitation sur son œuvre, sans nécessité d'accomplissement de formalités (dépôt ou enregistrement).

Pour qu'une œuvre de l'esprit soit protégée par le droit d'auteur, il faut qu'elle soit matérialisée et originale, c'est-à-dire qu'elle soit le reflet de la personnalité de l'auteur, d'une activité créatrice propre. La notion d'œuvre est particulièrement large : œuvres littéraires, graphiques, musicales, images, photographies, articles de presse, logos, logiciels, bases de données, site internet, documentation technique, écrits scientifiques, une conférence, un cours, une publicité, une œuvre architecturale etc...⁸⁹

Ainsi et du simple fait de sa réalisation, une œuvre possède légitimement des droits, un auteur se voit légitimement protégé par le cadre légal.

1.1.4.1.1 Le vrai de l'œuvre.

Maintenant, posons-nous des questions d'un autre ordre que le strict positif du droit et tentons de voir, si cela a un sens, ce qu'il en est du « vrai » de l'art, de son origine. N'y allons pas par quatre chemins, empruntons ceux « qui ne mènent nulle part »⁹⁰ :

⁸⁸ « Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : [...] 3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source : a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées » Code de la propriété intellectuelle, Article L122-5, <http://www.legifrance.gouv.fr/WAspad/UnArticleDeCode?code=CPROINTL.rcv&art=L122-5> (page visitée le 09/10/08).

⁸⁹ Université René Descartes, *RenéWiki*, « Droit d'auteur » http://wiki.univ-paris5.fr/wiki/Droit_d_%27auteur (page visitée le 09/10/08).

⁹⁰ C'est-à-dire « ceux qui n'ont pas encore été débroussaillés et dont les familiers de la forêt connaissent la voie », selon l'exergue de M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, chapitre « L'origine de

L'art fait jaillir la vérité. D'un seul bond qui prend les devants l'art fait surgir, dans l'œuvre en tant que sauvegarde instauratrice, la vérité de l'étant. Faire surgir quelque chose d'un bond qui devance, l'amener à l'être à partir de la provenance essentielle et dans le saut instaurateur voilà ce que nous signifie le mot origine.

L'origine de l'œuvre d'art, c'est-à-dire en même temps l'origine des créateurs et des gardiens, et ceci veut dire : l'origine du Dasein historial d'un peuple, c'est l'art. Il en est ainsi parce que l'art lui-même est, en son essence, une origine, et rien d'autre : un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est à dire à l'Histoire⁹¹.

Ainsi, le vrai de l'œuvre serait son origine même, le lieu de son avènement surprenant, son fait marquant et qui va faire Histoire. L'art est donc l'essentiel de l'Histoire humaine. Son origine fonde et instaure son être-là. En suite de quoi nous pouvons dire que l'origine de l'œuvre d'art n'a rien à voir avec l'originalité des œuvres des artistes selon le C.P.I⁹². Nulle présence d'un « reflet de la personnalité » dans l'origine pointée par Heidegger mais bien plutôt l'idée de la constitution d'un peuple et de son Histoire. Acceptant, pourquoi pas, ce point d'appui pour notre connaissance de l'origine de l'œuvre d'art, poursuivons notre chemin et découvrons cette étrange quête de la vérité, de la vérité en l'art et en son origine essentielle. Cela permettra, non pas de relativiser, mais de complexifier un point de vue qui pourrait paraître simpliste ou définitif.

L'essence de la vérité, c'est-à-dire de l'être à découvert, est régie par un suspens. Ce suspend n'est point un manque ou un défaut, comme si la vérité était tenue de n'être qu'une vaine éclosion s'étant dé faite de toute réserve. Si elle pouvait cela, elle ne serait plus elle-même. Il appartient à l'essence de la vérité comme être à découvert de se suspendre sur le mode de la double réserve. La vérité est, en son essence, non-vérité. Cela dit ainsi pour montrer avec netteté peut-être déconcertante, qu'il appartient à l'ouvert, en tant qu'éclaircie, de se suspendre sur le mode de la réserve. Par contre, la phrase : l'essence de la vérité, c'est la non-vérité, ne veut pas dire que la vérité soit, au fond, fausseté. Elle ne veut pas dire non plus, en une représentation dialectique, que la vérité n'est jamais elle-même, mais toujours aussi son contraire⁹³.

Ceci nous éclaire et nous aide à comprendre la justesse de l'art en son histoire faite de

l'œuvre d'art », p. 13- 98, Gallimard, 1960.

91 *Idem*, p. 88.

92 Code de la Propriété Intellectuelle, *op. cit.*

93 M. HEIDEGGER, *Ibidem*, p.59-60.

construction et de destruction, de creux et de bosses, de jours et de contre-jours. L'exemple de l'anti-art mené par Dada et de sa reconnaissance par l'institution culturelle, pour en légitimer la superbe aux yeux de tous, en est la meilleure preuve⁹⁴. Ce qui force l'admiration, c'est ce quelque chose qui échappe à la volonté de faire et qui fait plus que cette volonté : un Sublime qui dit le Vrai sans forcer le trait et au delà de toute qualité d'expression.

Que si on demande comme il faut s'y prendre ; j'ai déjà écrit ailleurs que cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme ; et c'est pourquoi nous admirons quelques fois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point, à cause de cette grandeur de courage que nous voyons : par exemple, le silence d'Ajax aux Enfers, dans l'Odyssée. Car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire⁹⁵.

Le vrai de l'art est certainement alors dans l'expression qui signe la limite de sa disparition, à la limite de ce qu'il n'apparaît pas comme tel, à la limite de ce qui pourrait en faire la preuve. Avec l'art, nous sommes conviés au seuil de la fabrique de la vérité, là où la vue est imprenable, où la liberté de ce qui est s'envisage en réalité et vérité. Là où en aucun autre endroit nous ne pouvons saisir ce qui échappe. Car l'art échappe en vérité, nous ne sommes qu'au seuil, au mieux, de son appréhension.

L'original de l'œuvre est donc ce point aveugle qui constitue le fond commun de l'art. Un fond sans fond. L'originalité tant exigée par le C.P.I est un point tout particulier. Il touche très certainement le fond où plus exactement, ce point de vue a le sentiment de le toucher et d'avoir atteint à l'authenticité d'une originalité de l'œuvre. Mais l'original échappe sauf à manifester l'expression imbécile de l'auteur :

*Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux⁹⁶.*

94 « Né au cœur de l'Europe durant la première guerre mondiale, Dada a affiché un scepticisme tapageur vis-à-vis des valeurs admises et bouleversé les pratiques artistiques. », « Préface des directeurs de musées », *DADA*, Catalogue de l'exposition, Paris, octobre 2005 – janvier 2006, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2005.

95 LONGIN, *Traité du Sublime*, Librairie Générale Française, 1995, p.84.

96 A. DE MUSSET, « Namouna conte oriental », *œuvres Complètes, Premières Poésies*, Les Éditions Parisiennes, Paris, 1906, disponible sur <http://fr.wikisource.org/wiki/Namouna> (page visitée le 09/10/08).

Car faire l'original, c'est bien faire l'imbécile. Verser dans l'excentricité plutôt que d'être au cœur de l'origine de l'œuvre et de sa vérité. L'auteur vrai sera alors en vacance absolue d'originalité. Est-ce là imposture ? Est-ce que l'auteur qui se passerait de toute visée d'originalité, n'abuse pas d'un statut, dont nous avons vu qu'il supposait la transgression d'une norme, pour chercher, au mieux de son art à ne rien faire d'original ? Voire même, rejoindre l'originalité même de l'œuvre, c'est à dire un Rien du Tout ? Un fond sans fond, une fondamentale vacuité qui laisse advenir ce qui va venir se faire voir, entendre, sentir et qui fait alors toute l'originalité de l'histoire de l'auteur et de son œuvre. Son essentielle fabrication où l'art forme une existence.

Il n'est pas de mode à notre époque de retracer les hauts faits d'un homme qui repoussa toute prétention à l'originalité. Il appartient à une époque qui se sentait dans le sillage des précédentes, négligeant toute présomption de faire figure de primeur. L'originalité d'un soldat, d'un saint, d'un artiste n'aurait été à leurs yeux que triste superstition. Les temps qui en revanche incitent à l'originalité ne sont pas générateurs d'hommes nouveaux, mais de concurrents, individus qui pour se distinguer agissent tous de façon identique⁹⁷.

1.1.4.1.2 L'authenticité de l'auteur.

Qu'est-ce qu'un vrai auteur ? Qu'est-ce que l'authenticité de l'auteur quand la création est elle-même fabrique d'illusions et de fables ? Nous allons tenter de cerner cette question qui fait suite à celle de la vérité de l'œuvre d'art, les deux étant intimement liées. Pour commencer, sachons ce qu'est authentique :

Authentique. (ô-tan-ti-k') adj.

1/ Revêtu des formes officielles, solennelles. Titre authentique. Acte authentique, acte émané d'un officier public, accompagné de formalités et devant faire foi jusqu'à inscription de faux.

2/ Dont la certitude, dont l'autorité ne peut être contestée. Les livres authentiques. Traditions authentiques.

3/ L'authentique d'une pièce, l'original. Peu usité en ce sens.

⁹⁷ E. DE LUCA, *Un nuage comme tapis*, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1991-1996, p. 79.

4/ Intitulé qu'on donne à la version latine, faite par un auteur inconnu, des *Nouvelles de Justinien*, dite par les glossateurs *Corpus authenticarum. Les authentiques. Une authentique. [...]*

Peine de l'authentique, peine consistant à faire fouetter et enfermer dans un monastère la femme adultère, et prononcée par l'authentique sed hodie, Code, ad legem juliam de adulteriis.

Étymologie : Authenticus ; le terme grec vient du mot qui signifie qui agit par soi-même, maître, pour même, et dérive de au dedans : qui est apud se, qui est maître de soi. Le grec est le latin intus, qui a donné intérieur⁹⁸.

Si « Les œuvres d'art sont un excellent laboratoire pour la question de l'authenticité »⁹⁹, qu'en est-il des auteurs ? Car « en un second sens, l'authenticité relève non plus du lien entre un objet et son origine, mais de la « qualité d'une personne, d'un sentiment, d'un événement », selon Le Robert, qui renvoie à « sincérité, naturel, vérité »¹⁰⁰. Mais avec la mise à distance des qualités de l'œuvre, comment reconnaître le véritable auteur de l'imposteur ? La question a été rendue difficile, sinon décourageante, avec un art qui peut se revendiquer sans qualité d'art et laisser croire ainsi à une « fumisterie » créée par des auteurs sans qualités d'auteur.

Sérieux et sincère, l'artiste authentique doit être également désintéressé. Entièrement dévoué à l'intérêt de l'art, il ne peut accepter d'avantages matériels (argent) ou immatériels (honneurs) que comme une conséquence méritée de son travail ou de son talent, mais surtout pas à titre de motivation première de son activité : c'est là, pour le sens commun, l'une des définitions constitutives des activités de création¹⁰¹.

Nous allons, pour tenter de cerner le problème posé par l'authenticité de l'auteur et par voie de conséquence, de son œuvre, nous appuyer sur un conte : « Les habits neufs de l'Empereur » d'Andersen¹⁰². La morale qui est habituellement faite de sa lecture dénonce l'imposture de deux artisans et la crédulité d'un roi ainsi que ses sujets¹⁰³. L'histoire du

98 LITTRÉ, *op.cit.* <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=a4873> (page visitée le 07/03/06)

99 N. HEINICH, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain* n° 33, septembre 1999, disponible sur <http://terrain.revues.org/index2673.html> (page visitée le 13/10/08).

100 *Idem.*

101 *Idem.*

102 H. C. ANDERSEN, *Les Habits neufs de l'Empereur*, Fernand Nathan, 2006. Disponible sur http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Habits_neufs_de_l%27Empereur (page visitée le 08/03/06)

103 Par exemple, le discours du conseiller fédéral, C. BLOCHER, à l'occasion de la cérémonie d'ouverture de

« roi nu » a pu ainsi, par exemple, aider à qualifier une maladie dont le nom est : « syndrome des habits de l'empereur »¹⁰⁴. Cette maladie, qui prend appui sur un défaut du jugement de la qualité d'un objet (les vêtements) et de celle de ses concepteurs (les artisans), va retenir toute notre attention pour tenter de requalifier un geste coupable en geste capable. C'est à partir de cette vision clinique que nous allons revoir l'hallucination collective dont ont été les acteurs, témoins d'un fait paradoxal, un fait par le non-fait. Mettre à nu un roi, voilà peut-être l'inimaginable d'un art par excellence. Appuyons-nous sur le résumé qu'en fait le docteur J.D. Borne¹⁰⁵ :

Il y a bien longtemps, vivait un empereur qui aimait tant les beaux vêtements qu'il dépensait toute sa fortune pour être bien habillé. Un jour, deux escrocs se prétendant maîtres tisserands déclarèrent qu'ils étaient capables de tisser la plus belle étoffe du monde. En outre, cette étoffe possédait une qualité unique : elle était invisible aux yeux des sots et des incapables. L'empereur décida donc de se faire tailler un nouveau costume. Les deux filous installèrent leurs métiers à tisser et firent semblant de travailler. Quelques jours plus tard, l'empereur voulut savoir si l'ouvrage avançait. Le Premier ministre, le grand chambellan puis les courtisans rendirent visite aux deux tisserands. Tous s'exclamèrent que cette étoffe était une véritable merveille. En effet, ils ne pouvaient être ni sots ni incapables ! L'empereur décida donc de porter ses nouveaux habits lors de la grande procession qui devait avoir lieu la semaine suivante. Tout le monde criait : « Comme les habits de l'empereur sont beaux ! ». Seul un enfant s'exclama : « Regardez, l'empereur est nu !¹⁰⁶ »

Nous le constatons, ce qui est dénoncé dans ce conte, c'est l'imposture de deux artisans. Ils font croire à un art extraordinaire, alors qu'ils n'en ont aucun et mettent à nu le roi en l'habillant d'illusions, le dépouillant de son argent. En guise de vêtements, ils couvrent Sa Majesté de ridicule. Il y a manifestement tromperie sur la marchandise. Tromperie de la part des supposés auteurs. Le conte ne laisse aucun doute à ce sujet : « Un jour arrivèrent deux escrocs, se faisant passer pour tisserands et se vantant de savoir tisser l'étoffe la plus

la « Foire d'échantillons de Bâle » le 18/02/2005, « À propos d'empereurs et d'enfants - éloge de l'examen critique »

http://www.ejpd.admin.ch/ejpd/fr/home/dokumentation/red/archiv/reden_christoph_blocher/2005/2005-02-18.html (page visitée le 13/10/08).

104 Décrit par F. GROSS dans un article publié en 1971 par le *New England Journal of Medicine*. « Il décrit comment un diagnostic erroné peut-être confirmé par plusieurs médecins par « contamination » du diagnostic précédent. » J. D. BORN, « Le syndrome des habits neufs de l'empereur »,

<http://users.skynet.be/neurochirurgie.citadelle/habneuf.html> (page visitée le 08/03/06)

105 J.D. BORN, Docteur en Médecine, Chirurgie et Accouchements de l'Université de Liège, Médecin Spécialiste en Neurochirurgie et Chef du service de Neurochirurgie de l'Hôpital de la Citadelle.

106 J. D. BORN, *idem*.

splendide que l'on puisse imaginer. »¹⁰⁷.

Notre lecture ira au delà de la vénalité des deux imposteurs car, si à première vue, l'objectif est bien de gagner de l'argent sans en avoir les compétences en faisant croire à celles-ci, nous allons montrer que l'opération menée par nos deux compères a comme but cet « or du temps » recherché par le poète¹⁰⁸. Il nous semble juste de repérer dans le conte d'Andersen ce qui différencie l'artisan de l'artiste et qui fait le passage du savoir-faire au Sublime, passage de la technique utile au Rien du Tout de l'art et qui l'emporte sur toutes considérations morales où même un jugement critique paraît difficile. Un « au delà du Bien et Mal » qui procède du surgissement du Vrai en son contraire, c'est-à-dire au sein même de la fabrique de l'art, comme art du faux.

Nos deux escrocs sont bel et bien des artistes en train de se faire tels et c'est en cette qualité qu'il nous faut les reconnaître et les admirer. L'opération qu'ils s'ingénient à faire est bien celle-là : transformer l'artisanat (une fabrique de vêtements, du « plomb » sur le corps) en art (une fabrique d'esprit, de l'or aussi léger que de l'air en réalité). Cette opération, que nous n'hésitons pas à qualifier de virtuose, est d'une qualité qui excède celles des artisans dont nos deux héros moquent les techniques. Ce sont des artistes sans *ars*¹⁰⁹, sans ce métier par lequel il est convenu de reconnaître un « authentique artiste ». Métier, comme outil qui sert à tisser, métier comme savoir-faire qui fait la reconnaissance de l'expert. À l'époque d'Andersen, l'art se trouve ainsi, le conte nous le raconte, au seuil de son propre impossible : faire l'économie du métier (avec, par-dessus le marché, se faire payer pour !...). L'art est encore une manufacture dont l'adresse est la preuve. Les artistes avant la lettre du conte d'Andersen anticipent sur ce que l'art moderne entreprendra avec une certaine destruction du métier, un art affranchi de la preuve du métier. L'ambition n'est pas des moindres : toucher au plus près cette *cosa mentale*¹¹⁰ qui motive les artistes parmi les plus exigeants, dès la Renaissance, afin de réaliser des œuvres qui puissent faire l'économie de la lourdeur artisanale.

Si nos deux artistes font scandale c'est parce qu'ils travaillent hors métier, hors ce qui est

107 H. C. ANDERSEN, *Les Habits neufs de l'Empereur*, op. cit.

108 « Je cherche l'or du temps », épitaphe gravée sur la tombe d'André Breton, cimetière des Batignolles, Paris, France.

109 Qui a donné le mot « art » et qui jusqu'au XVII^e s veut dire « métier, technique ». À partir du XVIII^e siècle, les Beaux-Arts vont désigner le caractère esthétique des techniques de l'artisanat et inventer les débuts d'un art qui développe cet idéal qui trouvera au XIX^e siècle son expression absolue avec le romantisme. F. BAUMGARTNER et P. MÉNARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Librairie Générale Française, 1996. p. 48.

110 « Selon Duchamp, l'artiste n'est pas un bricoleur et, dans l'art, l'idée prévaut sur la création. Cette conception rejoint celle des grands artistes de la Renaissance qui ont élevé la peinture au rang des arts libéraux - telles l'astronomie et les mathématiques - et en particulier Léonard de Vinci qui définissait l'art comme « cosa mentale ». ». V. MORISSET « L'œuvre de Marcel Duchamp » *Dossiers Pédagogiques*, Centre Georges Pompidou <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm> (page visitée le 08/03/06)

supposé être leur métier, le bien nommé « métier à tisser » qu'ils font semblant d'utiliser avec des fils invisibles. Ils mettent en œuvre une mécanique autrement plus ambitieuse que celle de tisser un habit d'or à leur souverain. Ainsi tiennent-ils à distance le désir du roi et entretiennent un rapport de forces qui, de notre point de vue, force le respect, car il s'agit dans cet art là d'une pratique politique, éthique mais aussi esthétique. Ils se rendent maître du pouvoir du souverain et demeurent fidèles à la *cosa mentale* de l'art, de la même façon que Pénélope, l'épouse esseulée d'Ulysse, en défaisant la nuit ce qu'elle avait tissé le jour, demeure fidèle à son mari et repousse ainsi les avances de ses prétendants pressés de la posséder¹¹¹.

N'avons-nous pas, dans ce conte, à condition de le lire à la lumière de ce que nous pourrions nommer « l'excellence artistique » sans pour autant être suspect du moindre contresens, une illustration d'un art libre ? Un art libre de l'acte qui voudrait en prouver l'existence, libre de la pression sociale, libre du pouvoir du roi ? Nous devons le reconnaître, nous sommes en présence d'un authentique art, dénué de tout ce qui peut le divertir, un art aussi nu que le roi qu'il met à nu. C'est là un art de la vérité crue, à condition qu'elle soit crue par ses regardeurs, trop souvent captifs de la fonction divertissante de la fabrique des formes. Ce qu'ont réussi à faire nos deux « escrocs », nos deux artistes avant la lettre.

Aussi, nous pouvons dire que l'authentique artiste se reconnaît à sa vacance, un apparent « rien faire »¹¹² que d'aucun pourrait confondre avec un faire néant. Or, il s'agit bien là de la manifestation la plus juste de ce que l'art peut être quand il touche son objet et qu'il atteint le Sublime : « (...) il n'y a point de Figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est une Figure.¹¹³ » Nous concluons avec une autre histoire, celle-ci chinoise et qui date du IV^e siècle avant J. C. :

Le prince Yuan de Song voulait faire exécuter certains travaux de peinture. Des peintres se présentèrent en foule; ayant effectué leurs salutations, ils s'affairèrent devant lui, léchant leurs pinceaux et préparant leur encre, si nombreux que la salle d'audience n'en

111 « " Jeunes hommes, mes Prétendants, puisque le divin Odysseus est mort, cessez de hâter mes noces jusqu'à ce que j'aie achevé, pour que mes fils ne restent pas inutiles, ce linceul du héros Laertès, quand la Moire mauvaise, de la mort inexorable l'aura saisi ; afin qu'aucune des femmes Akhaiennes ne puisse me reprocher, devant tout le peuple, qu'un homme qui a possédé tant de biens ait été enseveli sans linceul. " Elle parla ainsi, et notre coeur généreux fut persuadé aussitôt. Et, alors, pendant le jour, elle tissait la grande toile, et, pendant la nuit, ayant allumé les torches, elle la défaisait. » HOMÈRE, *Odysée*, chant 24, traduction de Leconte de Lisle, <http://philoctetes.free.fr/odchant24.htm> (page visitée le 09/03/06).

112 « Toutes choses du monde surgissent sans qu'il en soit l'auteur. », LAO TSEU, *Tao Tö King*, trad. Liou Kia-Hway, idées/Gallimard, 1967, p. 60.

113 LONGIN, *op. cit.* p. 104.

pouvait contenir que la moitié.

Un peintre cependant arriva après tous les autres, tout à l'aise et sans se presser. Il salua le Prince, mais au lieu de demeurer en sa présence, disparut en coulisses. Le Prince envoya l'un de ses gens voir ce qu'il devenait. Le serviteur revint faire rapport : « Il s'est déshabillé et est assis, demi-nu, à ne rien faire ».

- Excellent! s'écria le Prince. Celui-là fera l'affaire : c'est un vrai peintre¹¹⁴!

Nous reviendrons sur cette excellence de l'art comme « vide de la création » et « création du vide ». Voyons maintenant comment l'internet et le numérique, en suite d'un art libre de sa preuve, ont pu modifier le statut de l'auteur.

1.1.4.2 Le net et le numérique : un nouveau statut de l'auteur.

Assistons-nous à un changement de paradigme avec la venue de l'internet et la généralisation du numérique dans nos pratiques quotidiennes ? S'agit-il d'une révolution comparable celle qui est apparue avec l'invention de l'imprimerie au XV^e siècle et qui allait modifier en profondeur le statut naissant de l'auteur et son producteur, l'imprimeur-libraire ?

Pour aborder ces questions, nous allons nous situer du point de vue de l'auteur, voir en son statut nouveau, un nouveau profil. Essayer de comprendre comment et pourquoi la figure de l'auteur a pu prendre des formes qui allaient passer de la verticale à l'horizontal. D'une sorte de transcendance créatrice à une immanence fondatrice. Nous verrons que ces formes ne sont pas radicalement opposées les unes les autres, mais qu'il y a croisement entre un « haut » et un « bas » de la création qui modifie la définition convenue de l'auteur. Pour cela nous prendrons l'exemple concret du phénomène qui est à l'origine des débats les plus vifs concernant le droit d'auteur et l'internet : l'échange de fichiers de pair à pair, autrement dit le Peer-to-Peer.

114 ZHAUNG ZI, « liminaire » à SHITAO, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. et commentaires de Pierre Ryckmans, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1984, page non numérotée.

1.1.4.2.1 Problèmes de droit d'auteur liés au Peer-to-Peer.

Appelé « P2P », « poste à poste », « pair à pair » ou « égal à égal » (traduction de l'anglais Peer-to-Peer ou Point-to-Point) le P2P désigne :

un modèle de réseau informatique dont les éléments (les nœuds) ne jouent pas exclusivement les rôles de client ou de serveur mais fonctionnent des deux façons, en étant à la fois clients et serveurs des autres nœuds de ces réseaux, contrairement aux systèmes de type client-serveur, au sens habituel du terme¹¹⁵.

Ainsi, l'émission et la réception des éléments mis en circulation sont-elles intimement mêlées et celui qui envoie un signal est aussi celui qui en reçoit. Cette faculté décentralisée de pouvoir échanger des fichiers à l'aide de logiciels comme eMule, Kaza, Gnutella, BitTorrent, Vuze, etc.¹¹⁶ en fait un puissant outil d'échange de fichiers qui a tout de suite rencontré un grand succès auprès du public. L'internet est ainsi vite devenu, grâce à l'ADSL¹¹⁷ entrant massivement dans les foyers, synonyme de téléchargement de fichiers « gratuits », essentiellement de la musique et des films.

Voyons en quoi cette technique renoue avec la plus élémentaire des pratiques qui font Culture. Au moment où nous avons rédigé, la loi DADVSI était d'actualité. Aujourd'hui, avec la loi HADOPI, la problématique reste la même.

1.1.4.2.1.1 De la bouche à l'oreille, de l'oreille à la bouche : une langue vivante.

Au coeur des débats pour le projet de loi concernant la directive européenne¹¹⁸ sur les Droits d'Auteur et Droits Voisins dans la Société de l'Information (DADVSI) que nous avons évoqué précédemment, le P2P a cristallisé la plupart des problèmes que le droit

115 Définition de la Wikipédia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer> (page visitée le 13/03/06).

116 Pour une liste quasi exhaustive de logiciels de P2P : <http://www.numerama.com/telecharger/Peer-to-Peer-P2P> (page visitée le 13/10/08).

117 « Asymmetrical Digital Subscriber Line. (Français : Ligne asymétrique numérique). Technologie capable de transporter plusieurs mégabits par seconde sur les deux fils de cuivre du téléphone. Les données peuvent être transmises jusqu'à 8 Mbits/s en téléchargement (download) et 640 kbits/s en voix montante (upload) sur une distance maximale de 2700 mètres », *Dictionnaire de l'informatique et de l'internet* <http://www.dicofr.com/cgi-bin/n.pl/dicofr/definition/20010101000014> (page visitée le 17/03/06).

118 « Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information », *Eur-Lex, l'accès au droit de l'Union Européenne*, http://eur-lex.europa.eu/smartapi/cgi/sga_doc?smartapi!celexapi!prod!CELEXnumdoc&numdoc=32001L0029&model=guichett&lg=fr (page visitée le 13/10/08).

d'auteur pose avec les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC). Nous n'avons pas l'intention de développer ici la loi DADVSI et les débats houleux qu'elle a suscité. Le lecteur pourra trouver en ligne une masse considérable d'informations qui, venant du réseau des réseaux, a pu discuter, argumenter, démontrer la raison propre à l'intelligence du numérique et de l'internet. Ainsi, l'initiative EUCD.info¹¹⁹ a joué un rôle décisif dans la mise sur la place publique de problèmes techniques, difficiles à appréhender par le grand public pourtant concerné de près par la loi DADVSI. Il en sera de même avec la loi HADOPI et le formidable travail d'information et de lobbying que La Quadrature du Net¹²⁰ a pu faire. Nous y reviendrons et c'est en fin d'étude que nous développerons cette question.

Pour le moment, nous voulons juste relever les raisons de cette pratique d'échange culturel et montrer qu'il s'agit là d'une économie qui n'est en rien nuisible à la culture comme veulent le faire croire les producteurs des produits culturels et le gouvernement¹²¹.

Pour bien saisir le fond de l'affaire il nous faut commencer par nous extraire des pressions qui font actualité. Tout d'abord, il est nécessaire d'entendre par « Culture » ce qui fait le « Texte » commun à tout ce qui va pouvoir faire textes singuliers.

*Nous voici donc à pied d'œuvre, partant de ce terme « Texte », avec pour premier guide, là encore la littéralité étymologique. Du verbe latin *texto* : sens de tisser, tresser, entrelacer, mais aussi composer, construire, et au figuré raconter ; se dit non seulement de la toile, mais de tout ouvrage dont les matériaux s'entrecroisent où s'enchevêtrent ; de même tresse-t-on des paroles et des écrits. Tissu social est donc une formule judicieuse, car c'est par le tissage de discours entrelacés qu'une société existe, qu'elle se construit en tant qu'entité distincte des individus et que s'organisent les montages d'une structure ternaire¹²².*

Revenons à la réalité des échanges de fichiers en ligne. De quoi s'agit-il tout simplement avec cette technique de pair à pair¹²³ ? De pouvoir échanger des objets porteurs de sens

119 <http://www.eucd.info/> (page visitée le 17/03/06).

120 <http://www.laquadrature.net> (page visitée le 19/08/10).

121 « HADOPI : les chiffres en folie d'Albanel », Sophie Gindensperger, 12 mars 2009,

<http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=1758> (page visitée le 19/08/10).

122 P. LEGENDRE, *De la Société comme Texte, Linéaments d'une Anthropologie Dogmatique*, Fayard, 2001, p. 180.

123 Nous ne traitons pas dans notre analyse de l'industrie de la contrefaçon mais uniquement de Monsieur et Madame Toutlemonde qui pratiquent l'internet pour ce qu'il est : un système de communication et d'échange. Si la contrefaçon doit être poursuivie car elle offre des objets tronqués voire dangereux dans le cas des médicaments par exemple, la façon de faire échange que pratiquent Monsieur et Madame Toutlemonde, n'est pas nuisible à la société.

comme on le fait de mots, de phrases ou de sentiments. Échanger des morceaux de musique, des films, des textes, etc. Pas seulement des objets de consommation mais surtout des objets de désir de communication et de communication de ces désirs. La sagesse voudrait, il est vrai, que nous n'ayons pas de désirs et que nous en soyons libres, mais la réalité de la vie et ses objets sont désirables. C'est ainsi. Dans ces échanges, comme dans ce qui est au cœur de la communication, nous sommes en présence d'un fait nommé « effet phatique ». Sa fonction « vise à maintenir le contact entre le locuteur et l'allocutaire (pour vérifier notamment si l'information — le message — passe bien) »¹²⁴ et « qui recouvre le fait de parler pour parler, souvent de parler pour ne rien dire »¹²⁵.

Ainsi, le langage, avec les NTIC, a-t-il investi les objets eux-mêmes et pas seulement leur expression, dans la mesure où ceux-ci procèdent d'une économie liée à la reproduction mécanique. Nous parlons pour ne rien dire, parler du temps qu'il fait, par exemple; nous échangeons pour ne rien faire, avoir plus de musique qu'il n'est possible d'en écouter, par exemple.

Le numérique amplifie à l'infini ce que Walter Benjamin a pu observer des productions de l'esprit à l'époque de leur reproductibilité technique¹²⁶ lorsqu'il s'en réfère à la vision de Paul Valéry :

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe¹²⁷.

Ce que permet l'échange de pair à pair c'est une distribution, une redistribution des productions de l'esprit qui, comme l'échange de paroles va et vient et s'en va et s'en vient d'un sujet parlant à un sujet écoutant qui lui-même répond en parlant à un autre écoutant et ainsi de suite sans qu'aucune parole, échappée d'une bouche, puisse être captive d'une oreille. Il n'est pas faux de dire que le P2P constitue un corpus vivant que nous dirons alors « structuré comme un langage »¹²⁸. C'est cette vie qui se manifeste « underground »,

124 « Fonction phatique », Vocabulaire littéraire, *Études Littéraires*, <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/fonction-phatique.php> (page visitée le 14/10/08).

125 « Phatique », *Wiktionnaire* <http://fr.wiktionary.org/wiki/phatique> (page visitée le 14/10/08).

126 W. BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Gallimard, Folio, 1972-2000, p. 269-316.

127 P. VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité », *Œuvres*, Tome II, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1960, p. 1284, cité par W. BENJAMIN, *Idem*, p. 273.

128 Pour paraphraser la célèbre formule de J. LACAN qui, malgré l'incompréhension qu'elle suscite en même temps qu'elle soit devenue un lieu commun. N'est-ce pas là un formidable travail de l'inconscient lui-même à travers une formule qui le relève sans que soit perçu au premier abord ce que la formule implique ? À ce sujet, lire la déconstruction admirable de cette formule par la linguiste C.

hors la loi positivement inscrite en droits. S'agit-il d'un droit naturel alors ?... nous verrons cela plus avant. Mais, pour le moment de notre approche, sans justifier la contrefaçon dont les dimensions industrielles sont terrifiantes¹²⁹, il s'agit simplement de comprendre et d'accepter la réalité d'une culture structurée comme un langage. Langage vivant qui circule comme le sang à l'intérieur d'un corps sans pour autant verser dans le « bain de sang » fantasmé par les détenteurs de la parole légitimée en droits d'auteur. Nous voulons dire par cette image qu'il nous faut comprendre la vie des langages sans que sa circulation soit pour autant condamnée quand bien même des faits criminels existent par ailleurs. Il s'agit là d'une juste évaluation du délit et juger de ce qui fait mal : le transport des mots ou le trafic des objets ?

1.1.4.2.1.2 Copie privée, privé de copies ?

Posons le problème : l'article L. 122-5 du Code de Propriété Intellectuelle prévoit que lorsqu'une œuvre a été divulguée, son auteur ne peut en interdire les copies ou reproductions¹³⁰. Ce n'est pas un droit, c'est une exception. Elle s'entend limitée au cercle de famille et aux amis. En contrepartie de cette exception, une redevance est prélevée sur certains supports numérique comme les cd vierges, disques durs ou clef USB. Elle est ensuite reversée aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux sociétés de production. « En France, 75% des sommes collectées au titre de la copie privée sont reversés directement aux ayants droit (auteurs, artistes interprètes et producteurs).¹³¹ »

Comment comprendre alors la mise en place, par les industries culturelles, de mesures techniques de protection qui visent à empêcher la copie ? La gestion des droits

HERRENSCHMIDT : « Une citation admirable : « L'inconscient est structuré comme un langage » », <http://formes-symboliques.org/IMG/pdf/doc-147.pdf> (document pdf téléchargé le 13/01/08) Sa conclusion : « Cette citation célèbre a, en son absurdité même, banalisé l'existence de l'inconscient en chacun et dans la vie de tous les jours : il y a des signes qui ne sont ni audibles ni visibles ni substantiels, ni magiques et qui pourtant existent ; ils sont de nous, mais de nous comme autre ; ils disent des choses, mais ne disent pas le monde comme nos langues ; nous les identifions difficilement, mais ils circulent et nous influencent, nous liant les uns aux autres ; nous les connaissons mal, mais nous pouvons en parler ».

129 « Contrefaçon industrielle : ce type de piratage est souvent le fait d'organisations criminelles qui utilisent la vente de logiciels contrefaits, souvent via internet, pour financer d'autres activités, comme le trafic de drogue ou le blanchiment d'argent. - La contrefaçon servile : reproduction presque parfaite des logiciels, de leur documentation, de leur emballage, des licences, ... - La contrefaçon sur CD-R : trafic organisé de copies gravées sur CD-R », « Types de piratage », B.S.A. (Business Software Alliance) <http://w3.bsa.org/france/antipiracy/Types-of-Piracy.cfm> (page visitée le 14/10/08).

130 *Code de la propriété intellectuelle (partie législative)*, Première partie - La propriété littéraire et artistique. Livre Ier - le droit d'auteur, Titre II - Droits des auteurs, chapitre II – Droits patrimoniaux, http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm (page visitée le 14/10/08).

131 « Chiffres clés », *copieprivee.org*, <http://www.copieprivee.org/Chiffres-cles.html> (page visitée le 14/10/08).

numériques, autrement dit les DRM (Digital Right Management¹³²) qui tente de juguler l'exception à la copie, ont jusqu'à présent prouvé leur inefficacité¹³³, sans parler des cas de nuisances occasionnées aux consommateurs¹³⁴.

Constatons seulement que la technique de l'échange de données de poste à poste permet une pratique culturelle à ce point essentielle qu'elle a rapport avec le langage, outre ce qu'il peut exprimer. Être privé de copies reviendrait à être privé de mots. Toute parole qui sort d'une bouche, à partir du moment où elle est comprise par une oreille, est une copie. Elle n'a d'exclusive que dans l'enceinte du cerveau de son émetteur. Avant sa diffusion. Du seul fait de sa diffusion, elle n'appartient plus à l'auteur de la parole. Les fichiers numériques sont en cela plus proches de l'oralité que de l'écriture car l'opération de leur transmission est « immatérielle » (nous reviendrons sur ce mot) et c'est précisément cette opération qui produit l'économie culturelle des données sous formes numériques.

Osons ce néologisme : le P2P une « exprimerie ». En suite et en amplification de l'imprimerie, le P2P est l'expression, sans autre expression que ce qui s'échange, d'une fonction phatique puissante dont le rôle social et culturel est d'importance. Celui de l'échange pour l'échange avec ceci qui est propre à la technique du pair-à-pair : une simultanéité de la « joie de recevoir » et du « plaisir d'offrir ». Une beauté du geste, irréductible aux justifications quand bien même ce geste serait-il intéressé par l'objet dont il poursuit la prise. Cette quête du geste en sa beauté, joie et plaisir de recevoir et d'offrir, d'un moindre intérêt d'un point de vue financier, n'est pas non plus des moindres¹³⁵.

1.1.4.2.2 Des auteurs face à l'Auteur.

Le sacre de l'auteur¹³⁶, dont nous avons vu l'histoire en ses différentes étapes, se trouve perturbé par son public même. Actif, y compris lorsqu'il contemple apparemment

132 « Gestion des droits numériques », http://fr.wikipedia.org/wiki/Gestion_des_droits_num%C3%A9riques (page visitée le 19/08/10).

133 A. LAURENT, « EMI sans DRM pour VirginMega et FnacMusic aussi », 03 avril 2007, <http://www.clubic.com/actualite-71945-emi-drm-virginmega-fnacmusic.html> Lire aussi « De l'inefficacité des DRM », julien@immatériel.fr, <http://blog.immateriel.fr/2009/05/01/de-linefficacite-des-drm/> (pages visitées le 19/08/10).

134 M. REES, « Sony, les rootkits et la gestion des DRM », 02 novembre 2005, http://www.pcinpact.com/actu/news/Sony_les_rootkits_et_la_gestion_des_DRM.htm (page visitée le 19/08/10).

135 Par cet oxymore nous voulons dire que ce qui prime, n'est pas tant l'objet que la manière gracieuse de l'avoir mis en place. Cette économie là est inestimable. Mais on ne saurait se passer de l'objet pour en faire l'économie. En faire l'économie, sans en faire l'économie, c'est-à-dire, sans iconoclasme, sans éliminer la chose.

136 B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, op.cit.

« passivement » une œuvre, le public publie également comme l'auteur. C'est même ça un public : une publication, un rendu public. Rien n'est moins passif, en effet, que l'action de regarder, écouter, sentir. Comprendre une forme, avoir prise avec et être prise par elle, c'est un mouvement d'aller-retour entre le phénomène perçu et son inventeur, c'est une action partagée et qui mobilise une attention active. Le public, généralement qualifié de « grand », cette grandeur étant, suprême ironie, une manière de le disqualifier, est un consommateur malin qui fait de la consommation une pratique d'émancipation du pouvoir des auteurs-producteurs. Ainsi, Michel de Certeau observe :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant¹³⁷.

Les auteurs-consommateurs contemporains produisent une pratique. C'est un premier point, une première production. Elle se matérialise sous forme d'objets bricolés pour leurs besoins, mais surtout, elle prend l'initiative d'être en place d'auteur. À sa place. Et cette place, lieu de la puissance créatrice, les consommateurs la prennent d'autant mieux et d'autant plus facilement qu'ils ont les moyens techniques de replacer l'auteur premier, celui qui trône encore dans la superbe de son sacre, au même plan que leur propre autorité de consommateurs-auteurs. L'auteur, client-roi et consacré tel, est aujourd'hui devenu un parmi des milliards d'autres. Un, parmi des uns et des autres s'affirmant comme les uns et les autres : consommateurs-auteurs-souverains.

« Le client est roi » : ce slogan accrocheur des vendeurs démagogiques, est aujourd'hui, une réalité poursuivie par le client démocratique. De la même façon que ce sont, comme nous l'avons déjà vu, « les regardeurs qui font le tableau »¹³⁸, le consommateur est le fabricant de la production. Mais cette « souveraineté démocratique » des consommateurs peut poser problème. Une encyclopédie libre comme Wikipédia en est l'exemple type : quand n'importe qui peut écrire n'importe quoi alors que le souci est la transmission d'un savoir devant, tout de même, obéir à des critères de scientificité, qu'est-ce qui va pouvoir garantir la justesse et la qualité de la connaissance ? Comment se garder de l'arbitraire d'une production livrée à elle-même et qui pourrait être soumise à des pressions diverses (lobby, mensonge, destruction, etc.) ? L'auto-contrôle est-il possible qui garantisse un bien

137 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire, op. cit.* Introduction générale, p. XXXVII.

138 M. DUCHAMP, *Duchamp du signe, op.cit.*, p. 247.

commun juste, justifié par la démarche scientifique auquel le savoir invite, est-il même possible qu'il soit plus juste que ne le ferait un dispositif hiérarchique composé d'auteurs-experts ? Existe-t-il une forme de culture qui poursuivrait de façon institutionnelle un processus que nous qualifierions de « naturel » et qui justifierait alors un droit naturel¹³⁹ des publics face au droit positif des institutions légitimées par leur expertise ? Cette « naturation », que nous pensons être une maturation dans le processus démocratique, permettrait-elle une gouvernance par le commun des mortels, par l'homme du commun à l'ouvrage¹⁴⁰ ? De quelle nature est cette autorité du public qui vient en conséquence des producteurs premiers ?

Nous soulevons ces questions et c'est l'autorité de l'auteur qui est mise en question.

1.1.4.2.3 Une autorité en moment de crise.

La reconnaissance d'une autorité est un geste invisible qui place un sujet dans le regard de l'autre. [...] L'autorité est une domination qui ne se fonde que sur l'égalité des sujets qui l'exercent et de ceux sur qui elle s'exerce. La reconnaissance n'est donc pas le masque du consentement manipulé par un pouvoir secrètement coercitif. [...] Le spectateur n'est pas un permanent du spectacle, l'intermittence du spectateur soutient l'intermittence intrinsèque et essentielle des acteurs et des créateurs. Si les industries médiatiques pratiquent avec une telle énergie commerciale les techniques de flux ininterrompus, la rémunération chronométrée du visible, la disqualification symbolique et matérielle de toutes les interruptions, suspens et temps d'invisibilité, c'est très précisément parce qu'il n'y a plus d'autorité de l'auteur ni par voie de conséquence du spectateur. Il n'y a que tyrannie des productions, de la productivité et d'une durée dont l'horloge est indexée sur la continuité ininterrompue de la diffusion¹⁴¹.

Qu'observons-nous en temps de crise ? Premièrement, une généralisation du phénomène bouleversant tous les domaines de l'activité humaine (économique, culturel, social, etc). Cette dimension anthropologique en fait un événement qui va toucher les fondamentaux d'une société. Deuxièmement, la crise ainsi généralisée est double. Nous le constatons avec l'extrait ci-dessus concernant la crise de l'autorité relevée par Marie-José Mondzain. En

139 Pour la question du droit naturel et du gouvernement du bien commun, se référer à L. STRAUSS, *Droit naturel et histoire*, Champs Flammarion, 1999.

140 J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op.cit.

141 M. J. MONDZAIN, *Homo Spector*, Bayard Éditions, 2007, p. 220 & p. 242

l'occurrence, une autorité qui n'est pas reconnue comme telle du côté du spectateur et qui manque à son identité. Lui fait face, une autorité autre, reconnue et célébrée mais ressentie comme trop pesante, « autoritaire » est le mot. Ce moment de crise est une tension entre l'autorité du maître et celle du serf. La reconnaissance de l'autorité de l'asservi se fait par le travail qu'il oppose et produit face à ce qui est reconnu comme production maîtrisée et légitimée. Ce travail est ce qu'on pourrait appeler « un bricolage autrement maîtrisé » et qui atteint, dans son développement émancipateur, la conscience de soi comme auteur de d'une vérité sienne et d'un monde qui va avec.

Seul l'Esclave peut transcender le Monde donné (asservi au Maître) et ne pas périr. Seul l'Esclave peut transformer le Monde qui le forme et le fixe dans sa servitude, et créer un Monde formé par lui où il sera libre. Et l'esclave n'y parvient que par le travail forcé et angoissé effectué au service du Maître. Certes, ce travail à lui seul ne le libère pas. Mais en transformant le Monde par ce travail, l'Esclave se transforme lui-même et crée ainsi les conditions objectives nouvelles, qui lui permettent de reprendre la Lutte libératrice pour la reconnaissance qu'il a au prime abord refusée par crainte de la mort. Et c'est ainsi qu'en fin de compte tout travail servile réalise non pas la volonté du Maître, mais celle – inconsciente d'abord – de l'Esclave, qui – finalement – réussit là, où le Maître – nécessairement – échoue. C'est donc bien la Conscience d'abord dépendante, servante et servile qui réalise et révèle en fin de compte l'idéal de la Conscience-de-soi autonome, et qui est ainsi sa « vérité »¹⁴².

Avec la capacité technique pour toutes les autorités, qu'elles soient institutionnelles comme individuelles, d'avoir « droit au chapitre », un processus de libération des maîtrises, hors de leur captation par les seuls maîtres en présence, est en cours. Moment de crise, moment de prise de paroles, cacophonies ambiantes mais aussi petites musiques qui bruissent aux oreilles des maîtrises installées.

Nous allons prendre comme exemple les blogs et autres dispositifs d'expression sur le net pour observer ce qu'il en est de ce travail de libération des autorités. Nous disons bien « libération des autorités » car il ne s'agit pas tant d'une négation de l'autorité de l'auteur que de son affirmation généralisé. Cette précision amène, nous le verrons, un certain nombre d'observations critiques.

142 A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Tel, 1947, p. 34.

1.1.4.2.4 Des blogs au phénomène facebook, le web 2.0.

Les blogs¹⁴³ apparus aux environs de 1999 et de façon massive à partir de 2002, sont emblématiques de cette crise qui trouve sa résolution dans la fabrication de sa propre légitimité. Le web 2.0¹⁴⁴ devient l'endroit où peut s'étendre le moindre ego, où peut la moindre parole s'entendre, grâce aux outils qui permettent l'expression et l'interaction des uns comme des autres. Formidable ouverture aux autorités non reconnues jusqu'alors et contrariées par le cursus conventionnel qui légitimait l'accès au chapitre, un cursus sélectif selon des règles d'excellence... ou de connivence. Une justesse toute relative et souvent injuste au regard des capacités autodidactes des asservis réduits au silence ou à l'indifférence.

Avec les blogs, tout le monde à droit au chapitre, chacun est écrivain, écrivant pour rien, pour « tout au monde », pour soi-même et pour personne. Un « soliloque universel » en somme, pour reprendre le vocable de Paul Mathias, s'installe sur la Toile¹⁴⁵. Ce bavardage solitaire-universel se réalise par l'affirmation de la moindre opinion, auto-détruite par son mouvement même et qui finalement existe par une opération de nature « dialectique » qui comprend le mouvement de la destruction dans celui de la construction. Une négativité infinie qui solutionne la seule affirmation positive, celle de la maîtrise finale, et qui se réalise en puissance de développement infinie échappant aux auteurs.

La pratique intellectuelle et créative de l'Internet se détermine fondamentalement comme une pratique d'écriture, qui vise à la publication et la publicité de « contenus » tenant lieu d'opinions - qu'il s'agisse de textes, de sons, d'images, de montages, etc. La question du statut de l'opinion, et plus précisément encore de l'opiner, ne se pose cependant pas dans le contexte classique d'une problématique de la connaissance et des normes de validation qu'elle mobilise. Elle concerne plutôt l'existence des contenus qui cristallisent cet « opiner » en des myriades de points sémantiques, pages personnelles, blogues, interventions impromptues et sans suite sur les listes de discussion, échanges P2P, etc. Autrement dit, la question de l'opinion réticulaire est celle de l'expansion « catastrophique », sur les réseaux, d'un « vouloir-dire » qui pourrait bien être tenu de

143 « Abréviation de weblog. Log personnel, sur le web. L'idée est, pour un individu, de tenir une sorte de journal personnel, publié grâce à un site web. L'idée devient populaire... et les contenus très très divers et inégaux. L'engouement est dû en grande partie à la disponibilité de logiciels de publication simples et libres. » *Le Jargon Français 4.0, dictionnaire d'informatique*, <http://jargonf.org/wiki/blog> (page visitée le 24/11/08).

144 « On qualifie de Web 2.0 les interfaces permettant aux internautes d'interagir à la fois avec le contenu des pages mais aussi entre eux. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 (page visitée le 26/11/08).

145 « La toile, c'est le web. », *Le Jargon Français 4.1, dictionnaire d'informatique*, <http://jargonf.org/wiki/toile> (page visitée le 18/10/10).

*subir la contrainte d'être illisible, inaudible, invisible, et en somme inaccessible*¹⁴⁶.

L'internet, avec la puissance d'écriture que permettent les blogs, est devenu un immense livre quasi illisible, ressemblant davantage au brouillon préparatoire qu'à la publication soignée d'une édition où même, ce qui est là lisible ne fait pas l'économie du brouillage environnant, d'un bruit de fond plus ou moins effaçant le signal intelligible.

La reconnaissance techno-sociale des autorités passe alors par une phase interminable et infinie de « dictatures du pronétariat¹⁴⁷ » où la correction politique, le politiquement correct, est l'expression publique quasi obligatoire. Adhésion, par l'aveu, à un process qui expose chacun au jugement de tous et, via cette intelligence collective fantasmée, rend inaudible l'intelligence singulière.

*Nous ne souffrons pas d'incommunication, mais au contraire de toutes les forces qui nous obligent à nous exprimer quand nous n'avons pas grand chose à dire. [car désormais] les forces de répression n'empêchent (plus) les gens de s'exprimer, elles les forcent à s'exprimer. [C'est bien pourquoi, à rebours de l'incitation spectaculaire permanente] créer n'est pas communiquer, c'est résister*¹⁴⁸.

Aussi, la résistance à la communication totalisante, celle qui fait du journal intime, un « journal extime »¹⁴⁹, passe-t-elle par une trouée. L'art est ce qui troue la culture conquérante, captivante, co-naissante à nos désirs de connaître. L'avancée culturelle conquérante procède d'un développement de l'Histoire, c'est une Raison qui oblige tout ce qui n'entend pas ce genre de process raisonnant à s'y plier. La victoire de cette Raison Culturelle est qu'elle est aujourd'hui, avec les NTIC, devenue comme une œuvre confondue avec celle de l'art. En effet, l'art n'a plus le monopole de la création, voire est dépassé par l'histoire culturelle qui produit de façon massive et pervasive¹⁵⁰, persuasive,

146 P. MATHIAS. « Opiner, ou «le soliloque universel », extrait du résumé de la séance de séminaire *Travaux de diktyologie générale* donné au Collège International de Philosophie le 28 novembre 2006.

<http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?article53> (page visitée le 25/11/08).

147 « Évoquant la naissance des blogs, des wikis ou encore des " journaux citoyens ", Joël de Rosnay décrit les principes d'une économie reposant en grande partie sur des relations de pair à pair plutôt que sur la distribution de masse de contenus culturels, caractéristique des média dominés par les " infocapitalistes ". Face à ces derniers se développe un " pronétariat ", classe d'usagers capables de produire, de diffuser et de vendre des contenus non propriétaires, mais aussi de permettre un accès largement gratuit à l'information. », J. DE ROSNAY et C. REVELLI, *La révolte du pronétariat*, Fayard, 2006, quatrième de couverture. Voir aussi : <http://www.pronetariat.com>

148 G. DELEUZE, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 188.

149 Expression utilisée par P. ASSOULINE dans son blog, *La République des livres*, 22 avril 2005, http://passouline.blog.lemonde.fr/livres/2005/04/journal_extime.html, tirée de M. Tournier, *Journal extime*, Gallimard, Folio, 2004. (page visitée le 25/11/08).

150 « Emprunté à l'anglais, dérivé du latin *pervasus* qui est le participe passé de *pervadere*, "aller de toute part, s'insinuer, se propager, se pénétrer dans, s'étendre, imprégner, se répandre, faire répandre, envahir" . [...]

des médias dont l'action culturelle acquiert une dimension artistique.

Pour l'heure, c'est le fracas des constructions sociales qui se fait entendre sur le réseau des réseaux avec les dits « réseaux sociaux »¹⁵¹. En suite des blogs, d'autres dispositifs, affirmant une dimension sociale et socialisante de plus en plus forte se seront mis en branle : Facebook, Myspace, Flickr, Twitter, Youtube¹⁵², pour n'en citer que quelques-uns. Nous nous pencherons plus bas sur celui qui, dès 2006 et en très peu de temps, a conquis la planète net : Facebook. Mais avant, essayons de clarifier la mutation du web en web.2.0, l'avènement d'un internet « social »¹⁵³.

Nous devons faire l'observation suivante : ce qu'on a nommé « Web 2.0 » est bien ce qu'on pourrait appeler une « Autorité 2.0 ». Il amplifie la reconnaissance des autorités les unes les autres par la possibilité d'expression de tout un chacun. Mais cette autorité 2.0 que nous pourrions penser comme une résolution de la crise de l'autorité, c'est-à-dire des autorités non reconnues, n'est-elle pas également l'amplification d'un autoritarisme qui avance masqué derrière l'apparence d'une hyper-démocratie ? Autrement dit, une idéologie nouvellement autoritaire qui laisse croire à la reconnaissance des autorités quand ce qui fait moteur, c'est la reconnaissance des techniques marketing adaptées à l'internet dont la finalité est le marché et qui instrumentalise les internautes participants au dispositif d'expression pour engranger un capital et ceci gratuitement. Certains, parmi les plus avertis, après avoir été séduit et avoir participé avec enthousiasme à l'œuvre 2.0, se sont ravisés. Ainsi Karl Dubost, figure importante de l'internet¹⁵⁴ et qui quittera le site de partage de photographies Flickr.com en qualifiant l'expérience d'« esclavage 2.0 ».

Toutes les entreprises du Web 2.0 sont là pour faire du commerce, pour exploiter vos

(Informatique) : Diffusion à travers toutes les parties du système d'information. Note : ce terme n'est pas reconnu officiellement dans l'usage en langue française. Synonyme : diffus omniprésent », <http://fr.wiktionary.org/wiki/pervasif> (page visitée le 18/10/10).

151 Les réseaux sociaux sont « des sites dédiés à la communication avec ses connaissances, à la rencontre de nouvelles personnes ou à la construction de son réseau professionnel. Ils possèdent tous le même fonctionnement : on crée son profil (infos personnelles, photo, centres d'intérêt) et l'on invite ses « amis » à nous rejoindre. », E. DELCROIX, « Qu'est ce que les réseaux sociaux ? », 1 octobre 2007, *Ed. Productions*, <http://www.ed-productions.com/leszed/index.php?qu-est-ce-que-les-reseaux-sociaux> (page visitée le 26/11/08).

152 Respectivement, <http://facebook.com>, <http://myspace.com>, <http://flickr.com>, <http://twitter.com>, <http://youtube.com> (pages visitées le 01/12/08).

153 Voir aussi : LinkedIn.com, Viadeo.com, Ziki.com etc. Une liste exhaustive de dispositifs sociaux : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_social_networking_websites Voir aussi F. CAVAZZA, « Panorama des médias sociaux », 19 mai 2008, <http://www.fredcavazza.net/2008/05/19/panorama-des-medias-sociaux/> (pages visitées le 26/11/08).

154 « Directeur du Développement chez Pheromone (Montréal, Canada). Karl est un hédoniste, rêveur en permanente exploration d'un Web ouvert et créatif. Son principal défi dans sa vie professionnelle est de mettre en relation les humains et la technologie. Il s'intéresse aux changements induits dans la société par les réseaux sociaux Web en définissant leur opacité. De 2000 à 2008, Il a été Web Community Liaison, HTML WG staff contact, QA Activity Lead et Conformance Manager pour le W3C. », <http://www.paris-web.fr/2009/+Dubost+> (page visitée le 19/08/10).

données personnelles afin de les faire fructifier, parfois même en vous faisant payer. [...] Nous assistons à la naissance d'une nouvelle forme d'esclavage. Dans une chaîne de production, ce qui coûte souvent le plus cher c'est la main d'œuvre. [...] Mais voici l'ère nouvelle du Web, l'ère où chacun de nous partageons ce que nous aimons ou n'aimons pas à la planète entière et pas uniquement à nos amis proches. Pour vous donner une idée de ce qui se passe réellement, imaginez que dès que vous vous levez le matin, il y ait une personne silencieuse à côté de vous avec une grille qui enregistre tout ce que vous lisez, tout ce que vous avez l'air d'aimer ou de ne pas aimer. Cette personne compile cela chaque soir en fait un rapport pour le vendre à des bases de données statistiques. Lorsque vous êtes vraiment identifiés, on vous enverra une publicité ciblée qui saura vous plaire. Ce n'est plus une publicité, mais un service !

Pourquoi pensez-vous que toutes ces sociétés investissent dans le domaine du « réseau social » (l'ironie des termes), non pas pour améliorer le sort de l'humanité, mais bien parce qu'il y a à la clé un intérêt commercial. Pourquoi font-ils un pari sur vous ? Parce que vous faites tout cela gratuitement ou plus exactement vous prenez de votre temps et de vos compétences pour le faire sans qu'ils aient à vous payer pour le faire¹⁵⁵.

Voilà la mécanique « sociale » 2.0 en son fonctionnement réel une fois déconstruit le décor de « gratuité ». Le metteur en scène est un savant marionnettiste, les acteurs, de braves pantins pensant créer la pièce quand celle-ci est déjà faite pour les y faire jouer. Gratuitement. Au plus grand profit, bien réel, du metteur en scène, via la publicité et le trafic généré. Selon nous, s'il y a aujourd'hui une pièce maîtresse qui est devenue rapidement, de façon, dirions-nous, foudroyante, le « clou du spectacle » social 2.0, c'est Facebook¹⁵⁶. Nous l'évoquerons simplement pour relever ce qui a pu se passer sur l'internet et qui en a profondément modifié la perception et l'usage.

Créé en février 2004 par Mark Zuckerberg, étudiant à Harvard, pour les besoins de son université, Facebook est un outil de création de « réseau social ». Réservé aux besoins des étudiants à l'origine, il a été rendu public en septembre 2006. En juillet 2008 il rassemblait plus de 90 millions de membres à travers le monde, était le cinquième site le plus visité au monde et comptait 120 millions d'utilisateurs¹⁵⁷. Ce qui retiendra notre attention c'est le succès d'une telle entreprise, comparable à celle de Google, en cela qu'elle est « cool », « open » et typiquement ancrée dans l'économie de l'internet. Mais si l'on y regarde bien on observe

155 K. DUBOST, « Esclavage 2.0. Eux, nous et moi », La Grange, 29 mars 2006, <http://www.la-grange.net/2006/03/29.html#web20> (page visitée le 26/11/08).

156 <http://facebook.com> (page visitée le 01/12/08)/

157 Selon Wikipedia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Facebook> (page visitée le 26/11/08).

qu'il s'agit, dans ce dispositif dit « social », d'une privatisation du réseau des réseaux. Alors que l'internet avait été conçu pour être techniquement et éthiquement ouvert à tous, sans autres conditions que la garantie de cette ouverture, Facebook pose un droit d'entrée, gratuit mais tout aussi engageant qu'un crédit peut l'être, pour accéder à son réseau. Car Facebook est bien un réseau propriétaire dans le réseau ouvert qu'est l'internet. Disons-le d'une formule simple : Facebook, c'est le cancer du net. Il fait d'une société ouverte, par principe technique et éthique, une enclave close, par pulsion de possession et de passion de la propriété. Privatisation à la fois par celui qui offre le droit d'accès, mais aussi par chacun des propriétaires qui prennent place au sein de la grande propriété. Nous sommes loin de l'espace ouvert et libre qui invite à respecter et cette ouverture et cette liberté. Nous sommes passés d'une société ouverte à une société close quand l'avènement extraordinaire de l'internet, comme société ouverte, avait été l'ouverture d'une sociabilité qui ne se referme sur elle-même mais, au contraire, s'ouvre à tous pour tous par tous. Le web 2.0 est un mouvement alors de régression qui prend les atours du progrès avec une foultitude d'« utilitaires »¹⁵⁸, autant de gadgets qui masquent l'essentiel : l'oubli du principe d'ouverture au profit d'une cour de récréation divertissante. Quant au concepteur du dispositif 2.0, il ne perd pas le nord, notamment le nord économique.

Une question se pose : pourquoi la reconnaissance des autorités par un dispositif qui offre l'expression et l'échange entre ses participants est-elle, finalement et en réalité, une domination via la maîtrise de la technique ? Pourquoi s'est-elle particulièrement développée avec succès pour devenir cet enclos qui vise à captiver et contenir des auteurs prolixes et consentants quand le dispositif est fortement déterminé par une raison économique qui n'a rien à voir avec l'économie de l'ouverture dont l'internet est porteur ? Une partie de la réponse se trouve dans l'approche technique, par exemple avec la mise en place en décembre 2008 de Facebook Connect¹⁵⁹, un outil concurrent de Google Friend Connect¹⁶⁰ qui permet d'utiliser les services d'un site tiers sans avoir besoin de prendre un compte. Cette fonction existe également dans sa version ouverte, OpenID¹⁶¹. Mais,

Facebook Connect s'oppose directement à OpenID, une technologie ouverte permettant à un internaute d'utiliser le même compte sur des centaines de sites. La principale différence : là où Facebook Connect est un service appartenant à une entreprise privée,

158 De petits logiciels créés par Facebook, mais aussi par les « Facebookiens », qui permettent certaines actions plus ou moins utiles et le plus souvent totalement gadget.

159 <http://developers.facebook.com/connect.php> (page visitée le 06/12/08).

160 <http://www.google.com/friendconnect/> (page visitée le 06/12/08).

161 <http://openid.net/> (page visitée le 06/12/08).

qui s'est fait une spécialité de commercialiser de l'espace publicitaire en corrélation avec les données personnelles de ses utilisateurs, OpenID est une technologie décentralisée, qui peut être mise en place par n'importe quel site. Ce qui s'est aussi révélé un handicap : sans gros site pour assurer sa notoriété, OpenID reste pour l'instant très peu utilisé en dehors de quelques internautes très au fait des dernières nouveautés¹⁶².

Pour autant, nous ne pouvons pas nous contenter seulement d'une réponse technique. L'autre partie de notre interrogation se trouve dans le, toujours d'actualité, *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie :

C'est le peuple qui s'asservit et se coupe la gorge ; qui, pouvant choisir d'être soumis ou d'être libre, repousse la liberté et prend le joug ; qui consent à son mal ou plutôt qui le pourchasse. [...]

Il est incroyable de voir comme le peuple dès qu'il est assujetti, tombe soudain dans un si profond oubli de sa liberté, qu'il lui est impossible de se réveiller pour la reconquérir : il sert si bien, et si volontiers, qu'on dirait à le voir qu'il n'a pas seulement perdu sa liberté mais gagné sa servitude¹⁶³.

Ce progrès dans l'asservissement est connexe à la volonté d'émancipation qui invite l'humanité à exercer son libre-arbitre. Cette voie est complexe et piégée. Nous allons, dans le chapitre suivant, nous interroger sur ce formidable élan qui s'est voulu libérateur et qui a pris, avec la modernité, une ampleur certaine. Il s'agira pour nous de comprendre l'avènement du sujet auteur et créateur, les moyens techniques qu'il se donne pour se réaliser et constater les conséquences aujourd'hui de ces capacités créatives lorsqu'elles n'ont d'autres limites que l'imagination.

162 S. DELAHAYE, « Facebook et Google continuent la chasse aux données personnelles », Écrans, 05 décembre 2008, <http://www.ecrans.fr/Facebook-et-Google-continuent-la,5877.html> (page visitée le 06/12/08).

163 É. DE LA BOÉTIE, *Discours de la servitude volontaire*, trad. Séverine Auffret, Mille et Une nuit, 1995, p. et p. 21.

1.2 **Une moderne modernité : entre décréation et destruction.**

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹⁶⁴.

Décréation : faire passer du créé dans l'incrée.

Destruction : faire passer du créé dans le néant. Ersatz coupable de la décréation¹⁶⁵.

Savoir ce qui se passe, où nous sommes, où nous en sommes dans le passage que nous créons dans l'Histoire permettra de mieux comprendre ce à quoi nous sommes liés. Pour nous aider à comprendre le moment contemporain de la culture, référons-nous à une approche simple de ce qui peut être déclaré moderne et qui interroge la notion d'époque¹⁶⁶.

La modernité n'est pas une nouvelle époque historique mais un nouveau rapport à l'histoire, un effort pour repenser plus originairement la dimension d'où l'Occident provient. Quelle tâche immense ! Nous devons comprendre l'initial auquel les Grecs ont tenté, selon leur histoire, de répondre et ce d'autant plus que, ce qu'ils ont commencé, inauguré, inventé a été peu à peu au fil des siècles, perdu de vue pour ne plus être qu'exploité. Il ne s'agit pas pour nous de revenir aux Grecs mais de tenter une autre écoute de ce qui les a conduits à prendre la route dans laquelle ils se sont engagés. Tel est le devoir de la modernité : éprouver de commencement pour repenser le sens de notre histoire tout entière¹⁶⁷.

Il nous semble intéressant d'associer la modernité avec le concept de « décréation »¹⁶⁸ tel que l'a proposé Simone Weil et que nous avons mis après la définition qu'offre Baudelaire

164 C. BAUDELAIRE, *Écrits sur l'Art 2*, « Le peintre de la vie moderne, chap. IV, La modernité », Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p. 150.

165 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, Plon, Agora, 1947 et 1988, p. 81.

166 D'où la difficulté de définir la modernité comme époque car : « s'interroger sur la modernité ne serait-il pas l'acte paradigmatique de la modernité même ? La modernité n'est-elle pas par excellence – et cela suffirait à la définir – ce temps où justement l'époque elle-même fait question et devient un thème majeur de la pensée philosophique (et de son ontologie) ? » P. MENGUE, *La Philosophie au piège de l'Histoire*, Éditions de la Différence, 2004, p. 49.

167 F. MIDAL, *Petit traité de la modernité dans l'art*, Pocket, Agora, 2007, p. 34.

168 « Le mot lui-même est un néologisme inventé par Péguy qui d'ailleurs l'utilisait dans un sens diamétralement opposé. [...] Ce qui est certain c'est que c'est le seul terme qui puisse exprimer adéquatement son intuition fondamentale : celle de la vocation auto-annihilatrice des êtres humains [...] » M. VETÖ, chapitre « La notion de décréation », *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p.19.

de la modernité. Pour quelle raison ? Parce que nous allons, dans ce chapitre, entreprendre la création en tenant compte de sa notion première : celle de la Création du monde, de la nature et des êtres vivants. La seule a pouvoir être qualifiée de création car, comme nous l'avons vu précédemment, pour ce qui concerne la dite « création » humaine, il n'y a là qu'invention et découverte de ce qui existe déjà. Cette assimilation de l'invention à la création est une approche de la Création déterminée par le désir mimétique vis-à-vis de l'Autre¹⁶⁹, une violence faite à la Création par sa créature ou bien encore, de l'Homme à la Nature. Ainsi, parler de créateur et de création est un abus de langage. Il nous fait croire que nous créons lorsque nous inventons, que nous sommes créateurs lorsque nous découvrons la Création et agissons en elle. C'est une croyance tenace qui est toute centrée sur une conception de l'homme se pensant Auteur, une croyance que le mythe de Prométhée a illustré et dans lequel nous nous illustrons encore avec nos créations¹⁷⁰.

Mais c'est bien avec la modernité que nous avons acquis le statut de créateur. La mort de Dieu, la mort du Créateur compris et voulu par la modernité, a laissé un vide que nous nous sommes empressés de combler. Nous sommes devenus des créateurs, nous sommes devenus des « croyants créer » et nous sommes passés à côté de ce que Simone Weil nomme si justement, la décréation. C'est-à-dire l'observation attentive de la Création, sachant que nous sommes les créatures d'un Créateur qui s'absente et qui invite à une humanité « humaine plus qu'humaine ». C'est la kénose¹⁷¹ qui est alors modèle, c'est elle qui modèle la vie créante plus que la Création qui est, elle, dépourvue d'histoire¹⁷² et que nous ne saurions donc entreprendre.

Cette décréation est, bien sûr, « impossible ». Qui peut raisonnablement faire passer du créé dans l'incrédé, si ce n'est par la passion mystique ? Si ce n'est par amour de la réalité, cet amour qui ne se soumet pas à la tentation de la destruction ? Si ce n'est en laissant vacant ce « je » qui est un autre, en le laissant libre, en n'ayant pas ce besoin terrible de le combler pour exister ?

169 R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

170 HÉSIODE, « Théogonie » in *Théogonie Les Travaux et les Jours, Hymnes homériques*, Éditions de J.-L. Backès, Gallimard, Folio classique, 2001, v. 507 à 617, p. 63-69.

171 « La kénose (du grec *kenos* : se vider) est l'attitude caractéristique du Christ, qui refusant le rang qui l'égalait à Dieu, s'est fait homme, serviteur. L'expression vient de l'Épître aux Philippiens, chapitre 2 : « Lui qui était dans la condition de Dieu, il n'a pas jugé bon de revendiquer son droit d'être traité à l'égal de Dieu ; mais au contraire, il se dépouilla lui-même en prenant la condition de serviteur. Devenu semblable aux hommes et reconnu comme un homme à son comportement, il s'est abaissé lui-même en devenant obéissant jusqu'à mourir, et à mourir sur une croix. C'est pourquoi Dieu l'a élevé au-dessus de tout ; il lui a conféré le Nom qui surpasse tous les noms, afin qu'au Nom de Jésus, aux cieux, sur terre et dans l'abîme, tout être vivant tombe à genoux, et que toute langue proclame : « Jésus Christ est le Seigneur », pour la gloire de Dieu le Père. » », *WikiKto, Encyclopédie catholique libre*, <http://fr.wikikto.eu/index.php/K%C3%A9nose> (page visitée le 02/12/08).

172 HÉGEL, *La raison dans l'Histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Plon, 10/18, 1965.

*La création : le bien mis en morceaux et éparpillé à travers le mal.
Le mal est l'illimité, mais il n'est pas l'infini.
Seul l'infini limite l'illimité.*

*Le mal, c'est la licence, et c'est pourquoi il est monotone : il y faut tout tirer de soi. Or il n'est pas donné à l'homme de créer. C'est une mauvaise tentative pour imiter Dieu.
Ne pas connaître et accepter cette impossibilité de créer est la source de beaucoup d'erreurs. Il nous faut imiter l'acte de créer, et il y a deux imitations possibles – l'une réelle, l'autre apparente – conserver et détruire.
Pas de trace de « je » dans la conservation. Il y en a dans la destruction. « Je » laisse sa marque sur le monde en détruisant¹⁷³.*

Si nous insistons autant sur cet aspect de la modernité et de sa croyance en la création, c'est que nous pensons le moment venu pour nous, modernes en un sens mais déjà plus en un autre, de prendre en compte ce vide de la création et d'envisager, avec raison, l'incrée. De reconsidérer de façon critique nos croyances positivistes où le vertige d'une liberté illimitée a produit une destruction elle-même illimitée. D'observer l'infini et l'incrée pour préserver la finitude et la création.

Il s'agit de nous repositionner au sein même de la création et de nous reconsidérer comme auteur à nouveaux frais. Pour cela, nous allons voir comment l'illusion créatrice a pu fonctionner et tenter de comprendre comment il est possible, car le temps et le matériau sont propices, de se délivrer également de cet « ersatz coupable de la décréation » qu'est la destruction, qu'est la création. En fonction de cette position propice, nous pourrions mieux saisir ce qui va permettre les créations, les incréations alors.

173 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit. p. 130, 131.

1.2.1 La figure de l'auteur comme créateur.

Revenons à notre observation, après la figure de Prométhée et son histoire tragique, c'est bien avec la modernité que l'auteur s'est compris comme créateur. C'est bien avec cette foi en sa définition comme sujet libre qu'il a inventé, c'est-à-dire découvert, la mort du Créateur, galvaudé sous le terme de « mort de Dieu »¹⁷⁴. La fin de Dieu allait être la finalité de l'humanité, son ultime libération, sa réalisation comme création autonome. Enfin combler le vide divin, sa kénose historique, la remplir de façon à réaliser l'Absolu par le concret de corps et de machines conquérantes et n'existant plus que par la foi en leur matière.

L'auteur comme créateur, non plus comme créature soumise à l'Autorité Suprême et Absolue, allait accéder, au terme d'une histoire deux fois millénaire, à la promesse qui lui avait été faite : « Car le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu »¹⁷⁵. C'est là qu'il nous faut entendre la modernité comme logique d'accomplissement de la Loi et non comme la volonté de la détruire. Volonté entreprise, notamment par le matérialisme historique en ses révolutions, mais aussi par les dictatures de toutes sortes via la *tabula rasa* ou, plus insidieusement, par l'hégémonie mondiale culturo-industrielle du capitalisme libéral-libertaire. Voyons cela.

1.2.1.1 Un sujet libre.

Nous n'avons pas la prétention dans ce paragraphe de broser la genèse de la naissance du sujet ni même d'en donner une définition. Mais de signaler, pour les besoins de notre étude, les contours d'une individualité qui est mue par la conquête de sa propre liberté. Nous daterons cette conquête de l'époque moderne comprise comme la fin du Moyen-Âge,

174 « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? » F. NIETZSCHE, *Œuvres*, tome 2, *Le gai savoir*, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Robert Laffont, Bouquins, 1993, p. 132.

175 S. ATHANASE, inc. 54, 3 : PG 25, 192B, cité par le *Catéchisme de l'Église Catholique*, Article 3 « Jésus-Christ a été conçu du Saint-Esprit, il est né de la Vierge Marie », 1. Le Fils de Dieu s'est fait homme . 1 Pourquoi le Verbe s'est-il fait chair ? http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_P1G.HTM (page visitée le 20/04/07).

celui-ci pouvant être strictement limité avec l'avènement de la Renaissance au XV^e Siècle ou bien étendue jusqu'à la fin du XIX^e¹⁷⁶. Les deux acceptions sont recevables et ne nuisent pas à notre analyse car nous comprenons ce qui est moderne comme ce qui traverse l'histoire, ce qui est proprement intempestif (au sens que Nietzsche donne à ce mot, c'est-à-dire inactuel)¹⁷⁷.

Cette conquête de la liberté est ce qui définit le processus « historisant » de l'Histoire et son caractère universel¹⁷⁸. La progression linéaire de l'Histoire, voilà ce qui nous semble remis en cause avec ce nouveau matérialisme qu'est l'immatérialisme du numérique et de l'internet. Ainsi, le sujet libre, créateur de sa propre histoire comme de l'Histoire (nous entendons par l'ajout d'une majuscule signifier l'Histoire des peuples libres et créateurs de leur destin), est-il en déshérence. Libre des traditions qu'il n'a cessé de déconstruire, démystifier ou détruire, le sujet moderne et spécialement contemporain (si nous comprenons que le contemporain est ce moment charnière de l'aboutissement et de la supposée fin de la modernité) se trouve perdu au sein même de sa propre histoire de sujet « libre ». Selon la mythologie du progrès de l'Histoire il est devenu libre absolument de son histoire confondue d'avec l'Histoire, sa finalité et son accomplissement, sa finalité est son accomplissement : la paix après la conquête de sa liberté, mais la mort une fois cette paix conquise¹⁷⁹. Ce n'est pas tant « La liberté ou la mort »¹⁸⁰ que « La liberté est la mort » qui se réalise *in fine*.

C'est, nous semble-t-il, là que se situe le drame du sujet libre et sa difficulté à considérer la liberté et l'histoire. Comment échapper à la destruction (une auto-destruction passionnée¹⁸¹) et à l'illusion de la création (une auto-création chimérique) quand le sens de l'Histoire est comme ce train dont Walter Benjamin disait qu'il était urgent de tirer sur la sonnette d'alarme¹⁸² ? Pour qu'il ne déraile pas. La conquête de la liberté par le sujet

176 J. LE GOFF, « Pour un autre Moyen-Âge », *Un autre Moyen-Âge*, Gallimard, Quarto, 1999.

177 F. NIETZSCHE, « Considérations inactuelles » trad. Henri Albert et Marie Baumgartner révisées par Jacques Le Rider, in *Ceuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 1993, p.131-416.

178 « L'histoire universelle est le progrès dans la conscience de la liberté », HEGEL, *Die Vernunft in der Geschichte (la raison dans l'histoire)*, Éd. J. Hoffmeister, Hambourg, F. Meiner Verlage, 1963, cité par B. BOURGEOIS, *Le vocabulaire de Hegel*, Ellipses, 2000, p. 39.

179 « Cette idéologie de la Liberté absolue est donc bien « le Ciel descendu sur Terre » dont rêvait la Raison « éclairée ». En fait, c'est un vide qui s'anéantit lui-même. La réalisation et la révélation de cet anéantissement de la Liberté absolue, c'est la Terreur (Schrecken = médiation par la mort). » A. KOJÈVE, *op. cit.* p. 142

180 S. WAHNICH, *La Liberté ou la Mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2003.

181 Cette « passion du réel » pointée par A. BADIOU, *Le Siècle*, Le Seuil, 2005.

182 « Marx dit que les révolutions sont les locomotives de l'histoire universelle. Mais peut-être qu'il en est tout autrement. Peut-être que les révolutions sont le signal d'alarme sur lequel tire le genre humain voyageant dans ce train pour l'arrêter. » W. BENJAMIN, « Notes préparatoires pour les thèses sur la philosophie de l'histoire », *Gesammelte Schriften I*, 3, Francfort 1980, p. 1232, cité par S. GANDLER, « Reconstruction matérialiste de l'histoire par W. Benjamin », Congrès Marx Internationale IV, Université de Paris-X Nanterre – Sorbonne, 28 septembre - 2 octobre 2004 <http://netx.u->

moderne aura-t-elle été la fabrique de son plus beau piège ? Spéculer sur l'Histoire, investir le champ de l'action historique comme sens et réalisation de sa conscience, de sa liberté, n'aura-t-il pas été une formidable illusion d'optique ? Un fabuleux mirage ? Cette Histoire est-elle fatale ou bien sommes-nous en ce moment au seuil d'une Histoire décomposée en passe de se recomposer en une histoire autre, autrement comprise ? Une histoire réduite en miettes, mais renaissante en histoires plurielles, multiformes et multi-sens ? Nous verrons plus loin que cette hypothèse, nous la faisons nôtre.

Mais avant, nous allons voir brièvement à travers les mouvements artistiques d'avant-garde comment des individualités ont pu former ce qui allait être l'esprit des sociétés à venir, celles dans lesquelles nous évoluons et qui sont devenues aujourd'hui le modèle dominant à l'ère de la mondialisation.

1.2.1.2 ***Des mouvements libérateurs, les avant-gardes artistiques.***

En définissant l'avant-garde historique comme « une co-articulation cruciale des formes artistiques et politiques »¹⁸³ Hal Foster montre l'ambition d'une notion qu'il nous faut comprendre dans son acception militaire : « Détachement de sûreté rapprochée précédant une force terrestre ou navale »¹⁸⁴. Il va s'agir, avec l'articulation des formes artistiques et politiques, d'avancer une utopie impensable, à priori, dans ses formes idéelles¹⁸⁵. La tâche de l'avant-garde va être d'éclairer une situation obscure et dangereuse pour permettre l'avancée d'une libération des puissances d'action. Aller voir l'inimaginable, penser l'impensable, bref, découvrir, dévoiler l'inconnu.

Nous devons saisir le caractère « militant » de l'avant-garde, sa visée éclairante dont le but est de montrer le chemin vers la liberté et l'Histoire. L'histoire du XX^e siècle aura été l'histoire des avant-gardes. En art, accompagnant les forces politiques révolutionnaires, les avant-gardes auront formé le projet de « changer la vie »¹⁸⁶, de renouveler l'esprit des sujets et du temps afin d'œuvrer pour une transformation de l'humanité, son élévation spirituelle.

paris10.fr/actuelmarx/m4gand.htm (page visitée le 25/04/07).

183 H. FOSTER, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, La lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 30.

184 *Petit Larousse*, 1991.

185 F. JAMESON, « L'utopie comme méthode », traduction Stathis Kouvélakis, *Contretemps* N° 20, septembre 2007.

186 « Il a peut-être des secrets pour changer la vie ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. », A. RIMBAUD, « La vierge folle », *op.cit.* p. 148.

L'expérience de l'avant-garde est celle d'une évidence auto-vérifiable qui atteste le pouvoir de l'image, instrument de connaissance. Une telle évidence définit le statut d'une représentation du sens et la différencie radicalement du simulacre. La pratique avant-gardiste exige que cette représentation du sens soit à la fois méthode d'évidence intérieure, exigence éthique et ouverture à la transcendance. L'attitude avant-gardiste se nourrit en effet d'une insatisfaction eschatologique qui ne s'apaise qu'au travers d'un questionnement sur le sens de l'aventure humaine. [...] Il s'agit d'un dévoilement et d'une rencontre. Le dévoilement concerne la structure ultime de la réalité, la chose en soi. La rencontre se fait au plus intime de la conscience avec ce que certains artistes vont dénommer l'âme, le principe intérieur¹⁸⁷.

Nous allons tenter de voir, par des exemples concrets, comment ce désir de changer la vie a été, de la part des acteurs des avant-gardes, un désir d'articuler vie intérieure et vie mondaine. Faire correspondre la liberté individuelle avec le destin d'une collectivité.

Pour cela, nous allons nous intéresser à trois mouvements d'avant-garde du passé, le dadaïsme, le futurisme et l'abstraction et pour la période contemporaine, la Biennale de Paris.

1.2.1.2.1 Dada.

Le plus grand art sera celui qui présentera par son contenu de conscience les multiples problèmes de son époque [...].

Les meilleurs artistes, les plus forts et les plus insolites, sont ceux qui, à chaque heure, arrachent et réassemblent les lambeaux de leurs corps à partir du chaos des cataractes de la vie, ceux qui, saignant des mains et du cœur saisissent avec acharnement l'intellect de leur époque¹⁸⁸.

La tension entre l'individualisme forcené et le souci du commun est un trait frappant du mouvement Dada. Prônant le sujet souverain, le plus souvent anti-social (« L'unique et sa propriété » de Max Stirner¹⁸⁹, bible de l'anarchisme individualiste, fut, par exemple, une

187 P. SERS, *L'avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 172.

188 R. HUELSENBECK, « Manifeste Dadaïste » (premier manifeste en langue allemande), in C. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie, op. cit.*

189 M. STIRNER, *L'unique et sa propriété*, Table Ronde, Petit Vermillon, 2000.

référence majeur pour Marcel Duchamp¹⁹⁰), le Dadaïsme est arrivé frontalement face à une guerre mondiale qui allait éclater en Europe en 1914. Éclater de rire, en suite des incohérents¹⁹¹, était le moyen artistique pour, en explosant soi-même, ne pas se laisser contaminer par la mort et le chaos surplombant la vie. Ainsi, l'anti-art fut bel et bien le moyen envisagé par l'art, à travers ses artistes les plus pointus, pour survivre à sa disparition programmée par une culture bourgeoise captivée par une guerre où même l'art de la faire avait disparu. Une guerre motivée par la destruction de l'ennemi désigné comme tel sans égard pour ses qualités, y compris ses qualités d'ennemi. Face à cette absence d'art, les dadaïste auront su rappeler l'art via une négativité salutaire¹⁹².

Au Cabaret Voltaire à Zurich où « les jeunes artistes zurichois, de toutes tendances, sont invités à nous rejoindre avec des suggestions et des propositions »¹⁹³, les Dadaïstes organisent des manifestations de « divertissements artistiques ». Ouvertes à tout le monde elles s'adressent au monde entier, au monde excédant le monde de l'art entièrement. Outre Zurich, c'est Berlin, Hanovre, Cologne, New-York, Paris, qui seront les principaux lieux d'actions des artistes Dada. Cette ouverture au monde, cette correspondance entre les villes, cette invitation faite à tous et à chacun, révoltés par la guerre sans art des puissants, sera également et comme en miroir, l'occasion de faire éclater une vérité radicale, celle de la liberté réalisée à la fois singulièrement et communément. Tous et chacun libres, au jour le jour, immédiatement, contre ce qui domine sans art, écrase et tue.

Des œuvres et de nouvelles conceptions de créations témoignent de cette confrontation réjouissante et paradoxale entre l'individualité irréductible à l'emprise sociale et un tissu de sociabilité possible en toute liberté. Nous allons en citer quelques-unes parmi les plus remarquables :

- Les manifestations collectives : comme la Foire Internationale, Dada-Messe¹⁹⁴ organisée en 1920 qui aura montré un nombre important de photomontages, de collages et autres assemblages. Elle souligne l'intérêt des artistes pour la création à partir de matériaux hétéroclites et de provenances diverses. Une autre manifestation, également à la même époque, rassemble à Paris les membres du groupe où chacun doit montrer une œuvre dans le chaos d'une organisation volontairement déstructurante¹⁹⁵. On citera aussi le Festival

190 B. MARCADÉ, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, 2007.

191 M. PARTOUCHE, *La ligne oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, 2004.

192 Le mouvement allait, en toute logique, exploser en 1920 une fois la paix revenue et le chemin dégagé pour poursuivre l'art en son temps d'action.

193 H. BALL, *La fuite hors du temps*, traduction Sabine Wolf, Éditions du Rocher, Monaco, 1993, p. 111, cité dans le *Catalogue d'exposition DADA*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005.

194 *Catalogue d'exposition DADA*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 322.

195 *Idem*, p. 768 – 779.

Dada¹⁹⁶ ayant eu lieu à la salle Gaveau à Paris, qui sera le moment critique de ce genre d'évènements où, jugés par trop gratuits et voués à l'impasse par certains membres et sympathisants, furent condamnés pour n'être plus entrepris¹⁹⁷.

- Les collaborations entre artistes : par exemple entre Johannes Baader et Raoul Hausman; Arp, avec Sophie Taeuber et Van Ressa; Tzara et Arp; Duchamp et Man Ray; etc. Mais aussi de façon plus générale, les regroupements de toutes échelles à l'occasion des manifestations que nous avons évoqué plus haut : les échanges entre villes, entre pays, entre sensibilités et personnalités diverses. Des échanges et croisements qui témoignent de la volonté des différents acteurs des mouvements Dada (nous mettons « mouvement » au pluriel car il s'agit bien d'une pluralité de mouvements), de n'être pas enfermés par les déterminismes en vigueur comme le nationalisme, l'expression en ses genres, l'art en ses formes, les auteurs en leurs égos, etc. Les nombreuses revues créées dans l'effervescence du « mouvement des mouvements », si nous pouvons le nommer tel, permettront aux artistes d'expérimenter un moyen de communication commun. Encore un lieu de rencontre donnant lieu à publication commune. Parmi elles, nous pouvons citer, en exemple, la revue Dada, Der Dada, Die Pleite, Littérature, The Blind Man, etc.

- Les manifestes, les tracts et déclarations : ce sont des documents qui affirment une volonté commune pour la reconnaissance, interne et publique, du mouvement Dada¹⁹⁸. Ces écrits unissent en un même élan, prophétique et protestataire, des individualités marquées et dissemblables. Ils diffusent à l'envi l'esprit Dada avec une prodigalité généreuse mais non dénuée d'agressivité, comique ou tragique, c'est selon, les deux pouvant aller de pair. Cette largesse du geste manifestant, se traduit dans des mots qui dérivent allégrement dans le non-sens, l'insensé où, la franche amphibologie fait, au final, total sens. Il s'agit de convoquer, ce que nous nommerons alors un « sens supérieur commun », de dépasser, par « le dérèglement de tous les sens »¹⁹⁹ le sens commun via l'excellence d'une poésie autrement réglée sur la tangente et qui prend la mesure de ce que la vie peut être.

196 *Idem*, p. 430.

197 Par André Breton qui pensera alors à initier le mouvement surréaliste pour échapper à ce qu'il pensait être une voie devenue sans issue ou encore comme Philippe Soupault : « J'avais l'impression d'avoir joué un rôle pour lequel je n'étais pas fait, celui d'un clown, d'un mauvais clown », P. SOUPAULT, *Mémoires de l'oubli*, Lachenaël et Ritter, 1981, cité par M. PARTOUCHE, *op. cit.* p. 286.

198 M. SANOUILLET et Y. POUPARD-LIEUSSOU (Réunis et présentés par), *Documents Dada*, Weber, Genève, 1974.

199 A. RIMBAUD, *op. cit.* p. 224.

1.2.1.2.2 Futurisme.

1. *Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.*

2. *Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.*

[...]

6. *Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.*

[...]

10. *Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires²⁰⁰.*

Avec le Futurisme italien nous avons une exacerbation de l'agressivité DADA. Publié le 20 février 1909 dans le journal « Le Figaro »²⁰¹, le Manifeste Futuriste, véritable expression artistique de la modernité « à tombeau ouvert », montre ce qu'il en sera des choix politiques de son principal acteur : le fascisme²⁰². Il est utile de mentionner à ce propos qu'un artiste de la scène Dada Italienne, Julius Évola, qui se fera connaître par la suite comme un acteur important de la droite dure italienne, tendance gnostique, aura, quant à lui, pris soin de distinguer le dadaïsme du futurisme²⁰³. Cette mise au point faite, nous allons évoquer, avec le Futurisme, la fascination pour les machines, la vitesse et la guerre. Ces trois éléments s'articulent autour du même souci de libération de l'ancien monde pour accéder à un monde entièrement nouveau, entièrement refondé sur les ruines de l'ancien et à partir des techniques les plus avancées. Cette avant-garde artistique, militante et fortement martiale a, selon nous, détruit en elle et par sa propre dynamique, l'art qui la portait. Y compris l'art de la guerre quand le Manifeste affirme que :

La guerre est belle, parce qu'elle réalise pour la première fois le rêve d'un homme au corps métallique. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré en fleurs des orchidées

200 F. T. MARINETTI, « Fondation et Manifeste du Futurisme » in HARRISON C. et WOOD P., *op. cit.*, p. 181.

201 Image du journal : http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/images/xl/ouverture_catalog.jpg (image vue le 03/12/08).

202 « [...] il considère en effet que le régime fasciste est une concrétisation des idéaux futuristes et adhère en 1919 au parti fasciste avant de publier en 1924 Futurisme et fascisme. » « Marinetti (Filippo Tommaso) », *Utopie, la quête de la société idéale en occident*, exposition présentée par la Bibliothèque nationale de France du 4 avril au 9 juillet 2000, <http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/rep/bio/12.htm> (page visitée le 03/12/08).

203 « [...] nous étions à l'opposé du futurisme qui s'emballait pour l'avenir, pour la civilisation moderne, la vitesse, la machine. Tout cela n'existait pas pour nous. C'est la raison pour laquelle il faut considérer le dadaïsme, et aussi partiellement l'art abstrait, comme un phénomène de reflet, comme la manifestation d'une crise existentielle très profonde. » J. EVOLA, *Entretien inédit extrait d'une émission de TF1 : « Moi, Tzara et Marinetti »*, 1971, <http://foster.20megsfree.com/243.htm> (page visitée le 30/04/07).

*flamboyantes que sont les mitrailleuses*²⁰⁴.

Nous ne saurions mieux exprimer que Walter Benjamin, comment cet élan, tout proche de celui, vital, mis à jour par Bergson à la même époque²⁰⁵, aura été le contre-sens de cette « beauté » voulue réalisée dans la guerre :

*Ce manifeste a l'avantage d'être sans ambiguïté. [...] Fiat ars, pereat mundus*²⁰⁶, tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. L'art pour l'art semble trouver là son accomplissement. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle offre son propre spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art²⁰⁷.

Il n'est pas sûr que le communisme, tel qu'il a été conduit par l'Histoire ne fut pas autre chose que la réponse du berger à la bergère... Ne traitons pas ce point qui nous engagerait dans des considérations n'ayant pas à être envisagées pour notre objet et revenons au Futurisme. N'hésitons pas à affirmer qu'il aura été, en son « art pour l'art » au détriment de la vie elle-même, un point d'acmé de réalisation, qu'il faut bien pourtant nommer « artistique ». Pourquoi cet « art pour l'art » aura-t-il été dans une poursuite à ce point négative ? Tout simplement parce que :

Le mort a une puissance, bien que n'existant pas et n'agissant pas. L'ensemble des morts = la Tradition, tout ce qui est divin. L'Esprit (Geist) = Gemeinwesen (être commun, collectif, chose ou cause commune) ; il existe en tant que Regierung, gouvernement d'un État. Négation de la Particularité ; par conséquent, ici, manifestation caractéristique : l'Armée. Par la Guerre, l'État rappelle aux Particuliers leur « Maître absolu », la Mort, et secoue leur « abrutissement » (sécurité « naturelle »). [...] D'autre part, la guerre est humanisante, puisque négatrice : progrès

204 MARINETTI, « Manifeste sur la guerre d'Éthiopie », cité d'après *La Stampa*, Turin par W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Ceuvres III*, traduction Reiner Rochlitz, Gallimard, Folio, 2000, p. 315.

205 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, PUF, Quadrige, Paris, 1941, 2006, (originellement publié en 1907).

206 « Q'advienne l'art, le monde dût-il périr! » Détournement de l'adage latin : « *Fiat justitia, pereat mundus* ».

207 W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 315-316.

par les guerres²⁰⁸.

Quand l'art pour l'art s'identifie à la forme étatique la plus totalisante, l'État Fasciste, en l'occurrence celui de l'Italie des années 20, la rencontre est objectivement parfaite. De ce genre de perfection qui fait dire au programmeur informatique, lorsqu'il réussit à créer une fonction dans un logiciel provoquant « la migration des utilisateurs de l'ancienne version vers la nouvelle, ou d'un produit vers un autre », que c'est une « killer-application »²⁰⁹. Entre l'art pour l'art et la guerre pour la guerre il y a un rapport à ce point étroit que les exercices se confondent et s'annihilent et dont l'État totalitaire est la forme aboutie. Mais l'art pour l'art aura été la disparition de l'art comme puissance de création et pareillement, la guerre pour la guerre aura été la disparition de la guerre comme possible exercice martial. L'artiste futuriste portait en lui le germe de l'artiste fasciste au service d'un certain état de l'art, d'un certain état de la guerre, totale, totalisante, totalitaire car le caractère profondément humain (trop humain) de ces deux exercices ont pu faire croire à l'idée de progrès. Un progrès facilité par la technique, par la *techné* (grec), l'*ars* (latin) c'est-à-dire « L'activité humaine qui, au lieu de se plier aux lois de la Nature, permet à l'homme d'agir selon sa propre nature. ²¹⁰»

Sans doute s'agira-t-il alors, à l'avenir, pour l'art de combattre contre son ombre et pour la guerre de se battre à la lumière de son art. L'avant-garde Futuriste, dont nous pouvons dire qu'elle fut la plus avant-gardiste des avant-gardes, selon la notion militaire qui résonne à ce vocable, aura été un signal fort pour les artistes à venir. Dans sa vocation à risquer la destruction pour éclairer une aire future de la création, l'art dit d'« avant-garde » (mais y a-t-il un art d'« arrière-garde » ?...) aura été marqué par les principes technico-martiaux du mouvement de Marinetti.

Un art, tout aussi d'avant-garde mais sans volonté de réalisation mondaine, retiendra alors notre attention, c'est l'art dit « abstrait ».

1.2.1.2.3 Abstraction.

Pourquoi nous intéressons-nous à l'abstraction plutôt qu'à un autre mouvement, comme Fluxus, par exemple ? Parce que ce mouvement artistique des années 60-70 est un

208 A. KOJÈVE, *op. cit.* p. 100.

209 Définition du *Jargon français 4.0*, *Dictionnaire Informatique*, http://jargonf.org/wiki/killer_app (page visitée le 03/12/08).

210 I. GOBRY, *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, *op. cit.* p. 128.

prolongement de DADA, il serait redondant d'y revenir, mais surtout, l'abstraction représente de façon exemplaire l'économie du geste artistique. Cette économie dont nous essayons de cerner les contours et dont les avant-gardes ont été porteuse. Que ce soit une économie liée aux affects, les fouillant jusqu'au débordement comme le Surréalisme en suite du Dadaïsme ou comme le Futurisme avec l'amplification d'une humanité conquérante avec la technique. Avec l'abstraction, nous sommes en présence d'une économie du geste artistique, qui suppose une retenue certaine vis-à-vis de la réalité perçue, mais aussi d'une économie de « l'esprit de l'art ». L'ouvrage de Kandinsky « Du spirituel dans l'art »²¹¹ manifeste, dès son titre, ce qui fait abstraction de tout ce qui ne serait pas essentiel dans la pratique de l'art.

La « réalité abstraite » que la peinture représente dans ses démarches les plus modernes, c'est dans tous les cas une réalité abstraite du monde, conçue délimitée, décidée, élaborée à partir de lui, et finalement comme son mode d'expression le plus adéquat. Le pacte scellé depuis l'origine entre l'œil et le visible n'est ni défait ni contesté un seul instant ; il s'agit bien plutôt de le laisser jouer selon l'infinité de ses virtualités, de lui donner son plein effet²¹².

Cette question de ce qu'on pourrait appeler « l'esprit des formes » sera particulièrement présente dans le XIX^e siècle finissant et jouera un grand rôle dans l'affirmation de l'art abstrait tout au long du XX^e siècle²¹³. Cette intention, qui pourrait sembler « purement formelle », rejoint la grande question économique de l'art des images, celle qui a pu se mettre en place pour l'Occident chrétien avec la question « iconomique »²¹⁴, question à la fois spirituelle et politique.

Pour la petite histoire et histoire de remonter à une source visible de l'abstraction en peinture, sachant que sa source peut remonter beaucoup plus haut et qu'elle peut être invisible, citons l'anecdote suivante :

C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture

211 W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et de la peinture en particulier*, Gallimard, Folio, 1988. Parution en 1912.

212 M. HENRY, *Voir l'invisible, Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2005, p. 27.

213 « Du cas Péladan pour la France aux influences de la culture ésotérique pour les pays du nord de l'Europe, une spiritualité plus ou moins bien inspirée aura été à l'œuvre dans tout l'art abstrait jusqu'au plus récent si on pense à Mark Rothko et la chapelle qui abrite un ensemble d'œuvres consacrées à la Passion du Christ ou à Barnett Newman. » J. N. COVRE, *Art Abstrait, thèmes et formes de l'abstraction dans les avant-gardes européennes*, Actes-Sud / Motta, Arles, 2002.

214 M. J. MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 2000.

après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux (sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible). Je trouvais aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté [et non sur sa base]. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux²¹⁵.

Bel exemple de sérendipité qui vient révéler la quête de lumière chez l'artiste et résoudre un problème insoupçonné. Touché par cette grâce accidentelle, Kandinsky aura, tel Colomb découvrant une toute autre Inde que celle qu'il avait eu l'intention d'atteindre, trouvé sa voie. La voie nouvelle de la peinture, du tableau, dégagé de l'anecdote²¹⁶.

Cette vision et pratique de la peinture allait être entreprise par d'autres artistes au même moment. Malevitch en est une figure majeure comme le montre sa « Composition suprématisme²¹⁷ » réalisée en 1910. Ce qui va suivre dans cette recherche, ne sera pas iconoclaste mais bien au contraire, iconophile. Ce sera, par exemple, le « Carré Noir sur fond blanc²¹⁸ » en 1913 et l'invention en 1918 de ce qui est considéré comme le premier monochrome, le « Carré blanc sur fond blanc²¹⁹ ».

[...] Malevitch, à travers l'expérience suprématisme qu'il accomplit en 1915, retrouve, à sa façon propre, le paroxysme de l'orientation iconophile dont la visée idéale ultime est de rejoindre, au delà même de l'icône, le Tout Autre Infigurable. Avec le Suprématisme s'opère alors le passage à la limite, la radicalisation de l'art transfiguratif qui renonce au secours, altérant, de la figure même transfigurée ; qui répudie comme béquilles et obstacles les derniers résidus de l'image et du symbole figuratif²²⁰.

215 W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, 1995, cité par G. BELZANE, « L'aventure Kandinsky », SCÉRÉN – CNDP, revue TDC n° 807, janvier 2001, <http://www.sceren.fr/revueTDC/807-41526.htm> (page visitée le 04/12/08).

216 Par exemple, « Aquarelle abstraite », 1910, Musée national d'Art moderne, Paris, considérée comme première œuvre abstraite de l'histoire de l'art occidental. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html> (page visitée le 08/12/08).

217 Exposé au Museum of Modern Art, New-York.

218 Exposé à la Galerie Tretyakov, Moscou.

219 Exposé au Museum of Modern Art, New-York.

220 B. DUBORGEL, *Malevitch, La question de l'icône*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, Saint-

C'est cette radicalisation de l'image qui nous intéresse ici, entendu que « radical » renvoie à « racine²²¹ » et qu'il s'agit, y compris par une opération de déstructuration confondue d'avec la « tabula rasa », de redonner à l'image toute sa dimension, hors ce qui la disperse, la divertit ou la voile. Avec Malevitch, est réactualisé le balancement de l'image et de sa représentation, entre visible et invisible, à un moment révolutionnaire de l'histoire où il est pensé qu'elle puisse s'accomplir, in fine, dans son dévoilement apocalyptique et messianique. Autrement dit, l'avènement logique d'une histoire considérée comme achevée et de l'art et de la religion.

A la première page du nouveau livre du temps, nous plaçons le carré, noir comme un mystère, ce plan nous regarde avec son visage sombre comme s'il cachait les nouvelles pages de l'avenir. Il sera le cachet de notre époque, n'importe où et n'importe quand, quand il sera accroché, il ne perdra pas sa face²²².

Cette « première page du nouveau livre du temps » qu'initie le carré noir est une trouée dans l'image pareille à tous ces trous qui font vivre un corps vivant : une bouche, un nez, des oreilles, des pores, sans oublier, bien sûr, l'anus, qualifié par ailleurs de « solaire » par l'initiateur de la revue *Acéphale*²²³, nécessaire ouverture qu'on pourra qualifier de « négative ». Trou du cul, trou du corps par excellence, dont un des synonymes est l'« œil » et dont Georges Bataille écrira l'histoire²²⁴. Trait remarquable que nous ne pouvons passer sous silence lorsqu'on s'intéresse au visible et à sa « part maudite »²²⁵. Mais pour le Carré Noir, cette ouverture par la négative n'est pas polarisée sur le « trou des trous », c'est au contraire, un visage plein de promesses. C'est un absolu d'ouverture qui, « quand il sera accroché, ne perdra pas sa face », et sera ce « visage sombre comme s'il cachait les nouvelles pages de l'avenir ». Le « comme si » est d'importance car, en réalité, ce sombre visage met à jour l'essence même du phénomène iconique, une économie de la relation entre visible et invisible. Il est également « comme un mystère » dans ce dévoilement du mystère. C'est une énigme, celle de l'image et de son transport, de son économie au plus

Étienne, p. 65.

221 Du latin tardif *radicalis*, qui se rattache à la racine, fondamental, primordial. E. BAUMGARNER & P. MÉNARD, *op. cit.*

222 K. MALEVITCH, « La primogénèse du suprématisme », *Anarhija* n° 81, Moscou, 9 juin 1918, cité dans A. NAKOV, *Le peintre absolu, tome 2*, Thalia Édition, 2007, p. 74. Remerciements à Jean de Loisy, co-commissaire de l'exposition « Traces du sacré », (Centre Georges Pompidou, 7 mai - 11 août 2008), qui nous a transmis les références de cette citation lue sur le cartel du « Carré Noir » exposé à cette occasion.

223 G. BATAILLE, *Œuvres complètes Tome I. Premiers écrits, 1922-1940*, Gallimard, Paris, 1970.

224 G. BATAILLE, « Histoire de l'œil » in *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'œil*, Jean-Jacques Pauvert, 10/18, 1956-1967,

225 G. BATAILLE, *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris, 1949.

près de l'explosion, au plus près de sa réalité plastique.

Tel est sans doute le « secret » de l'image, je veux dire ce qu'elle secrète et ce qu'elle cache. Paul l'a énoncé dans la formulation de l'énigme spéculaire. Qu'est-ce qu'une énigme ? La délivrance d'un sens à mots couverts, une parole cryptée qui laisse soudain à découvert ce qui était jusqu'à présent un pur mystère. L'énigme s'oppose ainsi au mystère non pas en tant que sa négation, mais comme figure de sa manifestation cryptée²²⁶.

Observons alors, comment la justesse d'une image passe par une « extrême justesse ». Comment l'invention de formes nouvelles se nourrit de questions originelles, celles qui se posent à la racine et qui se sont posées dès qu'il s'est agi de faire image. Nous dirons alors que l'avant-garde est bien ce « renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle »²²⁷ et non un mouvement iconoclaste.

Qu'en est-il aujourd'hui de cette poursuite de radicalité en suite de ces moments d'excellence qui ont pratiqué la peinture « par la racine » ? C'est-à-dire, osons la comparaison pour exprimer la réalité risquée du radical, qu'en est-il de ceux qui ont pratiqué leur objet comme on mange « les pissenlits par la racine » ? Avec le risque réel d'y laisser sa peau, s'y trouver achevé mort et enterré. Il nous faut le reconnaître, le nihilisme iconoclaste est présent comme ce visage dont parlait Malevitch avait pu « perdre la face ». Mais, nous l'avons constaté, ce mouvement vers la racine, loin d'être une mise en bière funèbre de l'image est, tout au contraire, la saisie de ce qui est vital en la matière. Matière spirituelle, y compris dans son approche mortelle car, c'est avec ce risque, que nous dirons « vital », que la conscience de soi acquiert la reconnaissance d'autrui. Quelle autre pratique, mieux que l'art en son radicalisme, aura pu désirer cette reconnaissance « à mort »²²⁸ ? Ce désir radical d'art, qui propulse son objet jusqu'à sa disparition même, dans la vie, jusqu'à confondre l'art et la vie et la vouloir sauver d'une mort certaine, comme si l'art avait la vertu d'immortalité.

Nous allons voir que cette poursuite du mythe de l'art vivant et de la vie artistique est toujours actuelle dans la tradition de l'avant-garde contemporaine avec l'exemple de la Biennale de Paris.

226 M. J. MONDZAIN, *Image, icône, économie, op. cit.*, p. 109.

227 P. SERS, *op. cit.*

228 Parce que l'art se fait « à mort » de la même façon qu'« on doit toujours être prêt à philosopher à mort, comme le fait Socrate, et philosopher dans le mourir qu'est une vie ». B. STIEGLER, *Passer à l'acte*, Galilée, Paris, quatrième de couverture, 2006.

1.2.1.2.4 La Biennale de Paris.

La Biennale de Paris, loin du ronronnement des grandes manifestations internationales, s'attache à découvrir et à défendre un art exigeant, en phase avec notre contemporanéité, avec ses évolutions politiques, économiques et sociales. Un art qui ne se contente plus de produire des objets à l'usage d'un marché, d'une mode ou d'une élite culturelle. Un art qui se définit comme une façon de penser l'art et de l'activer plutôt qu'un ensemble de produits artistiques²²⁹.

Après le fiasco de sa XIV^e édition²³⁰, qui marque la reprise de la Biennale de Paris par Alexandre Gurita, artiste et auto-proclamé Directeur, la XV^e Biennale de Paris aura, par l'intermédiaire de son imposant catalogue, prouvé la vivacité des questions posées par l'avant-garde à l'époque contemporaine²³¹. Là où l'art n'est plus l'art reconnu par le milieu de l'art, là où l'art se confond avec la vie, là où le visiblement artistique ne fait pas la preuve de l'art et où l'invisible manifeste l'art imprenable, les œuvres présentées par la Biennale de Paris ont toutes la volonté de remettre en cause la définition admise de l'art tel qu'il est reconnu par l'institution.

Nous en présentons très brièvement cinq exemples :

- Le Musée du point de vue (présenté lors de la Biennale 2004).

Cette association 1901, met en place dans des lieux, urbains ou ruraux, des vernissages qui mettent en scène, sans lieu fixe (le Musée du point de vue est mobile) et sans œuvre à priori (il n'y a pas de création d'objets), le point de vue des visiteurs. Comme le dit l'artiste : « L'œuvre est mentale. [...] Je n'ai aucune volonté ou intention artistique. Je ne suis plus un artiste, seulement le directeur du « Musée du point de vue », comme tous les directeurs, je suis détaché de l'idée de l'art. ²³²»

229 Sans titre, sans auteur, (introduction et présentation), *Catalogue Biennale de Paris XV*, Éditions Biennale de Paris, 2007, sans n° de page.

230 P. ARDENNE, « Expérimenter une biennale », in *Catalogue de la Biennale de Paris 2004*, <http://www.biennaledeparis.org/archives/2004/index.htm> (page visitée le 02/05/07)

231 « [...] la XV^e Biennale de Paris s'inscrit délibérément dans une histoire qui n'est pas née avec elle, dont elle ne revendique ni l'invention, ni le renouvellement, mais dont elle mythifie, juste assez, l'héritage de légèreté et de liberté de ton. Tant mieux, si en soustrayant la Biennale à l'institution, Alexandre Gurita et ses collaborateurs ont aussi retrouvé une légende. » E. LEBOVICI, « La Biennale de Paris, là-bas, nulle part, ici. » courriel envoyé dans la liste de diffusion nettime.fr, 26 mars 2007, <http://www.mail-archive.com/nettime-ann@nettime.org/msg01079.html> (page visitée le 02/05/07)

232 J. D. BERCLAZ, <http://www.biennaledeparis.org/archives/2004/fr/selection/mdpdv.htm> (page visitée le 02/05/07)

- IKHEA Service.

Cette entreprise fictive est menée par Jean-Baptiste Farkas, artiste parmi les plus impliqués dans la Biennale de Paris puisqu'il coordonne des rencontres régulières nommées « Amicales de la Biennale de Paris ». Elle propose des services qui vont à contre-courant de la notion de gain supposé être apporté par une société de services²³³. Un mode d'emploi indique comment réaliser l'œuvre-service et affirme le passage à l'acte soustractif comme procédant d'une économie de l'art réduit à sa « part maudite ». Une économie de la production qui fait participer les co-auteurs à la co-production, co-destruction, de l'œuvre et qui invite également toute personne à proposer un IKHEA Service²³⁴. Cette entreprise négative à la frontière de la négation de l'entreprise telle qu'elle est habituellement entreprise joue avec les valeurs de progrès et de gain. Elle singe la positivité du monde de l'entreprise pour mieux en montrer la dimension négatrice, c'est à dire de l'oubli de l'art tel qu'il peut se former en négatif.

- Académie du vent, l'artiste permanent.

Après avoir représenté la Belgique à la Biennale de Venise en 1972, Bernard Delville construit des centrales éoliennes et se définit comme « artiste permanent ». La Coopérative « Allons en Vent » voit le jour en 2001 et installe des éoliennes dont les propriétaires finaux sont des enfants. Ce travail, s'inscrit dans la continuité de Mass Moving, un mouvement artistique belge actif de 1969 à 1976²³⁵. Art de l'air ? Plutôt, l'art n'en a pas l'air et c'est la permanence même de l'art.

- OSTSA.

Olivier Stévenart se définit comme « technicien de surface », c'est un artiste-ouvrier qui réalise des travaux de bâtiment et les montre comme œuvres d'art. « Ce que je montre c'est ce que je fais pour gagner ma vie »²³⁶, « un travail qui ne se voit pas, je trouve ça beaucoup plus intéressant qu'un travail qui se voit trop »²³⁷. Répondant à l'impératif concret de gagner sa vie, c'est à l'issue de ses études de Beaux-Arts, après les avoir financé une année comme jardinier, que le futur artiste décide d'incorporer son travail alimentaire dans son travail artistique et devenir alors ouvrier-artiste. Affirmer, malgré l'absence supposée d'art que : l'œuvre y est, avec l'ouvrier. Retourner une réalité défavorable en son exact contraire, telle est l'opération artistique en son réalisme.

233 Par exemple, le service n°18 : « La destruction du lieu d'exposition : « Un modèle d'exposition par le moins ! » ». J. B. FARKAS, IKH(S) n°18, in *Catalogue de la XV^e Biennale de Paris*, p. 362.

234 C'est ainsi que nous avons proposé un IKHEA Service, le n°27 : « Prêts : « Toujours Prêts » ». *ibid.* p. 372.

235 *Idem*, p. 71 à 90.

236 *Idem*, p. 611

237 *Idem*, p. 609 (voir aussi jusqu'à p. 624.

- Paul, coureur de fond.

Diplômé de l'École du Louvre en 1985, titulaire d'un D.E.A. en histoire de l'art en 1987 et d'une agrégation d'arts plastiques en 1991, Paul Robert est conférencier au Musée National d'Art Moderne, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et au Musée du Jeu de Paume entre 1989 et 1997. C'est à cette période qu'on peut dater sa première période d'activité artistique et c'est en 1997 qu'il l'abandonne pour se consacrer à son activité sportive, la course de fond. Puis, dès l'année suivante, pratiquer ses deux activités conjointement, art et sport²³⁸. Soutenu par Sussan LTD²³⁹, entreprise fictive de l'artiste Sylvain Soussan, le sportif-artiste, l'artiste-sportif ne trahit pas le slogan d'une grande marque d'équipement sportif : « à fond la forme ! »²⁴⁰. La forme d'un art possible troué, altéré, aéré, par une autre pratique, au fond tout aussi passionnante, la course à pied sur longue distance.

Ce qui nous semble remarquable dans les choix faits par la Biennale de Paris, c'est cet ensemble de pratiques, que nous qualifierons de « para-artistiques », qui sont toutes préoccupées par un souci de détachement de l'idée de l'art selon les conventions qui en font la reconnaissance. De nouvelles formes d'art à la limite de l'absence d'art. Elles se comprennent comme extension de l'art à la limite de son affranchissement, elles s'entendent dans le franchissement de cette limite là, pour envisager la vie, enfin réalisée, sans le support de l'art. Ainsi l'affirme Ghislain Mollet-Viéville²⁴¹, agent d'art et conseiller de la Biennale de Paris : « Un art libéré de l'idée de l'art, ce serait tout un art²⁴². »

Ce qu'a réussi à mettre en forme Alexandre Gurita, Directeur de la Biennale de Paris²⁴³, artiste par ailleurs²⁴⁴, c'est la réactualisation de l'histoire de l'art, après que celle-ci ait trouvé son achèvement dans une production culturelle asservie aux seules règles du marché ainsi qu'aux preuves convenues de qualités artistiques. L'exigence de présences artistiques, envers et contre tous modèles prédéfinis par un art inféodé aux institutions en

238 *Idem*, p. 629 à 640.

239 *Idem*, p. 771 à 747. Voir aussi le site : <http://www.soussan-ltd.com> (page visitée le 09/12/08).

240 Decathlon.

241 Agent d'Art, Expert près la Cour d'Appel de Paris, membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, <http://conceptual-art.net> (page visitée le 09/12/08).

242 *Idem*, p. 979.

243 C'est en prenant possession du nom « Biennale de Paris » et l'avoir déposé comme marque à l'Institut National de la Propriété Industrielle que ce statut a pu être validé : N° dépôt : 013093279 ; Date de dépôt : le 28 mars 2001 ; Classe de produits ou services : 41 ; Parution au BOPI 01/19 NL ; cession RNM 412138 le 16/05/2005. Belle opération de détournement mais aussi de reprise alors que la dite Biennale de Paris n'avait plus cours.

244 « Artiste par ailleurs » pourrait être une bonne définition de son positionnement artistique, mais c'est sous celui de « stratège dans le secteur de l'art » qu'il se définit lui-même.

place, réunit, au sein de cette Biennale tout à fait unique en son genre, des pratiques qui interrogent l'art pour en éprouver encore l'existence possible. Même si le discours peut être, comme Dada en son époque, contre l'art et les artistes. Au risque d'éteindre la vacillante flamme de l'art en voulant par trop l'éteindre. Mais nous avons vu que ce risque est constitutif de la poursuite radicale de l'art depuis la modernité. Ainsi, lorsque Stephen Wright, critique d'art et théoricien, fortement investit dans la Biennale de Paris prône : « un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur »²⁴⁵.

Nous verrons plus loin comment une possible poursuite de cet élan d'ouverture initiée par les avant-gardes historiques, dont la Biennale de Paris est un des exemples achevés, peut s'opérer avec le principe du copyleft. En effet, la Biennale de Paris a décidé en juin 2008 de mettre ses données sous Licence Art Libre.

*La Biennale de Paris a décidé en juin 2008 de mettre ses contenus sous Licence Art Libre, <http://artlibre.org>. Lors de ce débat seront abordés les rapports entre des pratiques artistiques à la frontière d'autres pratiques non-artistiques qui interrogent le statut de l'auteur et de l'objet d'art. Comment le copyleft issu des logiciels libres est pertinent dans ce contexte, comment un art à la frontière de l'art contemporain reconnu comme tel opère un retournement de situation pour redéfinir une nouvelle manière d'envisager l'art. Un art libre possible où la copie, la diffusion et la transformation des œuvres coule de source*²⁴⁶.

Cet engagement dans le copyleft représente, pour le parti pris iconoclaste de la Biennale de Paris, un engagement à l'altérité qui est autrement « radical » que le radicalisme convenu des avant-gardes dont elle est, par volonté avant-gardiste, l'obligée. Pourquoi ? Parce que cette prise de risque qu'offre le copyleft n'est pas négatrice, n'est pas dans la négation de l'art en vue supposée de le dépasser, etc. L'altérité du copyleft ouvre, par la négative, sur ce que poursuit de façon « classiquement avant-gardiste » la Biennale de Paris : un changement de paradigme dans l'art. Nous avons là, une rencontre entre deux désirs d'art qui est certainement fondé sur un malentendu, mais qui existe, tout de même, avec un commun accord, celui de travailler l'art en son point le plus sensible, à la vie, à la mort²⁴⁷.

²⁴⁵ S. WRIGHT, *Catalogue Biennale de Paris XV*, Éditions Biennale de Paris, 2007, p. 978.

²⁴⁶ « La Biennale de Paris et la Licence Art Libre » texte du communiqué de presse pour la table-ronde organisée lors de Paris Capitale du Libre, Cité Internationale de Paris, le 24 septembre 2008 avec Alexandre Gurita, Jean-Baptiste Farkas et Ghislain Mollet-Viéville.

²⁴⁷ Nous avons réalisé pour la Biennale une « œuvre invisible ». Elle a consisté en l'appel lancé dans la liste de diffusion art@artlibre.org et les discussions qui ont pu suivre. Un pdf a été réalisé qui a été envoyé à

Avant de développer ce point, nous allons nous interroger sur ce qu'il peut y avoir de commun aux avant-gardes de façon à déceler ce qui leur est essentiel.

1.2.1.2.5 Quel commun aux avant-gardes ?

Si nous essayons de voir ce qui est commun à ces différents mouvements artistiques, nous remarquons qu'ils sont tous motivés par l'élargissement de l'art à ses limites, voire hors ses propres limites²⁴⁸. Il s'agit d'exacerber la forme, forme comprise comme économie de l'art, comme iconomie. Il en résulte une largesse²⁴⁹, un geste qui démontre l'abondance et la prodigalité, un geste qui outrepassa la beauté même du geste pour s'affirmer au dessus et prouver ainsi son extrême valeur, proprement inestimable : sublime et terrifiant à la fois.

*La nuit est sublime, le jour est beau*²⁵⁰. [...]

*Ce que nous appelons sublime, c'est ce qui est grand absolument. [...] Ce terme désigne ce qui est grand au delà de toute comparaison. [...] C'est une grandeur qui n'est égale qu'à elle-même. La conséquence est que le sublime ne doit pas être cherché dans les choses de la nature, mais seulement dans nos idées. [...] Ce qu'il faut donc appeler sublime, c'est la disposition d'esprit produite par une certaine représentation à laquelle s'applique le jugement réfléchissant, mais non sur l'objet lui-même*²⁵¹.

Il pourrait paraître surprenant de comparer l'avant-garde radicale avec le sublime kantien. Mais si on y prête attention, il saute aux yeux que c'est bien dans l'excès, dans l'arrachement à l'objet supposé être une finalité satisfaisante que s'accomplit cette visée artistique. Voulant dépasser ses déterminismes, l'esprit moderne fabrique du sublime à la frontière de son propre anéantissement. Il s'agit pour les avant-gardes d'éprouver la forme artistique jusqu'à son anéantissement en la dissolvant dans le présent d'un quotidien qui se transforme alors en art. Il est question de la confondre comme on confond un coupable, de la clouer au pilori de l'esthétique et ainsi, d'exploser l'art devenu présent plutôt que de

tous les auteurs. Nulle trace dans la catalogue, nulle information dans les communiqués de presse durant la Biennale. Lorsque notre nom devait apparaître dans le Catalogue pour les manifestations annexes, comme les Amicales de la Biennale, il a été laissé en blanc. X. MALBREUIL rend compte de cette œuvre dans *La face cachée du Net*, Éditions Omniscience, 2008, <http://www.bibnblog.fr/?p=2227>

248 *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, du 9/11/94 au 23/01/95, Commissaire Jean de Loisy, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1994.

249 J. STAROBINSKI, *Largesse*, Gallimard, 2007.

250 E. KANT, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, traduction Barani, 1846, cité dans KANT, *Le jugement esthétique*, textes choisis par F. Khodoss, PUF, 1955-2001, p. 41.

251 E. KANT, *Critique du jugement*, cité dans *idem*, p. 43-44.

l'exposer en ses reliques passées.

Mais il nous semble également que cette interrogation sur l'art par les artistes eux-mêmes agit comme une « auto-inquisition ». Elle juge l'art coupable d'éloigner de la vie mais tend, par une sorte d'effet pervers, à l'hégémonie terrifiante de l'art sur la vie. Car cette question devient omniprésente et contrairement au discours tenu par les artistes, cette quête d'art, poussée jusqu'à sa négation, dévitalise la vie. En effet, la vie voulue « artistique », se chosifie d'autant, étant donné qu'il n'y a plus d'objet, en interface, pour protéger de la subite muséification du présent. Réification perverse de la vie comme un des Beaux-Arts quand l'objectif était de libérer l'art pour le rendre à la vie.

Il nous faut le dire : l'élimination de cette tension entre l'art et la vie est l'élimination programmée de l'art et de la vie. Élimination du jeu entre l'art et la vie et de ce qui, librement, peut s'y passer, incréé et infini. Un certain radicalisme aura perdu l'esprit quand il confondra l'art, fabrique d'objets de toutes façons possibles, et la vie, qui passe à travers temps, espaces et personnes et objets.

Il nous semble comprendre qu'aujourd'hui, cette économie de la création confondue d'avec la vie, se situe au point charnière entre la licence absolue qui lui est accordée et la retenue, tout aussi absolue, qui peut être observée.

Cette problématique est morale et engage la sensibilité toute entière. C'est la raison pour laquelle elle est absolue et que la position qui est prise est une position absolument tranchée qui ne peut être l'objet d'un compromis ou d'un à-peu-près. C'est encore Simone Weil qui va nous aider à comprendre l'enjeu de la création contemporaine après la mort de Dieu où, l'affirmation des créateurs et la passion créative du XX^e siècle rencontre les limites de son expression. Hors ces limites il y a la décréation, vitale, pour envisager le XXI^e siècle débutant car la création est, il n'est pas inutile de le rappeler :

Le bien mis en morceaux et éparpillé à travers le mal.

Le mal est l'illimité, mais il n'est pas l'infini.

Seul l'infini limite l'illimité.

Le mal, c'est la licence, et c'est pourquoi il est monotone : il y faut tout tirer de soi. Or il n'est pas donné à l'homme de créer. C'est une mauvaise tentative pour imiter Dieu.

Ne pas connaître et accepter cette impossibilité de créer est la source de beaucoup d'erreurs. Il nous faut imiter l'acte de créer, et il y a deux imitations possibles – l'une réelle, l'autre apparente – conserver et détruire.

Pas de trace de « je » dans la conservation. Il y en a dans la destruction. « Je » laisse sa marque sur le monde en détruisant²⁵².

La prodigalité des artistes d'avant-garde oscille entre l'illimité et l'infini, entre le mal de la création, qui comprend en son sein la destruction, et le bien de la décréation qui comprend l'observation et le scrupule moral vis-à-vis de son acte. Aussi, le geste coupable de la création, si nous suivons ce qu'en dit Simone Weil, implique-t-il d'offrir, en pardon, c'est à dire en dons par dessus tous dons, en « par-dons », des formes qui excèdent l'économie des formes afin de les exploser. Sans fin. Il s'agit de racheter, par cette dépense à la fois formelle et économique, la faute originelle de la création et ainsi d'accéder à un art débarrassé de tout soupçon de faute. Un art qui aborde l'incrédible et l'infini après être passé par la destruction et l'illimité, moment critique et nécessaire de la création artistique.

Ce basculement se fait-il ? Cette opération est-elle effective ? Il nous semble qu'elle est toujours au seuil de sa réalisation car la disculpation de l'acte de créer ne fait que réactualiser la faute originelle liée à la création²⁵³. La prodigalité des dons qui dépassent la simple notion de savoir-faire un objet en se transformant en pur faire-savoir communicatif est une autre manière d'être un créateur. Une autre façon de prétendre à la parole opératoire, via le sens, supposé intelligible, de cette parole supposée avoir fait l'économie de la forme. Ainsi, ce que l'internet devient : un vaste communicant créant du communicant, une forme quasi pure de communication. Mais ce n'est pas avoir adopté là une autre disposition d'esprit vis-à-vis de la création. La décréation ne saurait être confondue avec cette destruction subtile qu'est la communication²⁵⁴.

Observons ceci : le fait créatif, pris entre la rétention (absence manifeste de dons) et la prodigalité (monstration spectaculaire de dons), peine à trouver son juste rapport à la création.

Vous attendiez le don ? À sa place, tous les dérèglements ! Honnis soient les avares qui ne veulent rien lâcher et qui se dérobent aux devoirs qu'ils devraient remplir. Risibles, en revanche, sont les prodiges qui brillent un instant et courent à leur ruine. Les

252 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit. p. 130 et 131.

253 Nous tenons compte de la fable biblique telle qu'on la trouve dans la Genèse qui est liée au désir de connaître le bien et le mal, péché d'orgueil accompli par Adam et Eve et qui touchera l'humanité entière. Nous en tenons compte car nous ne pensons que cette histoire a édifié l'occident et toutes questions liées à la création et à l'art. « Voilà pourquoi, de même que par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort a passé en tous les hommes, du fait que tous ont péché... » *La Bible de Jérusalem*, Épître aux Romains, 5 v12.

254 Nous avons vu ce qu'en dit G. DELEUZE quand il compare création et communication.

*poètes satiriques – Horace, Perse – mettent en garde les ambitieux qui espèrent acquérir la gloire par le moyen des largesses. Ils en seront pour leurs frais*²⁵⁵.

De quelles largesses s'agit-il alors de prendre la mesure ?

Si, comme le dit Cicéron, : « Il faut distinguer deux sortes de largesses : les prodigalités et les libéralités »²⁵⁶, c'est avec Aristote que nous pouvons comprendre la qualité formelle de ces libéralités quand elle sont le fait d'hommes magnifiques (c'est-à-dire qui agissent avec magnificence²⁵⁷). Nous suggérerons alors que l'art en son exercice libre est magnificence et que l'artiste, « homme magnifique » est : « une sorte de connaisseur, car il sied de faire et de dépenser sur une grande échelle avec goût²⁵⁸».

Notons également que : « bien que l'homme magnifique soit un homme libéral, l'homme libéral n'est pas pour autant un homme magnifique. ²⁵⁹» En effet, si la libéralité a trait à l'argent dont on use largement, la magnificence ne concerne que la dépense « et, dans ce domaine, elle surpasse la libéralité en grandeur²⁶⁰».

Cette dimension de la magnificence nous la lions à la dimension de l'art dont la dépense excessive a si souvent été observée et magnifiée comme « part maudite ». Dimension essentielle de la pratique économique de tout art quelque soit le genre, mais si celle-ci peut paraître « outre-mesure », elle n'en est pas moins la mesure d'un art qui se risque à se mesurer lui-même pour mieux se comprendre. Il ne saurait être question d'une négation de l'art mais bien au contraire, de son épreuve, épreuve d'artiste oserions-nous dire.

Que se passe-t-il maintenant quand l'art est amplifié par la technique qui elle-même procède d'un excès certain ? Que se passe-t-il quand la technique devient à ce point raisonnée qu'elle est comprise comme « technologie » ? Que se passe-t-il aujourd'hui entre l'art et la technique ?

C'est ce que nous allons tenter de voir dans le chapitre qui suit.

255 J. STAROBINSKI, *op. cit.* p. 33.

256 CICÉRON, « Des devoirs », livre II, XV à XX, *œuvres Complètes de Cicéron*, Didot, Paris, 1864, t. IV, cité par Jean Starobinski, *op. cit.*

257 « elle consiste dans une dépense convenant à la grandeur de son objet. » ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction J. Tricot, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 1990, p 179-180.

258 ARISTOTE, *Idem*, p. 180.

259 ARISTOTE, *Idem*, p. 180.

260 ARISTOTE, *Idem*, p. 179.

1.2.2 L'art de la technique.

Dissipons immédiatement un malentendu possible. Nous n'entendons pas la technique contemporaine comme « Haute Technologie » ou encore comme « Nouvelle Technologie ».

Introduit dans la langue savante vers 1800, le mot technologie se réfère aux machines, aux matériaux, aux outils, aux modes de fabrication utilisés par les ingénieurs. Il implique des applications industrielles ou commerciales qui s'opposent aux domaines de la science « pure », de la recherche ou de la création artistique²⁶¹.

Même si « technologie » renoue apparemment avec son origine grecque ancienne en mettant l'accent sur la communication, nous tenons à prendre distance avec la technique, comme l'art ou l'artifice, subsumé par une raison basée sur la certitude du savoir descriptif et empirique²⁶². Nous tenons à nous garder de l'idéologie techniciste qu'induit le vocable « technologie » et qui implique tout aussi bien que les croyances, un processus superstitieux²⁶³. Une chose est de prendre en compte la question de la technique et d'en tirer des conséquences et des pratiques en rapport, une autre chose est de croire en ses capacités à réaliser ce que la raison peut croire comme vérité car :

La représentation fantasmatique que nous avons de la technologie se tient en équilibre entre un enthousiasme naïf, précisément nourri par le spectacle de la puissance que recouvrent les instruments nouveaux de la vie, qui semblent eux-mêmes parfois surgir de l'avenir, et une terreur millénariste, que secondent les risques d'holocauste ou certaines anticipations rationnelles concernant les mondes industriel et post-industriel²⁶⁴.

261 F. CHARPIN, « Étymologie et histoire du mot technologie », *Solaris*, n° 4, Décembre 1997, <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d04/4charpin.html> (page visitée le 10/12/08).

262 F. CHARPIN, *Idem*.

263 « Bigelow, celui qui a forgé le mot technologie, était le fervent disciple de l'ingénieur John Etzler, auteur d'un best-seller paru en 1833, sous le titre de *The Paradise Within the Reach of All Men, Without Labor, by Power of Nature and Machinery*. [...] Ce paradis sera sur terre et non dans un inaccessible au-delà, voici le millénarisme...All Men, voici la démocratie; by power of nature and Machinery, voici la technologie. Ce titre pourrait être considéré comme le thème central de la religion du progrès: le salut pour tous, mais sur terre et non dans une autre dimension, par le moyen de la technologie et non par celui de la purification personnelle. Lui-même adepte de cette religion, Bigelow était persuadé que l'homme était appelé à rétablir la domination adamique sur la nature. Cette domination adamique est la thèse centrale de la doctrine millénariste. » « Technologie », Encyclopédie de l'Agora, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Technologie> (page visitée le 10/12/08).

264 P. MATHIAS, « La superstition technologique », *MAG Philo*, 2001-2007 http://www.sceren.fr/magphilo/philo02/dos_articles1.htm (page visitée le 25/04/07).

Il s'agit simplement de comprendre la technique en son évolution, de la même manière que nous nous efforçons à comprendre l'art en son histoire. L'erreur faite, selon nous, dans le consentement à l'utilisation du terme « technologie » procède d'un déni de cette dimension jouable²⁶⁵ que nous rattachons à la qualité artistique et qui transgresse le pur logos raisonnant et perçu comme raisonnable. Ce jeu est un espace ouvert au branle, il est une partie constitutive de toute technique. Employer « technologie » en place de « technique » accrédite cette absence de jeu alors même que la technique porte en elle des jeux en cascade. C'est-à-dire des branles étranges, des hiatus incompréhensibles, des failles imprévues, des surprises impensables. Mais aussi, comme nous l'avons vu, le terme technologie évacue l'art alors qu'il a fabriqué le mot « art » par le mot *téchné*, technique. Nous dirons alors que « technologie » procède d'une téléologie de la technique supposée salvatrice et entièrement dévolue à sa propre finalité qu'il faut bien nommer « apocalyptique », dans le sens où ce dévoilement est supposé être le vrai de la technique et de l'homme. Nous tenons, pour les besoins de notre recherche, à tenir à distance cette fable, avec l'intention de comprendre la technique dans sa nécessité simple et d'en accepter l'histoire faillée, ouverte aux jeux d'un monde où « toutes choses y branlent sans cesse »²⁶⁶. Nous allons maintenant, cette mise au point faite, nous interroger sur le rapport entre la technique et l'art.

1.2.2.1 *Tekné versus ars ?*

Du grec *tekné*, du latin *ars*, le terme a donné « art » en français. Une définition basique de *tekné* donne :

*L'activité humaine qui, au lieu de se plier aux lois de la Nature, permet à l'homme d'agir selon sa propre nature*²⁶⁷.

Mais cette activité, osons la dire « contre-naturelle »²⁶⁸, est elle-même imitation de la

265 Nous faisons référence au projet et aux expositions « Jouable » fruit d'une collaboration entre écoles d'art à l'initiative de J.L. BOISSIER, http://www.jouable.net/menu_fr.html (page visitée le 25/04/07) et catalogue *Jouable - Art, jeu et interactivité*, Presse du Réel, 2004.

266 MONTAIGNE, *Ceuvres complètes, Essais*, Livre I, chapitre II, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 782.

267 I. GOBRY, *op. cit.*, p.128.

268 Au sens où elle serait une « anti-nature » pour reprendre le titre d'un livre de C. ROSSET, *L'anti-Nature*, PUF, Paris, 1973, 1995.

Nature, puisqu'en posant une nature humaine, elle prend modèle sur ce qu'elle contredit pour pouvoir mieux la dominer. Ce rapport, face à la Nature, qui aboutira à l'évènement du sujet humain « comme maître et possesseur de la Nature »²⁶⁹, permettra le déploiement des techniques qui auront la possibilité de maîtriser la Création. Lorsque Platon condamne la *poiësis*²⁷⁰ et ainsi les poètes c'est parce que leur pratique lui paraît mensongère.

L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. C'est ainsi, par exemple, que nous dirons que le peintre peut nous peindre un cordonnier, un menuisier, et tous les autres artisans, sans rien maîtriser de leur art. Et s'il est bon peintre, il trompera les enfants et les gens qui n'ont pas toutes leurs facultés en leur montrant de loin le dessin qu'il a réalisé d'un menuisier, parce que ce dessin leur semblera le menuisier réel²⁷¹.

Imitant la Nature sans la comprendre dans sa réalité effective, mais la touchant en surface, en trompe-l'oeil, en trompe-l'esprit pourrait-on dire, « l'art de l'imitation » relève de l'illusion et non de la vérité. Celle-ci n'étant accessible que par le logos, le raisonnement juste. Ainsi, l'art, technique imitant la nature en son mode de représentation des phénomènes, ne serait pas en mesure de révéler ce que nous allons nommer alors le « réel de la réalité ». Mais, à partir du romantisme et avec la modernité en cheval de bataille, cette conception rationaliste de la vérité et de la réalité sera remise en cause jusqu'à déclarer la victoire de la technique comme alliée objectif de la poésie.

En effet, quand Arthur Rimbaud s'exclame : « il faut être absolument moderne »²⁷², il affirme vouloir la fin de l'art, c'est-à-dire sa finalité, son accomplissement, dans sa réalisation technique, via les machines, la ville et la conquête de la « nature de la Nature », la conquête de la Nature par la nature humaine, dépassement d'une Nature offerte à l'entreprise technique. Ceci se réalise par la poésie, par l'Esprit absolu réconcilié d'avec les techniques qui en actent l'accomplissement, l'esprit d'invention qui va trouver la « vraie vie », présente au monde, enfin. Enfin libre.

L'esprit, dans sa vérité, n'est pas un être abstrait séparé de la réalité extérieure, mais renfermé dans le fini qui contient son essence, se saisit lui-même et, par là, devient lui-

269 DESCARTES, *Discours de la Méthode*, sixième partie, Gallimard, La Pléiade, 1966, p. 168.

270 « La fabrication, l'activité opératoire ; la poésie. L'activité transitive de l'homme sur les choses (opposée à l'action immanente). » I. GOBRY, *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, op. cit. p.106.

271 PLATON, *La République*, livre X, 598b-598d, trad. Georges Leroux, Garnier Flammarion, Paris, 2002, p. 486.

272 A. RIMBAUD, *Ceuvres complètes, correspondance*, op. cit. « Une saison en enfer », p. 157.

*même absolu. Le premier mode de manifestation par lequel l'absolu se saisit lui-même est la perception sensible ; le second, la représentation interne dans la conscience ; enfin le troisième, la pensée libre*²⁷³.

Il faut être absolument moderne.

*Point de cantiques : tenir le pas gagné. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau !... Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul*²⁷⁴.

La modernité de Rimbaud est « absolument moderne », dans le sens où elle est, en suite de la modernité baudelairienne, « ce mouvement d'ouverture, d'« aspiration vers l'infini », qui doit permettre de définir la modernité [...] comme « spiritualiste » »²⁷⁵.

Mais aussi, cette « aspiration vers l'infini », opère un basculement de perspective qui fait de cette modernité absolue, un point d'ancrage à une anti-modernité résolument post-moderne, ou plus exactement « para-moderne ». Permettons-nous cette image : ce que l'anti-matière est à la matière, l'anti-modernité (« absolument moderne »), l'est à la modernité.

*Rimbaud est moderne (fondateur de Modernité) non par ses écrits – ou moins par ses écrits que par l'éblouissement, le jeté de sa rupture. Ce n'est même pas la radicalité, la pureté, la liberté de la rupture qui est moderne ; c'est qu'elle laisse voir, donne à voir que le sujet- le sujet du langage – est fendu, schizé, comme une voie dont chaque rail file et suit tout droit devant lui, parallèlement à l'autre. (...) Il n'y a pas de jointure et c'est cette schize qui agit comme une tentation moderne*²⁷⁶.

Nous comprenons mieux maintenant le jeu technique et non pas technologique qui ouvre sur cette modernité absolument et qui produit ce mouvement de retournement. Ce « pas de côté », mal nommé « post-moderne » car il est, traversant la modernité pour l'ouvrir au

273 HEGEL, *Esthétique*, tome I, traduction Ch. Bernard, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875, p. 39.

Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf (document téléchargé le 11/12/08).

274 A. RIMBAUD, *Ibidem*, p. 157.

275 P. BRUNEL, *éd. critique.*, p. 343, cité par L. FORESTIER, in Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes, correspondance*, p. 495.

276 R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II : Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980* (Séance du 8 décembre 1979), p.213, cité par A. W. LASOWSKI, « Barthes : "Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne" », 15 mars 2006, *Savoirs Textes Langage*, <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/lasowski15032006.html> (page visitée le 11/12/08).

risque de sa négation, est un pas réellement moderne car, nous l'avons vu, ce qui est moderne est trans-historique. Ce pas est une parade à l'enfermement identitaire d'une modernité, autrement dit au modernisme, trait d'une époque seule.

L'art, compris comme subsumant la « nature de la Nature », serait en effet le retournement de la technologie en faveur de l'art et du jeu qu'il institue. Cette « nature de la Nature », moteur et économie de la Nature, nous la comprenons comme jouée et déjouée par l'*ars/tekné*, jouée et déjouée par le jeu de l'art qui maîtrise, sans maîtriser totalement, les éléments naturels; l'art qui imite, sans imiter servilement, la Nature en son processus de création. La maîtrise de l'art en sa technique n'est pas la volonté de dominer la Nature, mais la faculté dialogique de se jouer d'elle.

L'imitation de la Nature n'est pas, comme à pu le craindre Platon, une servitude vis-à-vis du modèle naturel, en ses formes visibles, mais bien plutôt la connaissance et la prise en compte de son processus créateur, interne et invisible.

*La ressemblance ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur : elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une Idée, puisque c'est l'Idée qui comprend les relations et proportions constitutives de l'essence interne*²⁷⁷.

S'instaure alors un rapport de force où l'esprit humain rencontre l'Esprit Créateur Absolu, où la créature a rapport avec son Créateur Premier, où la Nature est troisième et dernier élément dans la hiérarchie des forces en puissance, l'Homme étant second. Une topique alarmante, comme peut l'être l'écologie politique en son rappel à l'ordre, insiste sur la présence d'une nature délaissée et maltraitée. La modernité aura, comme nous l'avons vu, permis à la créature de se croire « créante » et penser Dieu mort en définitive. En conséquence, elle aura comblé cette vacance insupportable qu'est l'absence de Créateur, par une humanité créatrice où la technique raisonnante, la dite « technologie », allait inventer des substituts à la fois aux forces de la nature (voire à la Nature elle-même), mais aussi, certains le fantasment, à l'Homme lui-même, en le remplaçant par un « Successeur »²⁷⁸.

Fin de la Création ? Fin de l'Homme dans la Machine ? Fin de l'Histoire pour une mutation radicale où le propre de l'Homme ne se tient plus dans son seul corps et esprit, mais dans

²⁷⁷ G. DELEUZE, « Simulacre et philosophie antique », *La Logique du sens*, U.E.G., 10/18, Paris, 1969, p. 351, cité par L. BROGOWSKI, *Platon et la révolution de la conscience*, (titre provisoire), tapuscrit du livre en projet, 2004.

²⁷⁸ J.M. TRUONG, *Totalement inhumaine*, Les empêcheurs de tourner en rond, 2003.

une complexité technique devenue intelligente et autonome²⁷⁹ ? Les cyborgs²⁸⁰ de la fiction scientifique auraient-ils été avant-coureurs de notre évolution d'homo sapiens ?

Laissons pour le moment ces questions en suspens et voyons les incidences de la technique quand celle-ci produit de l'intelligence. Notre fil conducteur sera toujours la question de l'art, dans la mesure, où comme nous l'avons montré, l'art est le jeu qui va régler, qui va réguler, la raison scientifique dans son implacable développement logique. Qui va la châtier. C'est par souci d'équilibre entre la pensée artistique et celle scientifique que nous maintenons la tension entre ces deux pôles.

Notre intention est de déjouer la « fin de partie » programmée par la science en sa toute puissance et de permettre des jeux possibles pour l'art, dans les règles de l'art. Il nous paraît nécessaire de rappeler ce qui dans l'art, tout comme dans la Nature, est délaissé au profit d'une logique créante sans autre raison que sa seule et propre raison et logique. La science pour la science, comme l'art pour l'art, critiqué comme nous l'avons vu par Walter Benjamin en un mouvement déclaré « futuriste », ne peut prétendre à sa propre excellence car la logique de sa raison a raison de sa logique, autrement dit, elle s'annihile dans son propre, dans ce que ses acteurs pensent être ses propriétés.

1.2.2.2 **Des machines et de l'intelligence.**

Ne versons pas dans la science-fiction. La prospective en matière de progrès scientifique n'est pas l'objet de notre recherche. Que ce soit dans le domaine de la mécanique ou des neuro-sciences, nous n'avons pas les compétences suffisantes pour qualifier de « progrès » les inventions dans ces domaines. Tout au plus pouvons-nous y voir une progression, mais sans qualifier celle-ci de positive. Nous nous interrogerons seulement sur ce que peut être une intelligence couplée à une machine. Notre approche sera « bêtement humaine » en ce sens qu'elle ne sera ni fascinée par la mécanique, ni impressionnée par l'intelligence et encore moins par l'alliance conjugquée des deux. Néanmoins, pour ne pas éluder les questions posées par des notions comme « Intelligence Artificielle » ou « Automate Intelligent », nous tenterons de comprendre ce qui est en jeu avec ces notions et comment l'intelligence alliée à la mécanique peut s'affranchir des fantasmes générés par la course au

279 R. KURZWEIL, *Humanité 2.0 : la bible du changement*, M21 Éditions, Paris, 2007.

280 « Multimédia - (n.m.) Être vivant dont certaines parties du corps ont été remplacées par des machines. Le terme est un acronyme de cybernétique et organique. Il a d'abord été utilisé en science-fiction pour désigner des entités moitié homme, moitié machine. », Groupe de recherche en arts médiatiques, *Dictionnaire des arts médiatiques*, UQAM, 1996, <http://132.208.118.245/C/term/mul/mult65.html> (page visitée le 15/12/08).

score. Car il est question pour nous, dans cette étude, de retrouver à chaque fois, la justesse des notions abordées et ainsi d'en saisir l'économie. Nous verrons alors comment le copyleft étendu à la culture peut jouer un rôle, non seulement critique mais également constructif pour ce qui touche à la création.

1.2.2.2.1 L'intelligence de l'opération.

En évoquant des « règles de l'art » nous avons voulu dire, non pas tant les dispositions pour réaliser à la perfection un ouvrage et qui serait stable en son faire maîtrisé, mais le soin porté, volontairement ou non, à ce qui va venir altérer cette supposée perfection. Cette altération est de l'ordre de l'intelligence. Non pas la capacité mécanique à résoudre des problèmes, mais la faculté hasardeuse à en créer autant qu'à en résoudre. Car la fin de l'intelligence, ne peut être la fin des problèmes à résoudre, ce serait programmer sa propre disparition. Disons-le tranquillement : il n'y a d'intelligence que s'il existe une faille constitutive à la fonction intellectuelle. C'est en ce sens, que l'art a pu rappeler la nécessité de l'idiotie²⁸¹. Être idiot, ce n'est pas s'installer dans la bêtise, mais c'est s'ouvrir à ce que l'intelligence est incapable, une grâce, à ce point subversive pour la raison, qu'elle ne la comprends pas. Entendons le prince Mychkine :

Il songea notamment à un phénomène qui précédait ses attaques d'épilepsie, lorsque celles-ci se produisaient à l'état de veille. Au milieu de l'abattement, du marasme mental, de l'anxiété qu'éprouvait le malade, il y avait des moments où son cerveau s'enflammait tout à coup, pour ainsi dire, et où toutes ses forces vitales atteignaient subitement un degré prodigieux d'intensité. La sensation de la vie, de l'existence consciente, était presque décuplée dans ces instants rapides comme l'éclair. Une clarté extraordinaire illuminait l'esprit et le cœur. Toutes les agitations se calmaient ; tous les doutes, toutes les perplexités se résolvaient d'emblée en une harmonie supérieure, en une tranquillité sereine et joyeuse, pleinement rationnelle et motivée. Mais ces moments radieux n'étaient encore que le prélude de la seconde finale, celle à laquelle succédait immédiatement l'accès. Cette seconde, assurément, était inexprimable. Quand plus tard, rendu à la santé, le prince réfléchissait là-dessus, il se disait souvent : « Ces instants fugitifs où se manifeste la plus haute conscience de soi-même et par conséquent aussi la vie la plus haute, ne sont dus qu'à la maladie, à la rupture des conditions

281 J. Y. JOUANNAIS, *L'idiotie. Art, vie politique. Méthode*, Magazine Beaux-Arts, 2003.

normales, et, s'il en est ainsi, il n'y a pas là de vie supérieure, mais, au contraire, une vie de l'ordre le plus bas. » Cela pourtant ne l'empêchait pas d'aboutir à une conclusion des plus paradoxales : « Qu'importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me le rappelle et l'analyse, renferme au plus haut degré l'harmonie et la beauté ; si, dans cette minute, j'ai une sensation inouïe, insoupçonnée jusqu'alors, de plénitude, de mesure, d'apaisement, de fusion, dans l'élan d'une prière, avec la plus haute synthèse de la vie ? ²⁸²»

Ce que souffre l'Idiot (plutôt que ce dont il souffre), c'est cette situation particulière dans laquelle il se trouve où, d'« une vie de l'ordre le plus bas » il aboutit, par voie de conséquence étonnante, à ce qui « renferme au plus haut degré l'harmonie et la beauté [...] avec la plus haute synthèse de la vie ». Cette faculté ne lui est offerte que grâce à son idiotie initiale. C'est, à travers cette faille (ne dit-on pas d'un idiot qu'il est fêlé?), que l'humanité va être mise à l'épreuve, celle de l'idiot et de la société en son cercle mondain, savant et adroit. Nous voulons ici mettre l'accent sur un certain type d'opération propre à l'art où c'est « la beauté [qui] sauvera le monde »²⁸³. Non pas cette beauté esthétique qui cherche à plaire mais celle de l'amour, idiot au risque d'en mourir.

Ce qui va poser les règles de l'art, puisque nous nous interrogeons sur l'intelligence de l'opération, ce ne sont pas, bien sûr, uniquement les facultés intellectuelles quand :

Il est de l'essence du raisonnement de nous enfermer dans le cercle du donné. Mais l'action brise le cercle. Si vous n'aviez jamais vu un homme nager, vous me diriez peut-être que nager est chose impossible, attendu que, pour apprendre à nager, il faudrait commencer par se tenir sur l'eau, et par conséquent savoir nager déjà. Le raisonnement me clouera toujours, en effet, à la terre ferme. Mais si, tout bonnement, je me jette à l'eau sans avoir peur, je me soutiendrai d'abord sur l'eau tant bien que mal et en me débattant contre elle, et peu à peu je m'adapterai à ce nouveau milieu, j'apprendrai à nager (...) Il faut brusquer les choses, et, par un acte de volonté, pousser l'intelligence hors de chez elle²⁸⁴.

C'est l'action ouverte à l'inimaginable qui va permettre cette opération « intelligente plus qu'intelligente » et non pas le travail de l'imagination, car :

282 F. DOSTOIEVSKI, *L'idiot*, deuxième partie, chapitre 5, traduction, V. Derély, Paris, Plon, 1887, http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Idiot_-_II_-_Chapitre_5 (page visitée le 15/12/08)

283 F. DOSTOIEVSKI, *L'idiot*, Gallimard, Folio, 1972, p. 103 et p. 337.

284 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, PUF, Quadrige, 2006, p.193-195.

l'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce²⁸⁵ [et que] l'imagination combleuse de vides est essentiellement menteuse. Elle exclut la troisième dimension, car ce sont seulement les objets réels qui sont dans les trois dimensions. Elle exclut les rapports multiples²⁸⁶.

Il nous faut maintenant préciser la différence, incompréhensible par la seule intelligence et qui plus est, par la machine intelligente de type ordinateur ou automate, entre l'imaginaire et l'imaginal :

La fonction du mundus imaginalis et des Formes imaginales se définit par leur situation médiane et médiatrice entre le monde intelligible et le monde sensible. D'une part, elle immatérilise les Formes sensibles, d'autre part, elle « imaginalise » les formes intelligibles auxquelles elle donne figure et dimension. Le monde imaginal symbolise d'une part avec les Formes sensibles, d'autre part avec les Formes intelligibles. C'est cette situation médiane qui d'emblée impose à la puissance imaginative une discipline impensable là où elle s'est dégradée en « fantaisie », ne secrétant que de l'imaginaire, de l'irréel, et capable de tous les dévergondages²⁸⁷.

« Imaginal », ce mot dont Henry Corbin a largement développé le concept, nous en retrouvons la notion avec le *daemon* grec :

Ce démon dont je parle, gardien privé, préfet personnel, garde du corps familial, curateur particulier, garant intime, observateur infatigable, juge inséparable, témoin inévitable, réprobateur quand nous agissons mal, approbateur quand nous agissons bien, si nous lui accordons l'attention qu'il requiert, si nous cherchons de tout coeur à le connaître et si nous l'honorons pieusement comme Socrate l'a honoré avec un esprit de justice et d'innocence, nous offre sa prévoyance dans les situations incertaines, ses conseils dans les situations difficiles, sa protections dans le danger, son assistance dans la détresse et il peut, par des songes, par des signes ou même par sa présence quand le besoin s'en fait sentir, détourner le mal, faire triompher le bien, relever ce qui est à terre, soutenir ce qui chancelle, éclairer ce qui est obscur, diriger la bonne Fortune, corriger la mauvaise²⁸⁸.

285 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit. p. 62.

286 *Idem*, p. 63.

287 H. CORBIN, *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, 2005, cité dans <http://jm.saliège.com/urqalya.htm> (page visitée le 26/04/07).

288 APULÉE, *Le Démon de Socrate*, trad. Colette Lazam, Rivages Poche, Paris, 1993, p. 66.

Il en est de même avec l'ange issu de la tradition chrétienne :

Tous ces milliers de petits instants de paroles qui sont fondamentalement angéliques, transversaux par rapport à des régularités, énonciateurs, parlants, par rapport à des lois, des choses et aussi insolites, insus, éphémères, non susceptibles d'une définition. Je veux dire que, au fond, l'ange ce serait le fantastique quotidien en tant qu'il est lié à la parole et je ne crois pas du tout que le scientifique ne connaisse pas cette expérience là. Cette expérience là n'entre pas dans son discours, le discours doit être l'ensemble systématique des résultats cohérents d'une recherche. Mais, dans l'expérience même de la recherche, à commencer par ces idées bizarres qui viennent, ces irruptions, ces distractions, ces coups soudains, il y a encore là quelque chose qui maintient la forme angélique dont pendant un temps, par le passé on essayait de soutenir la vraisemblance par un être. Mais le problème fondamental dans l'ange ou dans l'angélique ce n'est pas qu'il est un être, c'est que c'est une expérience justement insaisissable et je crois que finalement on pourrait comparer l'ange aujourd'hui dans la vie quotidienne à cette scène qui n'a cessé d'obséder Walter Benjamin, commentant d'ailleurs un poème de Baudelaire : le regard d'une passante. Ce choc, fulgurant, mais non conservable et en lui-même, disparaissant, qu'est la rencontre de quelque chose qui vous dit ce qui n'entre pas dans un discours²⁸⁹.

Pourquoi insistons-nous autant sur cette réalité médiane, entre « terre et ciel » ? Nous pourrions dire : « entre-nous soit-dit ». Pourquoi nous semble-t-il important aujourd'hui, à l'ère du numérique et de l'internet, de prendre en considération ce que le calcul de la machine intelligente ne peut comprendre ? Parce que nous observons tout simplement ce fait : nous sommes en présence, avec ces notions d'imaginal, de démon ou d'ange, d'une opération qui ne procède pas du calcul et que le calcul ne peut réaliser. Pourquoi ? Précisément, parce que cette opération est incalculable, imprévisible et qu'elle ne rentre pas dans ce qui peut être comptable. Elle fait l'économie du chiffre de la même façon qu'un poème fait l'économie des mots²⁹⁰ pour faire image et ainsi amener, non pas à l'imaginaire, qui ne serait que l'illustration servile d'un discours réaliste, mais à la dimension médiane, imaginaire, entre deux pôles inverses, comme en regard.

Cette opération nous dirons, pour reprendre un vocable de Jean Tinguely, qu'elle est

289 M. DE CERTEAU, « L'ange et le langage », de la minute 19 à la fin, enregistré en 1984, *Anthologie Sonore De La Pensée Française*, cd 2, FREMEAUX & ASSOCIES, Réf. : FA5063, 2003. Transcription par nous-même.

290 Non pas au sens où il s'en priverait, mais au sens où le poème travaille les mots pour faire paraître « l'inter-dit » et permettre le transport au delà d'un sens premier et achevé.

« méta-mécanique »²⁹¹. Elle n'a pas pour fonction le calcul, mais opère dans le monde intermédiaire, un monde auquel nos machines calculantes de plus en plus rapides, n'ont pas le moindre accès. Comment quantifier l'intelligence de cette dimension et comment, aux yeux d'une raison alignée sur le calcul, la justifier ? Cela semble impossible. Il y a là un rapport conflictuel qui ne peut s'équilibrer que dans la tension. Ainsi, l'invention des formes, l'intelligence créatrice, tend vers cet équilibre instable entre pôles contradictoires. Matériel/immatériel, créer/détruire, etc., tous types de pôles à partir du moment où une forme prend forme de toutes façons possibles. Que tirer comme conclusion de cette observation pour tenter de discerner la justesse d'une intelligence ? Sans doute celle-ci : le calcul des machines doit alors être soumis à cette forme d'intelligence ouverte à ce qu'elle ne saisit pas, de façon à n'être pas tributaire du seul chiffre, du seul quantifiable, du seul comptable.

1.2.2.2 Le calcul des machines.

L'automatisation des tâches dans la production industrielle, qui a commencé avec les métiers à tisser et qui a produit l'effroi et la révolte des ouvriers au XIX^e siècle²⁹², est le signe pourtant d'une volonté d'autonomisation. Par la voie de l'automatisation des machines, les hommes s'affranchissent des tâches répétitives. Mais, les machines allaient elles-aussi devenir de plus en plus autonomes, de plus en plus intelligentes, singeant en cela l'homme avec l'avènement des robots. Cette indépendance de la machine intelligente va de pair avec l'indépendance que nous nous sommes donnée en fabriquant des machines de plus en plus complexes jusqu'à l'autonomie. Automatisation, autonomie, nous avons là un rêve de liberté et d'affranchissement qui manifeste une nouvelle autorité. Celle, au bout du compte, qui voit le sacre de soit-même²⁹³, autosuffisant et sans affects. De sorte que, toute machine devient célibataire et le devenir-machine de l'humanité pourrait être ce soliloque universel dont nous avons vu qu'il était l'état communicant de l'internet.

291 Du nom des sculptures réalisées en 1954 (reliefs géométriques optiques et sonores) dont on peut voir un exemple au Musée d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou, « Sculpture méta-mécanique automobile », Inv. : AM 1981-507
http://www.egodesign.ca/files/articles/blocks/11641_jean_tinguely_sculpture_meta_mecanique_auto_mobile_sculpture_meta_mecanique_1954_collection_centre_pompidou_dist_rmn_droits_reserves.jpg
(page visitée le 23/08/10).

292 J. VINCENT, V. BOURDEAU, F. JARRIGE, *Les luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, ère, 2006.

293 Auto : du grec *autos* (soi-même). J. MATHIEU-ROSAY, *Dictionnaire étymologique*, op. cit., p. 45.

Les célibataires devant servir de base architectonique à la mariée, celle-ci devient une sorte d'apothéose de la virginité. [...]

Assise solide, la machine-célibataire, grasse, lubrique – (développer).

À l'endroit (en montant toujours) où se traduit cet érotisme (qui doit être un des grands rouages de la machine-célibataire)²⁹⁴.

Machines célibataires qu'un Duchamp aura su observer et mettre en scène, définies par Deleuze et Guattari comme :

surfaces d'enregistrement, corps sans organes (...) l'essentiel est l'établissement d'une surface enchantée d'inscription ou d'enregistrement qui s'attribue toutes les forces productives et les organes de production, et qui agit comme quasi-cause en leur communiquant le mouvement apparent²⁹⁵.

Cette « automatique autonomie » produisant des machines célibataires, des célibataires machines et qui a tous les atours d'une fatalité, ne compte pas sur l'incalculable, sur l'inimaginable. Pourquoi ? Parce qu'elle est auto-centrée sur l'illimité de son calcul : un enfermement vaste. Elle ne peut s'en détacher, sauf par une faille imprévisible, incalculable, unimaginable. Par cette faille imprévisible, le calcul des machines qui produit l'automatisme et l'autonomie, se trouve ainsi, faillées par l'opération d'une grâce née de cet événement inespéré en son espoir même. Une faille qui préserve de la faillite, nous allons y venir.

C'est de cette façon que nous comprenons le rapport entre l'art et l'intelligence, non pas cette capacité à réussir l'illimité des calculs, mais la faculté d'ouvrir les calculs à l'opération de la faille. Aussi, c'est en prenant volontairement le contre-pied du calcul des machines que nous allons nous intéresser à la faille comme possibilité et condition de la création, plus exactement, de l'invention. En cela, nous prenons le parti de ne pas nous intéresser outre mesure à l'intelligence d'une machine. Nous opposons à ses calculs, l'opération qu'elle ne peut réaliser, l'invention via la faille. Nous développons ce point car nous en verrons plus loin l'importance dans le copyleft.

294 M. DUCHAMP, *Duchamp du signe*, op. cit. p. 58, 59.

295 G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, l'anti-Cedipe*, Éditions de Minuit, 1975, p. 18.

1.2.2.3 **La faille, condition d'invention.**

Posons tout d'abord la définition précise de la faille en terme informatique :

Faille : nom féminin. [sécurité]. Défaut d'un logiciel permettant une manœuvre théoriquement impossible ou interdite²⁹⁶.

Nous voyons bien que c'est par la faille que la découverte s'introduit, c'est bien par l'ouverture qu'entre l'invention. La faille est donc bien un genre de « défaut qu'il faut »²⁹⁷.

Aussi nous pouvons dire des créations numériques, puisque nous avons pris notre définition dans l'informatique, qu'elles sont ouvertes par défaut et en qualité : ce sont des créations faillées par excellence et par nature.

Poursuivons : loin d'être une faillite de la création, la faille est cette ouverture ténue et fragile qui ouvre sur la possibilité d'une invention. Mieux : la faille est la condition inespérée de l'invention. C'est elle qui offre les dispositions les plus avantageuses pour que l'inventeur découvre, non seulement ce qu'il cherche, mais au delà de ce qu'il peut imaginer : ce qu'il ne cherche pas. Généralisons : non seulement en informatique mais en toute matière d'invention.

Eurêka ! J'ai trouvé ce que je ne cherchais pas ! Voilà nommée la sérendipité : « l'art de trouver ce que l'on ne cherche pas en cherchant ce que l'on ne trouve pas. »²⁹⁸. Un « accident heureux » qui fait découvrir ce qui demeurait jusqu'alors caché à la seule positivité d'une recherche fermée à la faille. Cette opération paradoxale est celle de la voie négative quand la dialectique affirme la « négation de la négation »²⁹⁹ selon les trois étapes connues : 1/ Affirmation; 2/ Négation; 3/ Négation de la négation.

Ce qui donne pour ce qui nous concerne :

- Affirmation : je trouve ce que je cherche.
- Négation : je ne trouve pas ce que je cherche.
- Négation de la négation : je trouve ce que je ne cherche pas.

Nous sommes là, non plus dans la logique du « je trouve ce que je (pour)suis » autrement dit « je trouve donc je suis »³⁰⁰, mais dans celle du « je trouve ce que je ne (pour)suis pas »

296 *Le jargon français, op. cit.*, <http://jargonf.org/wiki/faille> (page visitée le 29/03/07).

297 Pour reprendre l'expression de B. STIEGLER, *La technique et le temps*, Galilée, 1994.

298 Selon la définition qu'en donne Philippe QUÉAU sur le site [intelligence-creative.com](http://www.intelligence-creative.com) http://www.intelligence-creative.com/354_serendipite_definition.html (page visitée le 30/03/07).

299 Formule rappelée par MARX dans un lettre polémique adressé à Proudhon. MARX, *Misère de la philosophie*, cité par C. BRUAIRE, *La dialectique*, PUF, Paris, 1985, p. 8.

300 Pour paraphraser le « je pense, donc je suis » de DESCARTES, *Discours de la méthode*, Union Générale

c'est-à-dire « je me trouve tout autre que ce que je suis »³⁰¹. Aucune variable aléatoire ne peut rendre possible ce « coup de dès »³⁰² qui ouvre à l'altérité, car cette altérité, aléatoire, est incalculable. Elle est comme notre visage, invisible sauf aux yeux d'autrui. Elle procède d'un regard autre que du sien et nulle possibilité calculée pourrait prétendre jouer du hasard pour voir, pour se voir, car son visage à soi n'est ni visible, ni prévisible.

Essayons alors de comprendre la faille en sa matérialité. Nous dirons qu'elle structure la matière même d'un corps dans son existence présente, passée et à venir. La faille est l'élément, par défaut, qui va déterminer les qualités présentes et à venir de ce qui est là depuis toujours à découvrir. Elle transmet, quand bien même nous n'en aurions aucune idée, aucune preuve, aucune perception, ce qui ouvre sur l'à-venir. Elle met à jour, un jour d'invention, ce que nous découvrons. La faille est ce présent immanent qui articule la réalité du passé avec un avenir conforme à la vérité de l'objet même, l'objet présent. Sans la faille, l'objet faillit à ce qu'il est. Il n'est pas, il ne peut être découvert et présent, il est sans à-venir.

En fait, dans les faits mêmes, sans la faille l'objet n'a jamais existé.

Aussi, nous ne pouvons que nous réjouir de la faille présente en tout objet, car elle est garante de l'existence de cet objet, de sa bonne santé et de sa durée.

Attardons-nous un peu sur l'environnement qui nous occupe principalement car il semble que c'est dans le logiciel, avec le matériau numérique et l'environnement de l'internet que la faille est devenu l'élément moteur et vivant de la création. Elle s'est nommée bug³⁰³, faite animal, un monstre par le vide et qui nous fait face en nous rappelant le moment de l'invention du monde : « Or donc, tout d'abord, exista Faille, puis après, Terre Large-Poitrine »³⁰⁴ selon le récit d'Hésiode que les traductions de « Chaos », outre Faille, rendent par « Vide, Béance, Abîme, Ouverture, Fente »³⁰⁵.

Ce n'est pas de la création du monde dont il est question avec la faille numérique, mais d'un monde de créations où la réactivité fait la créativité. En découvrant les failles de la

d'Éditions, 10/18, 1951, p. 62.

301 Selon le « je est un autre » d'Arthur RIMBAUD, lettre adressée à Paul Demeny, dite du voyant, *Œuvres complètes, correspondance, op. cit.* p. 227.

302 S. MALLARMÉ, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.* p.409.

303 « Nom masculin. Erreur dans un programme, dans la programmation ou le câblage d'un composant électronique, entraînant des comportements étranges et rarement désirés du système. Tout le monde croit qu'une punaise dans l'ENIAC est à l'origine du terme, mais on parlait déjà de bug dans ce sens-là dans les documents techniques anglais du XIXème siècle. », *Le jargon français, op. cit.* <http://jargonf.org/wiki/bug> (page visitée le 29/03/07)

304 HÉSIODE, *Théogonie, op. cit.*, 2001, p. 40.

305 M. DESGRANGES, *Encore Hésiode, et un fichu chaos ; du vide au plein ; le rire des haruspices.* <http://www.lesbelleslettres.com/info/?fa=text75> (page visitée le 02/04/07)

création numérique les informaticiens tentent de réagir le plus efficacement et le plus vite possible pour les combler. La création se tient là, béante, prise par défaut en son ouverture même. Le point zéro de l'origine et de la création ne s'atteint pas, il s'éprouve par l'abîme. Au risque de s'abîmer. La réactivation de la création est un saut dans le vide, ce vide qui est la Création même³⁰⁶. Ce qu'on invente alors, ce qu'on découvre et qui aspire à la mise à jour.

Quand un auteur répare une faille, il pose un « patch »³⁰⁷ (ce qu'on traduit par « colmatage »). Ce colmatage recouvre la faille, il la fait disparaître, mais ce recouvrement par la disparition est également, au même instant, son recouvrement par l'apparition : la faille a été recouverte : elle a été retrouvée en son invention/éradication simultanée.

Nous dirons que la faille est une réelle présence dont la preuve n'est pas tant l'existence perçue que la persistance insue.

Cet insu, nous allons maintenant tenter de le comprendre, sachant qu'il sera, par définition et par fonction, toujours en puissance d'insoupçonné. Nous allons nous intéresser à ce qui peut, par la voie de la faille et de la grâce qui l'accompagne, contrarier la destruction que la modernité a éprouvé à son point ultime en posant la création comme un absolu. En effet, c'est dans l'accomplissement de l'homme et de la reconnaissance de sa conscience propre et agissante, dans son histoire à la fois singulière et universelle, qu'une pensée conquérante et décomplexée a pu autoriser l'absolu de sa création. En dépassant l'art comme la religion, comme la philosophie, en dépassant toutes notions qui déterminent, pour une autonomie dans l'Histoire, une histoire de la liberté achevée. Absolument divine mais sans Dieu, voie négative mais sans mystère aucun, un apophatisme sans au-delà, il y n'y a là rien que la pureté de l'homme en son temps donné, un temps à prendre totalement.

[...] la présence du Temps (où prime l'Avenir) dans le Monde réel s'appelle Désir (qui porte sur un autre Désir), et ce Désir est un Désir spécifiquement humain, l'Action qui le réalise étant l'être même de l'Homme. La présence réelle du Temps dans le monde s'appelle donc Homme. Le Temps est l'Homme, et l'Homme est le Temps³⁰⁸.

Le temps serait venu de son propre accomplissement, une autre façon de dire la fin des Temps : la fin de l'Histoire. Un façon athée et triomphante pour la Vérité de se dévoiler.

306 M. CASSÉ, *Du vide et de la création*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1995.

307 « [débogage]. Ensemble de modifications (ajouts ou remplacements) destiné à un morceau de code, source ou binaire, et destiné à corriger un bug ou à ajouter une fonctionnalité. Il est utile car il remplace une nouvelle diffusion de la totalité du logiciel. », *le jargon français*, op. cit. <http://jargonf.org/wiki/patch> (page visitée le 02/04/07).

308 A. KOJÈVE, op. cit. p. 370.

L'Esprit (et donc la Création, le Concept), enfin compris par l'Homme singulier-universel pourrait se réaliser dans son absolu, au risque d'établir une liberté individuelle sans frein aucun.

Le rapport entre ces deux termes [la singularité et l'universel], étant donné qu'ils sont indivisiblement et absolument pour soi, et ne peuvent donc déléguer aucune partie dans quelque élément médian que ce soit qui les rattacherait l'un à l'autre, est donc la pure négation entièrement dépourvue de médiation ; savoir la négation du singulier en tant que ce qui, dans l'universel, est. L'unique œuvre et l'unique exploit de la liberté universelle est donc la mort, une mort qui n'embrasse rien et n'est remplie intérieurement par rien car ce qui est nié, c'est le point non rempli d'un contenu du Soi-même absolument libre ; c'est donc la mort la plus froide, la plus triviale, qui n'a pas plus d'importance que l'étêtage d'un chou ou qu'une gorgée d'eau³⁰⁹.

En admettant que nous sommes effectivement entré dans cette fin des Temps nouvelle, dans cet accomplissement d'une Histoire qui a pris fin³¹⁰, nous allons de tenter de comprendre comment, dans ces conditions, se poursuit, alors, la création.

Notre approche se fera à la lumière de ce que Simone Weil a énoncé avec le concept de « décréation ». Il sera notre fil conducteur, car il nous semble correspondre à ce qui peut être envisagé aujourd'hui avec l'internet et le numérique, en suite et en conséquence d'une modernité toujours exigeante. En effet, il s'agit moins de quitter ce moment intempestif que de le repérer en ses failles et ouvertures de façon à découvrir l'inconnu et s'offrir à l'invention. La fin, également, de la modernité, est son accomplissement, il ouvre sur un infini. C'est ainsi que nous comprenons le dit « post-moderne », nous l'avons vu et nous aurons l'occasion d'y revenir.

309 G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. P. Lefebvre, Flammarion, Paris, 2008, p. 496-497

310 B. BOURGEOIS, « La fin de l'histoire selon Hegel », communication présentée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques, Paris, 12 décembre 2005, <http://www.canalacademie.com/La-fin-de-l-histoire-selon-Hegel.html> (fichier audio écouté le 27/12/08).

1.2.3 **Le moteur de la création : une explosion des formes.**

Nous prenons acte, pour les raisons que nous avons énoncé, que la création est le « bien mis en morceaux et éparpillé à travers le mal ». Nous prenons à notre compte cette situation contemporaine qui est notre condition culturelle, celle des auteurs-créateurs que nous sommes tous devenus avec la vulgate numérique et réticulaire.

Après avoir relevé l'importance de la faille dans le processus, non pas de la création, mais de l'invention, de la découverte et de la « recouverte », nous allons fouiller celle-ci pour mieux saisir son surgissement. La faille, mettant à jour, de façon accidentelle, la réalité de ce qui se crée en rapport avec l'environnement. Ainsi, ce que nous appelons par habitude « création » est-il ce phénomène qui a rapport avec la destruction et qui ne s'accomplit que dans une décréation.

Nous nous proposons, dans cette troisième partie, de poursuivre la réflexion abordée au début de ce chapitre pour faire le point sur « la modernité, entre décréation et destruction », selon le titre donné, en émettant certaines hypothèses sur, non pas la possibilité d'une post-modernité qui en aurait fini avec la modernité, mais sa reformulation comme invention infinie de ses principes conducteurs et intemporels.

1.2.3.1 **De l'insu de la création à l'incrédation sue.**

Si la décréation est « faire passer du créé dans l'incrédé »³¹¹, l'incrédation ainsi obtenue rejoint l'état originel de la Création, c'est à dire la faille d'où tout sort, le chaos premier avant l'apparition de l'être humain, avant qu'il ne pose son regard sur ce qui existe.

Cette opération de retrait de l'acte créateur par la créature³¹², tel que l'envisage Simone Weil, suppose la disparition du créateur en son Créateur pour que ce fasse jour la Création en sa beauté et vérité. L'opération d'une kénose, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre lorsque nous avons observé que la modernité était ce mouvement négatif qui fait place nette, qui fait « apocalypse ». Il s'agit, par une volonté de réalisme, d'entreprendre la réalité la plus crue. Surgit alors une vérité essentielle, sans autres attributs que son état

311 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit. p. 81

312 C'est-à-dire par tous les « créateurs » rejoignant ainsi le Créateur.

propre, bref, la vérité toute nue en sa réalité crue.

*Que je disparaisse afin que ces choses que je vois deviennent, du fait qu'elle ne seront plus choses que je vois, parfaitement belles*³¹³.

Ce retrait étant alors la reformulation du trait. Re-trait, après que celui-ci soit devenu, pour reprendre le constat d'Hegel concernant l'art, « chose du passé ». Creusons cette problématique, elle nous paraît être au cœur de la création contemporaine à l'ère du numérique et de l'internet. Les artistes contemporains mais aussi le public confronté à tous types de productions de l'esprit, y compris les leurs, découvrent et explorent, comme nous l'avons vu, la vacance de l'art en suite de la « bombe » ready-made. Ce champ dévasté par la négation de l'art peut être, via le mouvement dialectique dont il procède, une voie pour le rendre à nouveau sensible. Ce qui s'impose visiblement artistique à nous, avec le grand nombre de produits culturels, est une misère culturelle. L'art est dépassé par la force de l'actualité culturelle, le « trop de réalité » de la culture contemporaine fait basculer dans le déni de la réalité. Des polémiques s'engagent, toutes plus affolées les unes que les autres pour tenter de faire sentir un danger potentiel, celui de la disparition de la réalité.

*[...] parallèlement à l'actuelle promotion de la culture qui est en train d'aboutir à la liquidation de la culture, l'émergence du virtuel nous conduit lentement mais sûrement à la liquidation de l'imaginaire*³¹⁴.

Car c'est bien la réalité qui pose question en ce début du XXI^e siècle. Qui nous interroge entre création et destruction. Cette réalité, augmentée par les mondes virtuels, serait à ce point trop pleine qu'elle détruirait toute réalité, qu'elle anéantirait le simple réalisme. Ne cédon pas au fantasme mais tentons de comprendre ce qui se joue sensiblement et réellement. Tentons d'analyser l'attitude créante d'une humanité active et qui, s'activant à créer sans cesse, est engagée dans un processus négatif comme si elle n'avait pas acté déjà la fin de l'Histoire.

La décréation se présenterait-elle comme une déconstruction de la création ? Pas seulement. Il s'agit plutôt d'un démontage qui pourrait être, en réalité, car c'est cette réalité qui est envisagée, comme une façon de surmonter ce que la création fait à la création. Ce que la création fait à la Création si nous voulons y mettre la majuscule. Surmonter, c'est-à-

313 S. WEIL, *idem*, p. 94.

314 A. LE BRUN, *Du trop de réalité*, Gallimard Folio, Stock, 2000, p. 286.

dire ne pas céder à l'action pour elle-même, cette action qui fait la reconnaissance d'une individualité, qui fait la conscience de soi pour soi. Dépasser la formidable pulsion humanisante si bien observée par Hegel, dont la figure emblématique a pu être Napoléon avec comme cadre instituant l'État, pour agir dans une sorte de non-agir. Non pas le laisser-faire, mais l'observation de l'action agissante, son écoute, son autorité enfin reconnue et respectée en tant que telle sans désirer la transformation d'un monde trop usé désormais d'avoir été abusé.

La décréation serait-elle une « seconde nature » comme celle que le virtuel offre avec « Seconde Life »³¹⁵ en forme de jeu de rôles ? Ou est-ce plutôt et tout simplement, un art de vivre quand la création a épuisé ses limites, basculant alors dans la destruction ? Ces limites dont nous avons vu la nécessité quand, précisément, la création est ce bien éparpillé à travers l'illimité du mal. La décréation s'offre alors comme infini capable de contenir l'activisme créatif et de s'en affranchir. Prolongeons notre réflexion pour la focaliser sur la culture à l'ère de l'internet et du numérique.

1.2.3.2 **De la décréation versus déculturation.**

Nous allons maintenant essayer de comprendre ce qui fait la culture issue de l'internet à la lumière de la décréation. S'il est entendu que toute culture est « un processus permanent de construction, déconstruction et reconstruction »³¹⁶, c'est au contact d'une culture autre que ce processus ininterrompu se met en branle. C'est cette dynamique qu'on appelle « acculturation » et qui permet aux cultures de s'enrichir les unes les autres de façon à se constituer une identité³¹⁷ au contact des unes avec les autres.

Mais ce qui nous intéresse particulièrement avec l'internet et le mouvement du libre, logiciel libre et art libre, d'après ce que nous avons pu observer de son ouverture et de son dynamisme, c'est l'amplification de l'acculturation au risque de la déculturation ; c'est à dire au risque d'une « dégradation culturelle sous l'influence d'une culture dominante »³¹⁸. Cette culture dominante aujourd'hui, c'est celle du réseau des réseaux où, sans doute,

315 Monde virtuel accessible par l'internet qui propose, via des avatars, une réalité virtuelle individuelle et sociale. <http://secondlife.com> (site visité le 06/01/09).

316 D. CUCHE, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2004, p. 63.

317 À la fois *idem* (le moi-même) et *ipseité* (le soi-même). Paul RICCEUR, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Points, 1990.

318 J. POIRIER, « Ethnies et cultures », in *Ethnologie régionale*, T. 1, Gallimard, Paris, La Pléiade, 1972, p.24-25.

« rien n'aura eu lieu que le lieu », selon la formule de Mallarmé³¹⁹.

Ce danger de déculturation, nous devons le considérer avec attention. Non pas pour nous en garder frileusement et refuser les pratiques d'échanges interculturelles dans un monde aussi multiculturel que globalisé, mais au contraire, pour en apprécier, par la béance, la capacité d'ouverture. Car c'est par la faille que nous allons pouvoir prévenir la faillite³²⁰ et par la décréation, la déculturation.

Cette opération de décréation est à l'œuvre avec le numérique et l'internet qui tend à l'incrédible via l'infini de la création. La faculté de duplication en nombre des originaux, la facilité de leur transport et la capacité à pouvoir être transformés à l'envi, modifie profondément l'acte de création tel qu'il a été supposé comme acte positif de création.

Cette décréation, dont nous reconnaissons l'action démultipliée via le réseau des réseaux, dépossède l'auteur et tout ce qu'il produit des qualités qui faisaient sa renommée. La décréation ne détruit ni ne construit : elle instruit et ouvre à l'infini. En effet, la capacité qui s'offre à nous de pouvoir copier, diffuser et transformer ce qui se crée avec le numérique, nous plonge dans l'infini d'une création impossible. Nous sommes tous devenu auteurs en même temps que nous avons tous perdu ce qui faisait les qualités de l'auteur, qualités que des droits protégeaient pour sa reconnaissance. Nous dirons que cette création est une « incréation ». Elle ne cherche pas à être originale ou nouvelle, elle se nourrit de ce qui existe, c'est une innutrition³²¹.

Conscients de la nécessité d'enrichir la langue française, ces jeunes poètes voient dans l'imitation des Anciens une possibilité d'intégrer des formes nobles délaissées par le Moyen Age et d'enrichir le vocabulaire. Mais ce dogme de l'imitation touche aussi les modernes, néo-latins ou italiens, et prend soin de se démarquer d'une simple servilité. Émile Faguet a appelé « innutrition » cette assimilation personnelle des sources livresques : « Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui, après [...] me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées ? » (Du

319 S. MALLARMÉ, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.* p.409 et particulièrement p. 426-427.

320 A. MOREAU, « Il n'y a que faille qui m'aïlle », in *Eurêka, le moment de l'invention. Un dialogue entre art et science*, sous la direction d'Ivan Toulouse et Daniel Daniétis, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 173-181. Disponible sur <http://artlibre.org/archives/textes/323> (page visitée le 06/01/09).

321 Nous devons à Antoine Pitrou de nous avoir informé sur cette notion via la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org.

Bellay, Seconde préface de l'Olive, 1550)³²².

Une encyclopédie comme Wikipedia en fait la démonstration à la fois savante et « vulgaire ». Lorsque chacun peut ajouter, retrancher, modifier, sauvegarder une somme de connaissance, c'est le savoir lui-même qui devient effectif et vivant de son renouvellement. Un savoir qui se réalise dans le temps le plus immédiat avec l'action conséquente des usagers selon la pertinence qui va le faire accepter et stabiliser.

Mais le plus étonnant est peut-être dans ce constat : le processus de décréation en ligne entérine l'impossibilité et de créer et de détruire. Sauf à verser dans le mal et dans l'absence d'humanité ce qui est de fait impossible car ce serait s'absenter du monde et de l'internet en le détruisant. Possibilité hors-sujet, hors-lieu, hors événement, cela ne peut avoir lieu ni dans le monde vécu, ni dans l'internet, selon ce que nous avons observé de l'ouverture et du dynamisme du lieu réticulaire précisément. Le succès de la Wikipedia en sa constitution, institution et participation, est exemplaire de la réalité ordinaire d'une décréation qui se réalise sans autre procès que son simple process. Il n'y a dans cette encyclopédie, ni création (il s'agit de recueillir les fruits de la connaissance qui existe), ni destruction (les actes de vandalisme sont rapidement réparés et les informations fausses vite démenties. Le temps de réparation, souvent très court, fait disparaître ce que nous nommerons l'« injustice » de cette somme de savoirs).

Insistons : ce qui est mis en œuvre ici, c'est l'infini de la connaissance dans les limites de son incroyable incréation. Ce savoir absolu qui devient absolument possible pour le vulgaire, prolongeant en cela l'opération initiée par l'invention de l'imprimerie. Absolu, ce savoir, car il vient comme d'en haut, comme s'il était le fruit d'une justice et justesse de l'esprit connaissant. Un savoir absolu rendu effectif par cette intelligence qu'on dit à tort « collective » et qui est bien plus « universelle » et singulière à la fois. C'est cela qui surprend et qui pose problème pour la croyance en la création d'un savoir scientifique³²³ dont l'autorité serait garantie par une expertise indiscutable.

En fait, ce processus de décréation à l'œuvre dans l'encyclopédie libre ne fait que prolonger le geste décréatif qu'a pu faire un Marcel Duchamp avec le ready-made³²⁴. Geste largement poursuivi depuis et qui a initié l'art qualifié alors de « contemporain ».

L'internet ne fait que confirmer la décréation en cours en l'instituant par la puissance des moyens techniques³²⁵. Les tentatives de négation de ce process, de cette réalité à la fois

322 P. LAVERGNE, « La Pléiade », <http://www.site-magister.com/pleiade.htm> (page visitée le 23/08/10).

323 Le caractère scientifique du savoir n'est pas pour autant nié, au contraire, il est perpétuellement soumis à sa condition première : le doute.

324 T. DE DUVE, *Résonnances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

325 C'est à dire par son habitat, comprenant ce que bâtir un lieu implique et que « le pont » (ce qui fait lien)

technique et éthique, sont peu efficaces³²⁶. Elles sont vouées à l'échec pour la simple raison qu'elles contreviennent au lieu qu'elles investissent : l'internet. Elles se situent dans un processus de création quand le lieu de l'internet est un processus de décréation. Ni création, ni destruction, mais fabrication infinie, à jamais finie, d'objets mouvants ajustés au mouvement même de leur temps d'apparition.

Nous sommes alors bien dans ce temps post-historique qui est également celui de, ce qu'on pourrait appeler, la « post-création » : le temps de la décréation qui ouvre sur l'infini de la création de la même façon que la fin de l'histoire ouvre sur l'infini d'une histoire à la fin sans fin.

C'est ainsi que Saint Augustin fait déboucher le septième et dernier jour de la grande semaine de l'histoire, jour en repos du Jugement ou de l'Arrêt divin, à travers un passage qui n'en est plus un, car ce septième jour « n'a pas de soir », dans un huitième jour, celui de la béatitude de l'âme retrouvant son corps ressuscité, huitième jour qui, comme un jour, poursuit l'histoire, mais comme jour huitième, jour d'après la semaine historique des sept jours, comme « jour éternel », n'est plus l'histoire, elle, en tant que proprement histoire, bien finie. La fin de l'histoire est réelle, elle clôt réellement l'histoire, mais en s'ouvrant, « fin sans fin », dit Augustin, à et, mieux, en la vie éternelle qui, pour un être fini, est bien encore un devenir, une « histoire » transfigurée, infiniment post-historique. Cette fin paradoxale, tout comme la totalité, la finalité et l'unité ou universalité de l'histoire, seront l'objet de la laïcisation rationnelle opérée par toutes les philosophies de l'histoire³²⁷.

Cette finalité historique de la création a trois moments : d'abord Divine, rapportée par Augustin, puis Humaine, rapportée par Hegel, puis aujourd'hui, en conséquence d'une sécularisation achevée, en sa phase de « post-sécularisation », ce que nous pourrions appeler « Technologique ». « Post-sécularisation » pourrait être nommé également « désécularisation ». Celle-ci nécessaire au siècle qui entame son numéro XXI et qui ne peut plus seulement poursuivre le trait conquérant de la création en son temps, mais doit,

est ce lieu qui rassemble « la terre et le ciel, les divins et les mortels ». M. HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, Gallimard, Tel, Paris, 1958, p. 170-193.

326 Nous l'avons mentionné et nous y reviendrons, la loi DADVSI relative aux droits d'auteur à l'ère du numérique, inapplicable dans les faits, comme les DRM (Digital Right Management) pour contrôler par des mesures techniques l'utilisation des œuvres numériques mais abandonnées par leur promoteurs début 2008. Mentionnons encore l'accès filtré à certains contenus sur le web facilement contournables par des proxy anonymes ou par des dispositifs élaborés par des artistes comme le Picidae Project <http://pici.picidae.net/> (page visitée le 17/03/08).

327 B. BOURGEOIS, « La fin de l'histoire », texte de la séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques, Paris, le 12 décembre 2005. <http://www.asmp.fr/travaux/communications/2005/bourgeois.htm> (page visitée le 07/01/09).

pour survivre, pour vivre simplement, pratiquer le retrait. Redisons-le, ce retrait est la reformulation du trait premier et conséquent.

Cette phase de post-sécularisation ou désécularisation nous la comprenons comme mouvement dialectique entre la foi et la raison après que nous nous soyons confrontés à leur respective négation.

*Dans l'Occident européen, le temps des oppositions entre des compréhensions anthropocentrique et théocentrique est révolu. Nous avons plus intérêt désormais à tenter de récupérer les contenus bibliques dans une foi de raison qu'à combattre la soutane et l'obscurantisme*³²⁸.

Aussi pouvons nous dire que l'internet, le numérique et le copyleft comme principe, ne procèdent pas tant d'une acculturation que d'une opération de décréation généralisée où les œuvres se donnent à corps perdu dans l'œuvre absolue qu'est le réseau des réseaux. Ce don gracieux constitue le fonds commun aux cultures connectées, un fonds qui se transmet, se traduit, se retransmet et se retraduit, au risque de malfaçons mais, finalement sans fin et finalement sans dommages. Car les malfaçons, s'il s'en trouve, ne sont que ponctuelles et préférables, selon nous, aux protections qui figent le mouvement de décréation qui est incréation. Ce qui nous nourrit, c'est bien ce processus d'innutrition que les poètes de La Pléiade ont su pratiquer pour régénérer la langue française en imitant les auteurs grecs.

*Se compose donc celui qui voudra enrichir sa langue à l'imitation des meilleurs auteurs grecs et latins : et à toutes leurs plus grandes vertus, comme à un certain but, dirige la pointe de son style. Car il n'y a point de doute que la plus grande part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation, et tout ainsi que ce fut le plus louable aux anciens de bien inventer, aussi est-ce le plus utile de bien imiter, même à ceux dont la langue n'est encore bien copieuse et riche. Mais entende celui qui voudra imiter, que ce n'est chose facile de bien suivre les vertus d'un bon auteur, et quasi comme se transformer en lui, vu que la nature même aux choses qui paraissent très semblables n'a su tant faire que par quelque note et différence elles ne puissent être discernées*³²⁹.

328 J. HABERMAS, *Entre naturalisme et religion. Les défis de la démocratie*, trad. C. Bouchindhomme et A. Dupeyrix, Paris, Gallimard, 2008, p. 13-14.

329 J. DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue française* (1549), chap. VIII : « d'amplifier la langue française par l'imitation des anciens auteurs grecs et romains », Paris, Nelson, 1936, complété par l'édition Louis Humbert chez Garnier, disponible sur http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/Du_Bellay.htm (page visitée le 23/08/10).

Toutefois, ce mouvement gracieux de la décréation ne peut se maintenir qu'avec l'observation d'un principe conducteur, le copyleft dont nous allons voir très prochainement en quoi il consiste. Disons simplement pour l'instant que c'est une notion juridique issue des logiciels libres et qui autorise la copie, la diffusion et la transformation des œuvres et qui, en interdisant de refermer ce qui a été ainsi ouvert à la copie, diffusion et transformation, garantit le maintien des droits alloués. Ainsi, ce qui est libre reste libre³³⁰.

Nous pensons ce processus culturel irréversible. La décréation en cours, en faisant passer les biens culturels dans l'immatériel et l'incréd (à condition que soient observées les normes fondatrices de l'internet et les principes du copyleft), permet ainsi aux différentes cultures connectées qui se retrouvent en ce lieu bouleversant, de se ressourcer comme elles ont pu le faire à chaque étape importante de leur développement. Mais ici, ce n'est pas la Grèce Antique, comme à la Renaissance occidentale, qui sera convoquée pour cette opération, ce sera une époque beaucoup plus lointaine : celle où l'écriture n'existait pas encore ou bien faisait ses tous premiers pas³³¹.

1.2.3.3 *Émission et réception numérique, une dialogique renversante.*

La question à nous poser pourrait être tout simplement celle-ci : Que se passe-t-il ? Que se passe-t-il et qui se réalise comme faits culturels ? Non pas tant ces faits que nous faisons, mais ces faits qui nous font, nous façonnent, nous fondent. Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui passe ? Quel langage fait ? Entre nous soit dit, ce qui se dit entre un émetteur et un récepteur, dans cette antre où le sens se fait, se fait comprendre. Que se passe-t-il entre nous, en nous et pour nous ? Et qu'allons nous pouvoir en dire ? Entre nous, en nous et pour nous : ce sont ces trois aspects que nous allons maintenant développer pour saisir un certain état de la communication et de ce qui s'y transporte.

1/ Entre nous :

Sous ce vocable nous entendons la relation entre émission et réception. Selon le schéma classique d'un auteur qui crée, puis rend public son œuvre de façon à ce que le dit public la reçoive pour en jouir. Nous savons qu'une telle conception de la création et de sa

330 Nous expliciterons la notion de copyleft dans notre prochain chapitre.

331 C. HERRENSCHMIDT, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Gallimard, 2007.

réception est en partie erronée. En effet, l'acte de réception est un acte qui fait l'auteur, qui fait sa reconnaissance et celle de ses œuvres. On suppose le public captif d'un auteur alors qu'il est au mieux captivé. On pourrait tout aussi bien dire que c'est l'auteur qui est captif de son public et de l'action de reconnaissance qui va le faire exister.

Entre l'auteur supposé tel et le spectateur supposé non-auteur, il y a une relation créante. L'auteur sera reconnu comme auteur, mais c'est oublier l'autorité réelle du public, auteur de l'auteur de l'œuvre. Aussi pouvons-nous dire que le public est deux fois auteur en sa qualité de récepteur d'une œuvre.

Que se passe-t-il entre nous avec le numérique et l'internet ?

Cette relation active entre les dits auteurs et le dit public, entre ceux qui émettent et ceux qui reçoivent, est confondue. Mise sur le même plan par la réalité technique des moyens de diffusion. Mieux même : par un renversement sémantique concernant les termes « client » et « serveur » propre au transport des données en milieu réticulaire. Selon l'acception ordinaire, le client est celui qui reçoit ce qu'un service lui offre (un auteur va rendre un service à un client qui l'aura rémunéré pour).

Si nous prenons la définition des termes « client » et « serveur » en informatique, voilà ce que nous avons :

On peut essayer de préciser ce que l'on entend par modèle client-serveur, bien qu'il n'y ait pas de consensus sur une définition, en donnant les caractéristiques suivantes :

Service : Le serveur est fournisseur de services. Le client est consommateur de services.

Protocole : C'est toujours le client qui déclenche la demande de service. Le serveur attend passivement les requêtes des clients.

Partage des ressources : Un serveur traite plusieurs clients en même temps et contrôle leurs accès aux ressources³³².

Poursuivons, sachant que cette analogie ne constitue pas une preuve de ce que nous avançons, mais simplement, et sans doute n'est-ce pas rien, une image.

Caractéristiques d'un serveur :

- il est initialement passif (ou esclave, en attente d'une requête) ;*
- il est à l'écoute, prêt à répondre aux requêtes envoyées par des clients ;*

332 R. GILLERON et M. TOMMASI, « Le client-serveur, SQL et les réseaux. », GRAppA (Groupe de Recherche sur l'Apprentissage Automatique), 2000,
<http://www.grappa.univ-lille3.fr/polys/frime/index.html> (page visitée le 08/01/09).

- dès qu'une requête lui parvient, il la traite et envoie une réponse.

Caractéristiques d'un client :

- il est actif le premier (ou maître) ;
- il envoie des requêtes au serveur ;
- il attend et reçoit les réponses du serveur.

Le client et le serveur doivent bien sûr utiliser le même protocole de communication.

Un serveur est généralement capable de servir plusieurs clients simultanément.

Un autre type d'architecture réseau est le poste à poste (ou peer-to-peer en anglais), dans lequel chaque ordinateur ou logiciel est à la fois client et serveur³³³.

Nous pouvons dégager trois étapes de notre exploration sémantique :

a/ L'acceptation des termes « client » et « serveur » telle que nous la comprenons ordinairement où le client achète un produit qu'un serveur lui aura proposé. Le service est premier, le client répond à l'offre. Même si la demande peut générer un offre en rapport, c'est le service de production qui s'impose au client.

b/ Le renversement de cette acceptation :

- 1 le client est « actif le premier », « il envoie des requêtes au serveur ».
- 2 le serveur est « initialement passif », « il est à l'écoute, prêt à répondre aux requêtes envoyés par des clients ».

Ce processus de l'activité entre émission et réception n'est pas seulement l'effet d'une loi de l'offre et la demande où la demande ferait l'offre. C'est un retournement de ce qui fait action, un renversement de perspective où celui qui reçoit, le client, est actif premier, envoie ses requêtes au serveur, qui lui, initialement passif, est prêt à répondre à ses requêtes. Le client est premier, il initie le transport et le serveur vient en deuxième position dans l'action pour répondre à la requête.

c/ La mise à égalité entre client et serveur, via l'échange de pair à pair (autrement dit « peer-to-peer ») n'est pas tant un équilibrage de la relation client-serveur que l'amplification du processus renversant. En effet, avec l'échange de poste à poste, comme il a été dit : « chaque ordinateur ou logiciel est à la fois client et serveur ». Ce mode de transport, qu'on pourrait qualifier de « bi-directionnel », représentait jusqu'à 83% du trafic internet fin 2007³³⁴.

333 « Client-Serveur » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Client-serveur> (page visitée le 08/01/09).

334 F. LAMBEL, « Les échanges de fichiers pair-à-pair représentent jusqu'à 83% du trafic Internet », 29 novembre 2007, Le Monde Informatique, <http://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-les-echanges-de-fichiers-pair-a-pair-representent-jusqu-a-83-du-traffic-internet-24724.html> (page visitée le

Notre analogie n'a pas valeur de preuve. Elle peut tout au plus illustrer ce que nous avançons : entre nous, entre émissaire et récepteur, un renversement s'est opéré. Le public est actif, il est lui-même devenu auteur, celui-ci devenant également public d'une œuvre résultant de l'échange inter-actif.

2/ En nous :

C'est-à-dire pour chacun d'entre-nous devenu acteur-spectateur, spectateur-acteur, c'est selon. Que se passe-t-il ? La réponse sera brève, car elle découle de notre illustration précédente : ce qui définissait sûrement l'auteur et le public, comme celui qui émet et celui qui reçoit, s'est renversé. Les rôles se sont confondus, entre les auteurs et le public, la distinction est de plus en plus difficile à faire, le public amateur est auteur, c'est là comme une profession. Il devient, grâce à la puissances des machines, producteur de sons, d'images, de textes, etc³³⁵.

L'identité de l'auteur s'est ainsi ouverte à s'y confondre. Non sans crainte de voir cette identité, vitale pour sa propre reconnaissance, altérée jusqu'à la disparition, par un public auteur à la même hauteur que l'auteur reconnu comme tel. Entre nous, c'est-à-dire entre nous-même et entre le public et nous, une opération a lieu entre entrée et sortie, input-output, client-serveur. Cette double nature de l'auteur-public, du public-auteur, inscrite dans un même individu est l'accomplissement d'une fabrique culturelle comme unité singulière en relation avec toutes les autres unités singulières qui fonctionnent sur le même mode ; de pair à pair. Être « entre pairs », tout simplement, dans cette proximité d'empathie que l'égalité produit à une échelle aujourd'hui mondiale, ne peut se réaliser que si et seulement si les capacités d'entrées et de sorties sont effectives à priori, à la fois techniquement et éthiquement.

3/ Pour nous :

C'est-à-dire pour notre propre finalité, notre propre effectivité individuelle à l'heure du décloisonnement de l'auteur-public. Que se passe-t-il pour nous tous et pour chacun d'entre nous ? Sans doute tout simplement, une mutation dans notre « devenir monade », où de « sans fenêtre »³³⁶, nous passons à l'existence de « monades qui existent pour elles-

12/01/09).

335 Les possibilités de création banalisées par la peinture mise en tube à l'époque de l'impressionnisme, par exemple, se sont amplifiées par toutes sortes de moyens techniques (home-studio, logiciels, etc.) qui rendent possibles la création par tout un chacun. Un professionnel fera le peintre du dimanche (Jean Le Gac), un amateur fera l'artiste (les acteurs de Robert Bresson ou de Abdellatif Kechiche).

336 « Il n'y a pas moyen aussi d'expliquer comment une monade puisse être altérée ou changée dans son intérieur par quelque autre créature, puisqu'on n'y saurait rien transposer, ni concevoir en elle aucun

mêmes de la même manière que j'existe pour moi. Mais alors elles existent aussi en communauté, par conséquent [...] en liaison avec moi, ego concret, monade.³³⁷»

Pour nous, pour « chaque UN d'entre-nous », cette conscience individuelle, close et auto-suffisante car sans fenêtre initialement, est devenue l'affirmation d'une ouverture effective à notre propre activité de monade comme « entrée-sortie ». Ce nouveau profil de l'individu en rapport avec sa communauté constituée pareillement de monades est une évolution culturelle d'importance car :

Si, « réellement », toute monade est une unité absolument circonscrite et fermée, toutefois la pénétration irréaliste, pénétration intentionnelle d'autrui dans ma sphère primordiale, n'est pas irréaliste au sens du rêve ou de la fantaisie. C'est l'être qui est en communion intentionnelle avec de l'être³³⁸.

Cette évolution, pour nous finalement, c'est-à-dire pour nous comme fin, est déterminante. Elle entérine ce fait historique que nous sommes singuliers en communauté dans l'exacte mesure où notre individualité s'ouvre à l'altérité d'autres monades elle-mêmes altérantes. Nous sommes devenus des uns et des autres, des uns par les autres, des uns pour les autres. Ce qui se passe là, nous semble être la voie d'accomplissement d'une certaine histoire de l'individu occidental, de sa pensée et de son action qui réalise cette concordance parfaite entre soi-même agissant et ce qui résiste à cette action, c'est-à-dire le Réel³³⁹.

Ce réalisme s'accomplit effectivement par l'opération d'un échange de pair à pair entre monades inter-connectées, toutes singulières et toutes communes à l'UN, unité en propre mais toute autre que son propre. Unité en tant qu'altérée. C'est au moment où le monde est comme un seul monde, où tout le monde peut avoir rapport avec tout le monde et où ce monde est à la fois entrée/sortie que les monades sont « en communion intentionnelle avec de l'être ». Cette communion semble accomplir « l'être en et pour soi » qui, selon Hegel, est :

mouvement interne qui puisse être excité, dirigé, augmenté ou diminué là-dedans, comme cela se peut dans les composés où il y a du changement entre les parties. Les monades n'ont point de fenêtres par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. Les accidents ne sauraient se détacher ni se promener hors des substances comme faisaient autrefois les espèces sensibles des scolastiques. Ainsi, ni substance ni accident ne peut entrer de dehors dans une monade. » LEIBNIZ, *Monadologie*, cité par D. HUISMAN et M-A. MALFRAY, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale de Socrate à nos jours*, Librairie Académique Perrin, 2000, p. 198.

337 E. HUSSÉRL, *Méditations cartésiennes*, 5e Méditation § 56, Vrin, 1932, 1986, trad. G. Pfeiffer et E. Levinas, cité par D. HUISMAN et A. VERGEZ, *Histoire des philosophes illustrée par les textes*, Nathan, 2003, p. 300.

338 *Idem*.

339 « Le Réel résiste à l'Action et non à la Pensée. Par suite, il n'y a vraiment de " Réalisme " philosophique que là où la philosophie tient et rend compte de l'Action, c'est-à-dire de l'Histoire, c'est à dire du Temps. A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit. p. 433.

ce processus absolument maîtrisé, que l'être déploie selon le régime de la liberté et non plus de la nécessité, [et qui] vérifie la portée universelle, en l'absolutisant ainsi, de la séquence ternaire : en soi, pour soi, en et pour soi [...].³⁴⁰.

En essayant de saisir ce qui se passe en matière de création, nous avons suivi le fil ténu qui, via la croyance en la dite création passe par la destruction pour se découvrir finalement comme décréation. Cette fin de la création dont nous avons pu constater qu'elle est ouverte à l'in-fini, procède d'une faille au risque de la faillite mais qui la prévient. La modernité aura su prendre tous les risques pour ne pas faillir à l'ouverture qui allait s'affirmer avec l'internet, le numérique et nous allons le voir, avec le copyleft comme principe. Mais la fin est sans fin et c'est toujours à tous moments que l'in-fini se révèle et se crée. Observer ce qui relève de la fin de toutes les histoires possibles devient alors notre activité la plus accomplie. Cette observation est comme une observance, elle procède d'un empirisme, elle ne trouve pas son achèvement dans le seul constat mais se poursuit comme actes issus de l'observation.

C'est ce que traduit cette étude, instruite de notre observation de l'internet, du numérique et des logiciels libres. Le moment est venu maintenant d'explicitier, après l'avoir laisser paraître déjà, cette notion portée par la création logicielle et l'internet que nous avons étendu au domaine de l'art : le copyleft.

340 B. BOURGEOIS, *Le vocabulaire de Hegel, op. cit.*, p. 27.

1.3 **Le logiciel libre copyleft.**

Si vous utilisez des recettes de cuisine, vous avez probablement fait l'expérience de recevoir la copie d'une recette de la part d'un ami qui la partage avec vous. Et vous avez sans doute fait également l'expérience - à moins d'être un néophyte complet - de changer cette recette. Cette modification, vous la transmettez à d'autres en faisant des copies. Un programme d'ordinateur est comme une recette de cuisine³⁴¹.

D'où vient cette notion de « logiciel libre » et qu'en est-il de cette liberté accolée à un objet comme le logiciel ? Dans cette partie nous allons nous intéresser au logiciel libre de type « copyleft », distinguant en cela la conception non copyleft d'autres types de logiciels libres dont nous étudierons brièvement le cas avec la licence Free BSD, licence libre non copyleft parmi les plus connues. C'est donc la General Public License et l'histoire du projet GNU de la Free Software Foundation qui va retenir notre attention. En effet, c'est à partir de ce projet que le logiciel libre de type copyleft va pouvoir rappeler les principes fondamentaux de la création en informatique. Nous verrons en quoi la « préhistoire » du logiciel libre aura été « libre » avant la lettre, sans qu'il n'y ait eu besoin d'une licence libre pour en formaliser les droits.

Outre la notion de copyleft, nous allons présenter quelques acteurs parmi les plus importants du logiciel libre ainsi que des créations logicielles emblématiques. Nous aborderons tout au long de notre exposé, pour les approfondir par la suite, quelques problématiques relatives à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui « le mouvement du libre ».

341 R. STALLMAN, transcription d'un discours tenu à l'Université de New-York en 2001, « Free Software: Freedom and Cooperation », cité dans Y. DROTHIER, *53 citations célèbres du monde informatique*, « Richard Stallman, le rebelle », 24 juillet 2007, *Journal du Net*, <http://www.journaldunet.com/solutions/acteurs/selection/07/0724-citations-celebres/7.shtml> : « Now, some of you may not ever write computer programs, but perhaps you cook. And if you cook, unless you're really great, you probably use recipes. And, if you use recipes, you've probably had the experience of getting a copy of a recipe from a friend who's sharing it. And you've probably also had the experience -- unless you're a total neophyte -- of changing a recipe. You know, it says certain things, but you don't have to do exactly that. You can leave out some ingredients. Add some mushrooms, 'cause you like mushrooms. Put in less salt because your doctor said you should cut down on salt -- whatever. You can even make bigger change according to your skill. And if you've made changes in a recipe, and you cook it for your friends, and they like it, one of your friends might say, "Hey, could I have the recipe?" And then, what do you do? You could write down your modified version of the recipe and make a copy for your friend. These are the natural things to do with functionally useful recipes of any kind. », « Free Software: Freedom and Cooperation. », <http://www.gnu.org/events/rms-nyu-2001-transcript.txt> (pages visitées le 13/01/09).

1.3.1 Définition du copyleft.



342

Copyleft : *Copyleft* /kop'ee-left/ /n./ [play on `copyright'] 1. The copyright notice ('General Public License') carried by GNU EMACS and other Free Software Foundation software, granting reuse and reproduction rights to all comers (but see also General Public Virus). 2. By extension, any copyright notice intended to achieve similar aims³⁴³.

Copyleft : /kop'ee-left/ [jeu de mots sur «copyright»] n. 1. La notice de copyright («General Public License») adoptée par GNU EMACS et d'autres logiciels de la Free Software Foundation, garantissant les droits de réutilisation et de reproduction pour tout le monde (mais voir également General Public Virus). 2. Par extension, toute notice de copyright destinée à atteindre des buts similaires³⁴⁴.

Nous pouvons préciser ce qu'est le copyleft dans une définition plus abordable pour le non-initié :

342 Logo copyleft (c21.png), Antoine Moreau, 21/01/01, copyleft, cette image est libre vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Art Libre. Vous trouverez un exemplaire de cette Licence sur le site Copyleft Attitude <http://www.artlibre.org> ainsi que sur d'autres sites.

343 M. STUTZ, « Appliquer le Copyleft à de l'information de type non logiciel », 1997, <http://www.gnu.org/philosophy/nonsoftware-copyleft.fr.html> (page visitée le 13/01/09).

344 *Idem*, trad. Frédéric Couchet.

Le copyleft, littéralement gauche d'auteur en anglais, est la possibilité donnée par l'auteur d'un travail soumis au droit d'auteur (œuvre d'art, texte, programme informatique, etc) à l'utilisateur de copier, utiliser, étudier, modifier et distribuer son œuvre, avec la restriction que celui-ci devra laisser l'œuvre sous les mêmes conditions d'utilisation, y compris dans les versions modifiées ou étendues³⁴⁵.

Issue des logiciels libres, le copyleft est une notion juridique qui s'appuie sur la législation en vigueur pour autoriser :

- l'étude
- la copie
- la diffusion
- la transformation des créations logicielles.

Avec une obligation fondamentale : conserver intacts ces quatre droits. On ne peut s'approprier de façon exclusive une œuvre créée dans les conditions du copyleft.

Plus précisément, le copyleft est ce qui va offrir aux utilisateurs et programmeurs de logiciels, quatre libertés ainsi décrite par la Free Software Foundation :

- 1 Liberté 0 : La liberté d'exécuter le programme, pour tous les usages ;
- 2 Liberté 1 : La liberté d'étudier le fonctionnement du programme, et de l'adapter à vos besoins. Pour ceci l'accès au code source est une condition requise ;
- 3 Liberté 2 : La liberté de redistribuer des copies, donc d'aider votre voisin ;
- 4 Liberté 3 : La liberté d'améliorer le programme et de publier ses améliorations, pour en faire profiter toute la communauté. Pour ceci l'accès au code source est une condition requise³⁴⁶.

Les premières créations répondant aux critères du copyleft ont été des logiciels, qualifiés de « logiciels libres ».

Un programme est un logiciel libre si les utilisateurs ont toutes ces libertés. Ainsi, vous êtes libre de redistribuer des copies, avec ou sans modification, gratuitement ou non, à tout le monde, partout. Être libre de faire ceci signifie (entre autre) que vous n'avez pas à demander ou à payer pour en avoir la permission.

[...]

345 Wikipedia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft> (page visitée le 21/03/06).

346 FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Définition d'un logiciel libre », trad. Karl Pradène, révisée par trad-gnu@april.or, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.fr.html> (page visitée le 13/01/09).

Nous maintenons cette définition du logiciel libre pour décrire clairement les conditions à remplir pour qu'un logiciel soit considéré comme libre.

L'expression « Logiciel libre » fait référence à la liberté et non pas au prix. Pour comprendre le concept, vous devez penser à la « liberté d'expression », pas à « l'entrée libre »³⁴⁷.

Cet idéalisme, qui pose la liberté comme principe conducteur pour chacun et pour tous, allait se révéler pragmatique pour des raisons à la fois techniques et éthiques. Ce souci de réalisme et d'effectivité entre idéal de liberté et efficacité technique n'est pas sans lien avec le mode opératoire d'un logiciel, celui d'exécuter le mieux possible un programme qui libère des tâches rébarbatives.

Nous allons voir maintenant comment l'idée du logiciel libre est devenue réelle.

³⁴⁷ *Idem.*

1.3.1.1 **Rendre réel le copyleft**

Toute décision prise par une personne découle de ses valeurs et buts. Les gens peuvent avoir beaucoup de buts et valeurs différents ; la gloire, le profit, l'amour, la survivance, l'amusement, ou la liberté, ne sont qu'une partie des buts qu'une personne normale peut avoir. Quand ce but est d'aider les autres aussi bien que soi même, cela s'appelle de l'idéalisme.

C'est un but idéaliste qui motive mon travail pour le logiciel libre : propager la liberté et la coopération. Je veux encourager la diffusion des logiciels libres et le remplacement des logiciels propriétaires qui empêchent la coopération, et rendre ainsi notre société meilleure.

C'est pour cette raison fondamentale que la GNU General Public License est écrite de cette manière — comme un copyleft³⁴⁸.

En effet, pour être réelles, les libertés prônées par le copyleft ont besoin d'être formalisées par un texte juridique, une licence. C'est elle qui va fixer, en rapport avec la législation en vigueur, les termes de l'usage qui peut être fait de l'objet s'y rapportant.

Loin d'être la négation du droit d'auteur, le copyleft va s'appuyer sur le droit tel qu'il se pose : il ne saurait s'envisager hors-la-loi. Aussi, une licence libre sera-t-elle un contrat juridique entre parties consentantes et en rapport, évidemment, avec la loi en vigueur. S'il est question de réviser le droit d'auteur, il n'est pas visé de le nier, c'est là toute l'intelligence d'une licence libre par rapport, nous le verrons, à d'autres postures qui se veulent libres absolument et qui s'enlisent dans le déni du droit.

Michael Stutz, initiateur d'une des premières licences copyleft hors logiciel, la Design Scientific License³⁴⁹, a été également un des premiers à écrire un texte en 1997 qui explique la notion de copyleft.

Le Copyleft contient la déclaration normale du copyright, affirmant la propriété et l'identification de l'auteur. Cependant, il donne certains des autres droits implicites dans le copyright normal: il stipule que vous n'êtes pas seulement libre de redistribuer

348 R. STALLMAN, « Copyleft : Idéalisme pragmatique », 1998, 2003, trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/philosophy/pragmatic.fr.html> (page visitée le 24/08/10).

349 <http://dsl.org> (page visitée le 22/03/06), la DSL n'est plus proposée à l'utilisation. Lire plus loin la réponse que nous a fait Michael Stutz pour l'expliquer.

*ce travail, mais que vous êtes libre également de le modifier. Cependant, vous ne pouvez revendiquer avoir écrit le travail original, ni non plus revendiquer que ces changements ont été faits par quelqu'un d'autre. Finalement, tous les travaux dérivés doivent être également placés selon ces termes*³⁵⁰.

C'est à partir du mot « copyleft » que nous allons prendre connaissance avec « le Libre » comme mouvement de création, via le logiciel mais aussi, au delà du logiciel car notre étude concerne plus largement l'extension du copyleft à tous types de créations. Nous pourrions constater un monde d'inventions partagées et qui, par ce partage, amplifie le phénomène de l'invention. Le mot « copyleft » lui-même n'a pas été inventé par le créateur du concept de logiciels libres, Richard Stallman³⁵¹. C'est Don Hopkins, un ami qui, un jour de 1984, lui a envoyé une lettre avec noté sur l'enveloppe cette phrase : « Copyleft — all rights reversed. » (qu'on peut traduire par : « couvert par le gauche d'auteur, tous droits renversés. »).

« Copyleft » est alors devenu le mot qui allait désigner l'idée du logiciel libre.

Nous allons voir dans les pages suivantes, les origines du copyleft, son cadre institutionnel et la façon dont il a été formalisé juridiquement pour être opérant.

350 M. STUTZ, « Appliquer le Copyleft à de l'information de type non logiciel », in O. BLONDEAU et F. LATRIVE, *Libres enfants du savoir numériques Anthologie du « Libre »*, Éditions de l'Eclat, mars 2000, p. 365 à 370 et sur <http://www.freescape.eu.org/eclat/3partie/Stutz/stutz.html> (page visitée le 22/03/06)

351 Voir page suivante.

1.3.1.1.1 GNU³⁵², le projet de la Free Software Foundation.



353

*Pan ! Pan ! Pan ! Qui frappe à ma porte ?
Pan ! Pan ! Pan ! C'est un jeune faon
Pan ! Pan ! Pan ! Ouvre-moi ta porte
Pan ! Pan ! Pan ! Je t'apporte un paon
Pan ! Pan ! Pan ! Ouvre-moi ta porte
Pan ! Pan ! Pan ! J'arrive de Laon
Pan ! Pan ! Pan ! Mon père est un gnou
Né on ne sait où,
Un gnou à queue blanche
Qui demain dimanche,
Te fera les cornes,
Sur les bords de l'Orne³⁵⁴.*

1.3.1.1.1.1 Richard Stallman, un informaticien épris de liberté.

352 « The GNU Operating System », <http://gnu.org> (page visitée le 22/03/06).

353 A. A. HECKERT, « A GNU Head », 21/O2/2005, under Free Art licence,
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Heckert_GNU_white.png (page visitée le 24/08/10).

354 R. DESNOS, « Le Gnou », *Chantefables et chantefleurs à chanter sur n'importe quel air*, Editions GRÜND, 1980.

Né en mars 1953 à New York, Richard Stallman³⁵⁵, un informaticien talentueux, rejoint en 1971 le laboratoire d'intelligence artificielle du MIT (Massachusetts Institute of Technology). Il s'y fait une réputation de programmeur de haut niveau en créant Emacs³⁵⁶, un outil de programmation particulièrement puissant, éditeur de texte à tout faire. Mais c'est avec les logiciels libres qu'il va acquérir une réputation de hacker doublé d'une conscience politique qui fera de lui un militant des libertés³⁵⁷.

1.3.1.1.1.2 Une imprimante fermée ou la petite histoire.

Le laboratoire du MIT dans lequel travaillait RMS³⁵⁸ possédait une imprimante qui tombait fréquemment en panne. En accédant au code source, les programmeurs réparaient les bugs³⁵⁹ et modifiaient le programme pour améliorer l'imprimante. Jusqu'à l'arrivée d'une nouvelle imprimante laser de la marque Xerox :

Elle fonctionnait très vite, avec des points très petits. C'était vraiment bien, mais pas tout à fait fiable. Parfois, plusieurs fois par heure, elle se bloquait. Donc, elle était un peu difficile à utiliser.

Notre ancienne imprimante avait le même problème, mais l'ancienne était contrôlée par du logiciel libre, donc nous possédions le code source pour ce programme, et nous avons pu ajouter des fonctionnalités spéciales pour nous débrouiller avec ces problèmes.

[...]

Avec la nouvelle imprimante, nous n'avons pas pu le faire car Xerox ne nous a pas donné le code source du programme, nous ne pouvions pas faire de changements dans le programme. Nous étions capables d'écrire ces fonctions mais nous étions bloqués volontairement par Xerox, nous étions prisonniers d'un logiciel qui a mal fonctionné pendant plusieurs années³⁶⁰.

355 Site personnel : <http://www.stallman.org/> (page visitée le 22/03/06).

356 Description en français : <http://www.april.org/groupe/doc/emacs/emacs.html> (page visitée le 22/03/06).

357 R. STALLMAN, S. WILLIAMS, C. MASUTTI, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre, Une biographie autorisée* Eyrolles, 2010.

358 RMS : diminutif utilisé fréquemment pour désigner Richard Mathew Stallman.

359 Erreur dans un programme, dans la programmation ou le câblage d'un composant électronique, entraînant des comportements étranges et rarement désirés du système.

<http://www.linux-france.org/prj/jargonf/B/bug.html> (page visitée le 22/03/06).

360 Extrait de la conférence donnée par RMS mardi 10 novembre 1998, Université Paris 8

<http://april.org/actions/rms/10111998/texte.html> (page visitée le 22/03/06).

Mais ce qui a par dessus tout révolté l'auteur d'Emacs c'est le refus d'un chercheur d'une autre université, Carnegie Mellon, de lui transmettre tout simplement le code source de façon à pouvoir réparer l'imprimante. Cet informaticien avait promis à Xerox de ne pas livrer le code. Il était alors impossible de corriger ce qui aurait pu permettre d'améliorer l'imprimante.

En janvier 1984, Richard Stallman démissionne de son poste de chercheur au MIT et décide de mettre au point un système d'exploitation libre pour ordinateurs compatible avec Unix (le système utilisé par les universités). C'est le projet GNU³⁶¹.

GNU est un acronyme de « GNU's not Unix » qui veut dire : « un Unix qui ne sera pas Unix », car le code source d'Unix³⁶² appartenait à la firme AT&T. Le projet GNU sera donc un autre Unix, mais libre, c'est-à-dire librement copiable, diffusable et transformable.

En 1985, la Free Software Foundation est créée. Son but : promouvoir le logiciel libre et le projet GNU. En un mot, nous pouvons dire du projet GNU qu'il est le concept du « copyleft » appliqué à la création logicielle.

Mais un mot reste un mot. Pour que le mot « copyleft » pèse de tout son droit, il lui faut être associé à un texte juridique. Ce sera la General Public License.

1.3.1.1.2 La General Public License³⁶³.

Écrite en 1989 avec l'aide du juriste Eben Moglen³⁶⁴, la General Public License, première licence copyleft à voir le jour, garantit à l'utilisateur de logiciels, comme nous l'avons déjà vu, quatre libertés fondamentales mais qu'il est bon de rappeler sous une forme simplifiée :

- la liberté d'exécuter et d'étudier le logiciel pour n'importe quel usage ;
- la liberté d'étudier le fonctionnement d'un programme et de l'adapter à ses besoins, ce qui passe par l'accès aux codes sources ;
- la liberté de redistribuer des copies ;

361 R. STALLMAN, « Le projet GNU », 1998, 2001, 2002, 2005, 2006, 2007, trad. Sébastien Blondeel, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html> (page visitée le 22/03/06).

362 « Nom d'un système d'exploitation d'AT&T, développé dès les années 1970 en langage C selon divers principes alors novateurs. Il est caractérisé par le multitâche et l'utilisation intensive dans le monde universitaire, dans un premier temps, puis industriel. Il est à présent devenu une vaste famille de systèmes, frères ou cousins plus ou moins proches et amis » <http://jargonf.org/wiki/Unix> (page visitée le 19/10/10).

363 FREE SOFTWARE FOUNDATION, « GNU General Public License », <http://www.gnu.org/copyleft/gpl.html> (page visitée le 14/01/09).

364 Site personnel : <http://emoglen.law.columbia.edu/> (page visitée le 22/03/06).

- la liberté d'améliorer le programme et de rendre publiques les modifications afin que l'ensemble de la communauté en bénéficie³⁶⁵.

Outre ses libertés qui s'appliquent à l'usage du logiciel, l'idée forte de la GPL et du copyleft est de créer un fonds commun duquel personne ne puisse retrancher pour un usage exclusif. Ainsi, ce qui appartient à chacun est disponible à tous et ce que chacun améliore, tout le monde peut en bénéficier. Sans que quiconque ne puisse avoir une jouissance exclusive des œuvres mises en commun.

Insistons sur ce point essentiel. Sur cette interdiction, véritable clef de voûte du copyleft sans laquelle les libertés allouées ne seraient plus pérennes, clef de voûte sans laquelle, la liberté qui s'offre ne pourrait plus tenir sa promesse de liberté. En effet, c'est la caractéristique même du copyleft que d'obliger à ce qu'une création mise sous copyleft demeure sous le même régime de droits. Comme l'explique Loïc Dachary, trésorier de la Free Software Foundation France :

L'auteur d'un logiciel choisissant de publier son œuvre originale sous licence GNU GPL exprime ainsi les droits qu'il offre à tous. Au contraire d'un auteur publiant sous licence propriétaire, il permet à l'humanité de faire ce bon lui semble. A une seule condition : ne pas nier cette liberté aux autres³⁶⁶.

La conséquence de cette obligation est particulièrement sensible dans le cas d'incorporation d'éléments non libres, au départ et, inversement, d'éléments libres dans des créations non libres. Ce que précise la section 2b de la GPL (version 2.0) :

[...] comme partie d'un tout, lequel constitue un ouvrage fondé sur le Programme, la distribution de ce tout doit être soumise aux conditions de la présente Licence, et les autorisations qu'elle octroie aux autres concessionnaires s'étendent à l'ensemble de l'ouvrage et par conséquent à chaque et toute partie indifféremment de qui l'a écrite³⁶⁷.

Et toujours, dans sa version 3.0, section 5c :

365 « Licence publique générale GNU », http://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_publice_g%C3%A9n%C3%A9rale_GNU (page visitée le 14/01/09).

366 L. DACHARY, « La licence GPL interdit la distribution de logiciels dérivés sous licence propriétaire », *Journal du Net*, 21 décembre 2004, http://solutions.journaldunet.com/0412/041221_3questions_fsfe.shtml (page visitée le 24/03/06)

367 *Idem*, traduction de « ... as part of a whole which is a work based on the Program, the distribution of the whole must be on the terms of this License, whose permissions for other licensees extend to the entire whole, and thus to each and every part regardless of who wrote it. »

*You must license the entire work, as a whole, under this License to anyone who comes into possession of a copy. This License will therefore apply, along with any applicable section 7 additional terms, to the whole of the work, and all its parts, regardless of how they are packaged. This License gives no permission to license the work in any other way, but it does not invalidate such permission if you have separately received it*³⁶⁸.

Cette particularité juridique qui distingue le copyleft d'autres licences libre a pu être jugé comme un processus « contaminant »³⁶⁹, qualifié même de « viral ». Ce qu'une mauvaise compréhension et traduction erronée de la GPL pouvait laisser entendre³⁷⁰. Ce qui est en jeu ici n'est pas seulement une question de mot, mais bien une question de droit (notamment en rapport avec l'article 1165 du Code civil). Citons le Professeur Laurent Aynes :

Pour les tiers, c'est-à-dire ceux qui n'étaient pas parties contractantes lors de la conclusion du contrat et ne le sont pas devenues par la suite (ayant cause universel de l'une des parties, cessionnaire du contrat...), le contrat n'est pas une loi; ou plutôt n'est pas « leur » loi. La règle est suggérée dans l'article 1134, alinéa 1: « Les conventions... tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites ». Elle est développée dans l'article 1165 du code civil: « Les conventions n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes; elles ne nuisent point au tiers, et elles ne lui profitent que dans le cas prévu par l'article 1121. » Cela signifie-t-il que la convention n'ait aucune existence en dehors du cercle des parties contractantes? Qu'elle soit une loi purement privée? Certainement pas. À trois égards, la convention conclue par autrui modifie l'ordonnement juridique général, et s'impose aux tiers.

D'abord, la conclusion de la convention, son existence, sont un événement, un fait historique, que personne ne peut ignorer: on n'ignore pas l'histoire. Les tiers doivent régler leur conduite en tenant compte de ce fait. [...]

368 GNU General Public License, *op. cit.*

369 « Le terme « contaminant » me paraît peu approprié pour qualifier la licence GPL. En effet, la licence GPL ne « contamine » rien: un logiciel qui n'est pas sous licence GPL ne va pas se retrouver « contaminé » par un logiciel sous licence GPL. Le terme « héréditaire » me paraît plus approprié pour qualifier la licence GPL. Pour information, les licences de ce type sont dites « copyleft », à l'opposé des licences dites « non-copyleft » comme la licence BSD, par exemple. » Extrait d'un courrier adressé à la société Clever Age pour corriger des inexactitudes d'un texte concernant le logiciel libre. T. PETAZONNI, « Faut-il passer au Libre, un article de Clever Age. », n. d., <http://thomas.enix.org/Blog-20050824212404-Libre> (page visitée le 24/03/06).

370 GNU General Public license, *op. cit.* « ... comme partie d'un ensemble cohérent dont le reste est basé sur un Programme soumis à la Licence, ils lui sont également soumis, et la Licence s'étend ainsi à l'ensemble du produit, quel qu'en soit l'auteur. » Traduction contestée de C. CARON, article publié dans *Dalloz*, juin 2003, n° 23, 1556-1559

Ensuite, de nombreuses conventions n'ont pas pour principal objet la création d'obligations, mais un autre effet juridique: collation d'un pouvoir de représentation (mandat), création d'un groupement (société ou association), transfert d'un droit (contrat translatif), modification ou extinction d'un droit (remise de dette, novation, transaction...). Cet effet se produit en principe à l'égard de tous, notamment des tiers. [...]

Enfin, même à l'égard des obligations créées par le contrat, celui-ci constitue une loi pour les tiers. Bien sûr, le contrat ne peut rendre un tiers débiteur ou créancier (sauf le cas de la stipulation pour autrui) en vertu des stipulations contractuelles; c'est le sens précis de l'article 1165 du code civil. Mais la créance et la dette contractuelles doivent être respectées par les tiers et envers les tiers. Respectées par les tiers: c'est le fondement d'une abondante jurisprudence relative à la responsabilité du tiers complice de la violation, par l'un des contractants, de son obligation envers l'autre³⁷¹.

Voilà qui met un terme aux nombreuses polémiques et malentendus au sujet de la spécificité qui fait le copyleft. Question de mot, « héréditaire » plutôt que « contaminant », question de droit, mais aussi question de philosophie, de façon d'envisager la création dans son rapport à la société et à la culture. Car, ce qu'ambitionne le copyleft, c'est l'effectivité opérationnelle d'un fonds commun constitué de biens communs sans exclusive. Cette notion de « biens communs » est d'importance, elle s'entend ainsi définie par Philippe Aigrain, Directeur de la Société pour les Espaces Publics d'Information³⁷² :

Biens communs. Toute « chose » ou entité immatérielle à laquelle on a décidé de donner un statut de propriété commune, de la faire appartenir à tous, parce qu'elle n'appartient à personne. Dans le sens moderne, la propriété commune est universelle, elle est celle de l'humanité. Dans le sens ancien, il s'agissait souvent de la propriété d'une communauté restreinte. A ne pas confondre avec les biens publics dans le sens d'objets d'une propriété publique (gérée par des institutions publiques)³⁷³.

Terminons cette présentation de la General Public License et de son principe conducteur, le copyleft, en paraphrasant, pourquoi pas, Jacques Lacan³⁷⁴ affirmant que : « la création est

371 L. AYNES, « Le contrat, loi des parties », *Cahiers du Conseil constitutionnel n° 17*, Lavoisier, 2005, p. 120-126.

372 <http://www.sopinspace.com/> (page visitée le 24/03/06).

373 P. AIGRAIN, *Cause commune, l'information entre bien commun et propriété*, Fayard, 2005, p. 265.

374 « L'inconscient est structuré comme un langage ». J. LACAN, Entretien avec Gilles Lapouge *Le Figaro Littéraire*, 1er décembre 1966, n° 1076 p. 2, <http://aejcpp.free.fr/lacan/1966-12-01.htm> (page visitée le 14/01/09).

structurée comme un langage ». Qu'est-ce que cela pourrait vouloir dire³⁷⁵? Ceci sans doute : le langage est un transport commun que prend la création et dont nul ne pourrait s'approprier l'exclusive, l'exclusivité d'une parole, d'un mot ou même d'un silence. Non seulement le langage est un transport commun à tous les êtres parlants, mais il est le réseau dans lequel tous transports de formes vont pouvoir s'inventer. Toute création, dans sa singularité, prend forme dans ce commun à tous.

Cet universalisme, dont est porteur le copyleft, nous allons découvrir qu'il existait bien avant que le mot lui-même n'ait été inventé, bien avant qu'il n'ait été formalisé par un texte juridique.

1.3.1.2 **Aux sources du copyleft, de l'informatique libre par excellence.**

The difference between free, and non-free or proprietary software, is similar to the divide between science and alchemy. Before science, there was alchemy, where people guarded their ideas because they wanted to corner the market on the mechanisms used to convert lead into gold³⁷⁶.

Par delà le fait juridique du copyleft, il est important de comprendre en quoi la pratique de l'informatique est ouverte, non pas par « nature », malgré que de cette ouverture nous pourrions dire qu'elle « coule de source », mais par culture. Comprendre comment l'esprit du copyleft vient à la matière numérique et pourquoi il est cohérent, dès son origine, d'envisager la copie, la diffusion et la transformation des données numériques. Des données si bien nommées qu'elles signifient clairement qu'elles sont données, qu'elles se donnent en tant que données. Mieux : nous pouvons dire qu'en vertu de leurs caractéristiques, de leurs qualités, elles sont douées de dons.

Pourquoi, du copyleft, nous pouvons dire qu'il est consubstantiel aux données numériques ? C'est ce que nous allons montrer maintenant.

Le copyleft en informatique trouve ses racines bien avant qu'il n'ait été formalisé par le

³⁷⁵ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette formule célèbre.

³⁷⁶ J. MARKOFF, « A Microsoft Veteran Embraces Open Source »

<http://bits.blogs.nytimes.com/2008/12/01/a-microsoft-veteran-embraces-Open-Source/>, citation de K. CURTIS issue de *After the software wars*, U.S.A., 2008, <http://www.lulu.com/content/4964815> (pages visitées le 22/01/09).

projet GNU et la GPL. L'avoir formalisé est une invention, une découverte, selon le sens premier du fait d'inventer³⁷⁷. L'avoir formalisé ne veut pas dire : « l'avoir fait pour la forme », avec ce sens péjoratif que l'on entend par cette expression, mais bien lui avoir dévoilé sa forme. Mais aussi, par cette mise en forme, en avoir découvert le don qui fonde et initie un processus de vérité et de réalité.

L'essence de l'art, c'est le Poème. L'essence du Poème, c'est l'instauration de la vérité. Cette instauration, nous la prenons ici en triple sens : comme don, comme fondation et comme initial³⁷⁸.

Ainsi, la formalisation du copyleft avec une licence libre n'est, finalement, que la mise à jour d'un processus de création dont l'origine vient de la tradition du travail informatique et des spécificités de l'internet et du numérique. Mais nous verrons aussi par la suite que cette mise à jour trouve son origine dans la nuit des temps, bien avant l'apparition de l'informatique.

1.3.1.2.1 Une mécanique intelligente ouverte par tradition.

La présence de l'homme aux machines est une invention perpétuée. Ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent. Ces structures ont besoin d'être soutenues au cours de leur fonctionnement, et la plus grande perfection coïncide avec la plus grande ouverture, avec la plus grande liberté du fonctionnement³⁷⁹.

L'ouverture des mécanismes et des techniques aux hommes, facilite la transmission d'une tradition, permet à la tradition de se transmettre. Selon l'étymologie :

tradition, emprunté au latin traditio « action de transmettre, transmission, enseignement », dérivé du supin traditum de tradere « faire passer à un autre, remettre. ³⁸⁰»

377 « Inventer, du latin *inventio*, action de trouver, découvrir, au sens de trouvaille, découverte », E.

BAUMGARTNER et P. MÉNARD, *op. cit.* p. 419.

378 M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mène nulle part, op. cit.* p. 84.

379 G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958, 1969, 1989, p. 12.

380 E. BAUMGARTNER, P. MÉNARD, *op. cit.*

Ce qui aujourd'hui fait tradition, n'est pas cette crispation dans la conservation de pratiques du passé, ceci est un « traditionalisme » sans présent ni avenir. Une tradition c'est ce qui nous arrive, par exemple, avec nos ordinateurs, avec l'internet et le numérique. Le copyleft, nous allons le voir, est le principe par excellence de la tradition, de la transmission. Un principe éthique qui s'appuie sur la technique et qui a un fort potentiel politique.

Mais avant, voyons ce qui concerne l'internet.

1.3.1.2.2 L'internet, système ouvert.

L'internet a vu son existence grâce à des protocoles ouverts. Ce sont les RFC, Request For Comment³⁸¹, qui ont servi de base de travail pour élaborer et par la suite définir les protocoles qui vont créer l'internet. Ainsi :

Un RFC, ainsi que le définit les RFC 3 et 10, est conçu comme un système de « documentation ouverte » : « toute pensée, toute suggestion relatives au logiciel de serveur, écrites par n'importe qui et sans respecter les règles de l'écriture scientifique peut être publiée dans une RFC ». Aucune direction n'est imposée, aucun contrôle: la méthode de travail qui a permis Internet et continue à ce jour d'en développer les futurs protocoles est volontairement libertaire.

[...]

Il est à noter qu'un RFC, pour être publié, doit comporter un exemple « libre de droits » d'implémentation. C'est sans doute là qu'on pourra trouver une des raisons principales du développement parallèle des logiciels libres et de l'Internet³⁸².

Ainsi, dès leur conception, les protocoles de transport de données auront-ils été définis, discutés, décidés en écriture ouverte et pour l'ouverture de toutes écritures à venir. C'est ainsi que l'internet s'est construit, avec les protocoles ouverts que sont TCP/IP³⁸³.

381 « Document au contenu variable, sur l'Internet. Ce peut être de la documentation générale, des standards, la description d'un protocole, etc. Elles sont accessibles un peu partout sur le net ». <http://jargonf.org/wiki/RFC> Liste des RFC : <http://www.rfc-editor.org/> Traduction en français : <http://abcdrfc.free.fr/> (pages visitées le 15/01/09).

382 L. CHEMLA, « Une histoire d'internet », in *Les télécommunications entre bien public et marchandises*, sous la direction de D. Benamrane, B. Jaffré et F-X Verschave, Éditions Charles Léopold Mayer, 2005 <http://www.chemla.org/textes/hinternet.html> (page visitée le 15/01/09).

383 « Transmission Control Protocol/Internet Protocol », ensemble de protocoles de communication utilisé par l'internet <http://www.commentcamarche.net/internet/tcpip.php3> (page visitée le 22/03/06).

Le succès de TCP/IP, s'il vient d'abord d'un choix du gouvernement américain, s'appuie ensuite sur des caractéristiques intéressantes :

1. C'est un protocole ouvert, les sources (C) en sont disponibles gratuitement et ont été développés indépendamment d'une architecture particulière, d'un système d'exploitation particulier, d'une structure commerciale propriétaire. Ils sont donc théoriquement transportables sur n'importe quel type de plate-forme, ce qui est prouvé de nos jours.

2. Ce protocole est indépendant du support physique du réseau. Cela permet à TCP/IP d'être véhiculé par des supports et des technologies aussi différents qu'une ligne série, un câble coaxial Ethernet, une liaison louée, un réseau token-ring, une liaison radio (satellites, « wireless » 802.11a/b/g), une liaison FDDI 600Mbits, une liaison par rayon laser, infrarouge, xDSL, ATM, fibre optique, la liste des supports et des technologies n'est pas exhaustive...

3. Le mode d'adressage est commun à tous les utilisateurs de TCP/IP quelle que soit la plate-forme qui l'utilise. Si l'unicité de l'adresse est respectée, les communications aboutissent même si les hôtes sont aux antipodes.

4. Les protocoles de hauts niveaux sont standardisés ce qui permet des développements largement répandus et inter-opérables sur tous types de machines³⁸⁴.

Établissant des standards pour le transport de données, le protocole TCP/IP permet aux ordinateurs d'échanger, de communiquer entre eux, quelles que soient leurs particularités. Inventé en 1974 par Vinton Cerf et Robert E. Kahn³⁸⁵, respectivement chercheur à la Stanford University et ingénieur au DARPA³⁸⁶, TCP/IP s'est imposé, après qu'ARPANET³⁸⁷, l'ancêtre de l'internet, ait été lancé pour les besoins de l'armée américaine en 1972. C'est parce qu'il correspondait à la nécessité, pour différents pays, de pouvoir communiquer entre eux, sans que les différences de culture et de technologies ne posent problème, que l'ensemble des protocoles TCP/IP a été retenu.

Outre la notion de « standard », il y a celle de l' « implémentation » pour tous logiciels qui va s'appuyer sur le protocole TCP/IP de façon à pouvoir communiquer sur le réseau et

384 F. LAISSUS, « Cours d'introduction à TCP/IP », version du 25/02/2009

<http://www.laissus.fr/cours/node7.html> (page visitée le 24/08/10).

385 Considérés comme les pères de l'internet, le prix Turing, haute distinction informatique leur a été décernée pour l'invention du TCP/IP, <http://formats-ouverts.org/blog/2005/02/16/286-prix-turing-cerf-kahn-et-le-protocole-ouvert-tcpip> (page visitée le 28/03/06).

386 Defense Advanced Research Projects Agency <http://www.darpa.mil>, Stanford University <http://www.stanford.edu/> (pages visitées le 28/03/06).

387 Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Arpanet> (page visitée le 28/03/06).

ainsi étendre son domaine d'application. Nous n'entrerons pas dans les détails techniques, mais indiquons simplement que TCP/IP est lui-même inspiré d'un modèle plus complexe nommé OSI³⁸⁸, mis au point par l'ISO³⁸⁹ dans le but de normaliser les communications entre ordinateurs.

Ainsi se poursuit, avec des ordinateurs connectés les uns les autres, la perpétuation d'un processus de transmission, d'une tradition, évolutive et vivante.

Voyons la partie de l'internet la plus populaire après le courrier électronique sans doute, le World Wide Web. En 1994, un organisme prend en charge le respect des standards ouverts : le World Wide Web Consortium, autrement nommé le W3C³⁹⁰. Mis en place par l'inventeur du Web, Tim Berners-Lee³⁹¹, cette institution a toutefois beaucoup de mal à ne pas subir les pressions des entreprises qui sont de plus en plus présentes et actives sur la Toile et qui répondent au système économique dominant. Ce consortium ne produit pas de normes comme l'OSI, mais des recommandations comparables aux RFC dans le souci de garantir au réseau des réseaux son interopérabilité. Mais, face au non-respect des standards de la part d'entreprises propriétaires dont le but est d'orienter l'internet vers ses normes exclusives, le W3C peine à s'imposer comme garant de ce qui fait la nature même du web et plus généralement de l'internet³⁹².

L'enjeu de cette bataille est la préservation de l'écosystème de l'internet, de son ouverture et tout simplement de son existence. Les assauts, jusqu'à présent, se sont soldés par des échecs cuisants comme, par exemple, celui de Microsoft en 1996 alors qu'il envisageait de concurrencer voire de remplacer l'internet par un réseau propriétaire fermé ne prédisant alors aucun avenir à un réseau ouvert et gratuit.

Microsoft fit tout d'abord la même erreur qu'IBM: présenter un produit complètement

388 Créé à la fin des années 1970 par l'ISO (norme 7498) http://fr.wikipedia.org/wiki/Mod%C3%A8le_OSI (page visitée le 28/03/06).

389 Organisation Internationale de Normalisation <http://www.iso.ch/iso/fr/ISOOnline.frontpage> (page visitée le 28/03/06).

390 Composé de membres d'une quarantaine de pays, le W3C regroupe 350 organisations qui ont depuis 10 ans produit 80 recommandations telles que le HTML, XML, SVG, etc. <http://www.w3.org> (page visitée le 28/03/06).

391 Ex ingénieur au CERN (Organisation européenne pour la recherche nucléaire) et au MIT (Massachusetts Institute of Technology), il préside actuellement le W3C et a été reconnu le 23 août 2005 par le gouvernement allemand à travers le prix Quadriga comme « l'un des deux plus importants scientifiques du XXe siècle, aux côtés d'Albert Einstein ».

392 Non seulement, les standards du net sont bafoués par des firmes comme Microsoft qui définit, par exemple, des fonctions particulières uniquement possibles via son navigateur Internet Explorer, mais 6,5 % des sites web des membres du Consortium respectent les standards qu'ils ont établis. Lire : C. LAGANE, « Les cordonniers sont souvent les plus mal chaussés... », 24 mars 2003, <http://www.itespresso.fr/les-membres-du-w3c-ne-respectent-pas-leurs-propres-standards-10520.html> (page visitée le 19/10/10).

propriétaire destiné à remplacer un standard de facto. La firme de Bill Gates annonça ainsi Microsoft Network (MSN), présenté comme le fossoyeur d'Internet. Le résultat fut le même que pour IBM et son PS/2: un bide retentissant et un rejet massif d'un monde grisé par une véritable révolution bâtie autour de standards ouverts.

[...] il fallut seulement 6 mois à Bill Gates pour faire effectuer à sa compagnie un virage à 180°. Car Microsoft élaborera alors une stratégie jusqu'alors inédite: supporter des standards externes et même des produits concurrents, ... pour mieux les contrôler [...]. Pour la firme de Bill Gates qui était habituée à complètement ignorer les produits et normes concurrents, ce retournement du faire office de véritable révolution.

Ce mouvement se traduisit par de nombreuses décisions auxquelles personne n'était habitué. Tout d'abord Microsoft abandonna MSN sous sa forme initiale, délaissa ses protocoles 100% propriétaires et embrassa tous les standards d'Internet³⁹³.

Enfin, la raison technique et éthique l'emportera sur la volonté de figer la tradition et d'avoir toute maîtrise sur un processus de transmission ouvert, non pas tant par nature que par culture. Car c'est bien le travail humain qui, contre l'instinct d'appropriation, va nier ce penchant « naturel » et via cette négation, pouvoir créer de l'histoire, du temps et de l'humanité. L'histoire, en ses nouveautés, ou ce qui apparaît comme tel, est ainsi partie prenante d'une dialectique qui procède d'une négativité afin d'affirmer un processus historique de transmission, de tradition.

Pour qu'il y ait Histoire, il faut qu'il y ait non seulement une réalité donnée, mais encore une négation de cette réalité et en même temps une conservation (« sublimée ») de ce qui a été nié. [...] L'histoire est donc toujours un tradition consciente et voulue [...]. C'est donc par l'Histoire créée, vécue et remémorée réellement en tant que « tradition » que l'Homme se réalise ou « apparaît » en tant que totalité dialectique, au lieu de s'anéantir et « disparaître » par une négation « pure » ou « abstraite » de tout donné quel qu'il soit, réel et pensé³⁹⁴.

Ouvert par culture, cela veut dire également par nécessité vitale, matérialiste et donc, en retour, en phase avec ce qui est donné comme naturel. Ainsi, le respect de la « nature » même du matériau réticulaire invite quiconque pratique l'internet à observer et à prendre soin de ses principes conducteurs. De cette façon, l'internet entre dans l'Histoire, mais la

393 L. POULAIN, « A l'intérieur de Microsoft. Quand le géant passe à l'action », Les Dossiers du LDH, http://www.ldh.org/Dossiers/Entreprises/microsoft_3.html (page visitée le 15/01/09).

394 A. KOJÈVE, *op. cit.* p. 504.

traverse, mais la transporte, il est une nature, il véhicule les données d'une histoire naturelle où la transmission est simultanément une tradition. Vivante, cela va sans dire.

Nous allons voir maintenant comment l'ordinateur a été l'outil privilégié pour entretenir et transmettre l'universel du langage. Celui qui allait permettre le dialogue entre l'homme et la machine, mais aussi, entre les hommes eux-mêmes, permettre de communiquer entre eux. Cette histoire est la poursuite d'une langue comme une.

1.3.1.2.3 Unix, modèle d'ordinateur.

Pour retracer rapidement un historique de l'invention de l'ordinateur nous ne remonterons pas jusqu'à Pascal et sa machine à calculer³⁹⁵. Nous nous intéresserons au système d'exploitation de l'ordinateur nommé « Unix » et à ses caractéristiques. Tout d'abord, cette définition simple : Un système d'exploitation est un « ensemble des logiciels de base (parfois très avancés), permettant l'usage optimal d'un ordinateur »³⁹⁶.

En 1969, Un groupe d'ingénieurs rassemblés autour de Ken Thompson³⁹⁷, employé aux Laboratoires Bell³⁹⁸ de AT&T³⁹⁹, invente un système d'exploitation baptisé Unix. C'est avec le langage C, créé par Dennis Ritchie, qu'Unix va pouvoir donner toute sa puissance et ceci le plus simplement possible. En effet, la philosophie du système Unix se résume par ce principe nommé KISS : « Keep It Simple, Stupid »⁴⁰⁰. Concrètement : faire les choses sans prétention, mais efficacement, de façon à ce que les fichiers soient portables d'une machine à une autre, sans qu'il soit nécessaire de les réécrire à chaque fois pour les faire fonctionner dans un autre environnement. De fait, Unix a été le premier système d'exploitation qui pouvait être commun à plusieurs ordinateurs. Il offrait en outre la possibilité, pour les programmeurs, d'intervenir facilement sur l'écriture des fichiers grâce à la structure logique du langage C⁴⁰¹.

395 J. MARGUIN, *Histoire des instruments et machines à calculer, trois siècles de mécanique pensante 1642-1942*, Hermann, Paris, 1994.

396 Le Jargon Français 4.0, Dictionnaire d'informatique, *op. cit.* http://jargonf.org/wiki/syst%C3%A8me_d_%27exploitation (page visitée le 21/01/09).

397 Page personnelle du Bell Labs <http://www.cs.bell-labs.com/who/ken/> (page visitée le 21/01/09).

398 Bell Labs, <http://www.porticus.org/bell/belllabs.html> (page visitée le 21/01/09).

399 American Telephone & Telegraph http://www.corp.att.com/history/milestone_1971.html (page visitée le 21/01/09).

400 « KISS Principe », *Free On-Line Dictionary Of Computing*, <http://foldoc.org/index.cgi?KISS+Principle> (page visitée le 21/01/09).

401 Pour une histoire approfondie d'Unix et de l'informatique préfigurant le logiciel libre, lire E. S.

RAYMOND, « Une brève histoire des hackers », trad. Sébastien Blondeel, 1998, <http://www.linux->

Portabilité et simplicité d'intervention sur le code source ont fait le succès d'Unix qui, sous l'impulsion de la société AT&T, s'est imposé dans les laboratoires de recherche et dans les universités. Il pouvait accomplir des tâches que ses concepteurs même n'avaient pas imaginé au moment de sa création et des milliers de hackers allaient rivaliser de créativité pour en développer les possibilités. Par exemple, à l'université de Berkeley, où en réécrivant le code source⁴⁰² d'Unix que AT&T divulguait en libre copie, a pu être créé le système d'exploitation BSD⁴⁰³.

Mais, pour quelle raison une firme comme AT&T a pu laisser se diffuser le code source dont elle était propriétaire ? Pure philanthropie, calcul ou simple inconséquence ? La réalité est beaucoup plus triviale : à cette époque AT&T possédait le monopole des télécommunications aux États-Unis et il lui était interdit d'avoir une véritable action commerciale dans d'autres domaines comme l'informatique⁴⁰⁴. AT&T n'a donc pas eu la possibilité de vendre des logiciels. Les sources d'Unix furent ainsi offertes gracieusement aux universités qui ont pu en faire un usage fructueux, à la fois intellectuel mais aussi pratique et mettre, selon leur habitude, les contributions et expérimentations de tout un chacun à la connaissance de la communauté.

La recherche universitaire a pu avoir toute licence pour copier, diffuser et transformer librement le code source bien que celui-ci ne soit pas « libre » au sens du « logiciel libre », c'est-à-dire sans que ce droit ait été formalisé par une licence juridique. Était-ce alors ce qu'on pourrait appeler du « copyleft »⁴⁰⁵ ? Nous ne le pensons pas, car cette notion, si elle se réclame de la philosophie BSD, s'oppose à la fois au copyright et au copyleft. La réalité des faits est celle-ci : le code source d'Unix était copyright tout en ayant le comportement du copyleft mais sans qu'il soit en réalité, c'est-à-dire au regard du droit, copyleft.

Comprenons cette réalité dans le fait même de son mouvement dialectique :

france.org/article/these/hackers_history/fr-a_brief_history_of_hackerdom-3.html (page visitée le 29/03/06).

402 «Le code source est la représentation dans un langage humainement compréhensible du fonctionnement d'une œuvre. Le langage est choisi initialement par l'auteur. Ce langage peut-être également standardisé, normalisé ou tout au moins reconnu et utilisé de la même manière par un ensemble de personnes. Le code source peut être complété de commentaires et de documentation en langage naturel. Le but du code source est d'être utilisé par un dispositif de transformation en langage compréhensible (processeur, compilateur, interpréteur) par une machine numérique (un ordinateur) qui produira le code machine. L'exécution de ce code par la machine donnera l'œuvre. » E. ESNAULT, *s. r.*, cité par É. CLIQUET, in « Esthétique par défaut », <http://www.teleferique.org/stations/Clquet/Default>. Voir aussi : http://jargonf.org/wiki/code_source (page visitée le 21/01/09).

403 Berkeley Software Distribution <http://fr.wikipedia.org/wiki/BSD> (page visitée le 22/03/06). Voir aussi : R. ROUSSEAU, T. PINON, J. TAYON, « Un point de vue subjectif sur l'histoire du logiciel libre » <http://www.libroscope.org/Un-point-de-vue-subjectif-sur-l> (page visitée le 22/03/06).

404 L. BLOCH, *Les systèmes d'exploitation des ordinateurs : histoire, fonctionnement, enjeux*, Éditions Vuibert, 2003. Chapitre 8 disponible en ligne : « De Multics à Unix et au logiciel libre » : <http://www.laurent-bloch.org/Livre-Systeme/livre011.html> (page visitée le 21/01/09).

405 « What is Copyleft? » <http://copyleft.org> (page visitée le 21/01/09).

- Affirmation : copyright de fait (les sources appartiennent à AT&T).
- Négation : copyleft en esprit (les sources appartiennent à qui en a l'usage).
- Négation de la négation : copyleft en réalité (les sources sont ouvertes et ne peuvent être refermées par qui voudrait en avoir l'usage exclusif selon les termes d'une licence libre comme la GPL).

En 1984, AT&T, suite à son démantèlement ordonné par la F.C.C. (Federal Communication Commission)⁴⁰⁶ dans le cadre d'une loi antitrust, a l'autorisation du gouvernement américain de vendre Unix. Une concurrence commerciale va alors s'engager, notamment avec IBM, alors qu'en parallèle, BSD, fruit de l'activité universitaire, poursuivra son élaboration. En 1992, commence une suite de procès engagés contre le système BSD, puis d'autres sociétés convaincues d'avoir plagié Unix, Mais le plus important pour nous, c'est de saisir que l'histoire de l'informatique est prise dans cette dualité propriétaire/squatter qui sera *in fine* dépassée et en passe d'être résolue par le logiciel libre copyleft où chacun est locataire du code source⁴⁰⁷.

Il est intéressant de voir maintenant qu'avant même l'invention d'Unix, il était d'usage d'échanger les données, de transmettre les informations et de transformer un programme. Dès les années 50, le projet « Share » d'IBM⁴⁰⁸ allait fonctionner sur des principes que nous pourrions qualifier de « proto-copyleft ».

1.3.1.2.4 Le projet Share d'IBM.

En 1950, IBM lançait ses séries d'ordinateurs 701. Parallèlement, la firme fondait une communauté d'utilisateurs dédiés dénommée Share. Le but était très simple, abaisser les coûts de programmation en les mutualisant, créer une émulation durable entre des utilisateurs impliqués mais à nombre encore restreint. Des objectifs indispensables pour maîtriser les coûts du développement logiciel et développer une offre commerciale attractive. Les clients innovants finançaient du logiciel rendu ensuite accessible à tous

406 M. AZUELOS, *La déréglementation des économies anglo-saxonnes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995, p. 85.

407 D. REVILLARD, *Livre blanc Organisations et Logiciels Libre*, version 1.0, septembre 2005, DI&MARK, p. 18, <http://www.april.org/files/documents/livreblancl logicielslibres.pdf> (document téléchargé le 21/01/09).
Ouvrage sous Licence Art Libre.

408 Une approche critique de l'histoire du logiciel libre :
<http://www.libroscope.org/Un-point-de-vue-subjectif-sur-l op. cit.>

*gratuitement*⁴⁰⁹.

C'est par réalisme, plutôt que par idéalisme, que le partage du code source s'est imposé comme allant de soi. En effet, une des bases du travail en informatique est le retour sur information, un feed-back des utilisateurs pour connaître les erreurs d'écriture et améliorer le logiciel. Ce « retour sur information » n'est pas sans rapport avec le « retour sur investissement ». Cet investissement dans l'information rétroactive du code et de son usage participe de l'économie même du logiciel. Une économie du savoir et un savoir économique, c'est-à-dire, une bonne gestion des coûts de production, de création et de consommation.

*Jusqu'en 1980, le code source des systèmes d'exploitation était fourni « gracieusement », inclus dans la vente du matériel. Le droit de le modifier était alors explicitement prévu dans une des clauses du contrat de vente. La firme pétrolière Total avait ainsi radicalement modifié le système DOS lui conférant des approches de multiprogrammation totalement absentes de la version initiale. Cette situation semblait alors banale. Chaque société pouvait ainsi s'approprier le code et le modifier pour répondre à ses propres usages si elle le désirait*⁴¹⁰.

Plus qu'un mode de fonctionnement, c'est une modalité d'existence essentielle du logiciel qui implique la mise à l'épreuve de la liberté comme notion clef, notion centrale au logiciel.

*Ces libertés étaient depuis le début des années 1960 jusqu'à celui des années 1980 la règle en matière d'informatique et non l'exception. Même le code des systèmes d'exploitation était à la disposition des clients sans facturation et avec droit de modification explicitement écrit. Aucune entreprise n'aurait alors acheté un ordinateur - ceux-ci coûtaient alors l'équivalent d'une vingtaine d'années de salaire d'un cadre - en acceptant d'être dépendant pieds et poings liés d'un constructeur*⁴¹¹.

Comme l'écrit Mélanie Clément-Fontaine dans l'introduction de son étude, parmi les premières à avoir été réalisée sur la General Public License :

409 D. REVILLARD, *op. cit.*, p. 16.

410 *Idem*, p. 16.

411 « Logiciel libre », *Wikipedia*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Logiciel_libre (page visitée le 22/03/06).

L'esprit du logiciel libre est né avec le Request For Comment (RFC) de l'équipe qui a créé Internet en 1969. Dans l'expression « logiciel libre » il y a le terme « libre » signifiant « qui a le pouvoir de décider, d'agir par soi-même » (dictionnaire Le Robert). Le système des usages des logiciels libres a pour finalité, en effet, la protection de la liberté en matière informatique qui consiste en la liberté d'utiliser, de comprendre, de modifier et d'utiliser un logiciel. Ce mouvement est fréquemment présenté comme un combat « citoyen » en raison de la place toujours croissante de l'informatique dans l'organisation de nos sociétés. À l'instar de toute forme ou moyen de communication ou de création, l'accent est mis sur le danger qu'un seul type de logiciels s'impose aux utilisateurs⁴¹².

Ainsi, le logiciel libre n'est pas tant, comme une certaine doxa voudrait le faire croire, une rébellion face à la domination des logiciels propriétaires et des tentatives de captations du savoir c'est, avant tout, une pratique observante des valeurs de ce qui fait la puissance de la recherche en informatique, en cohérence avec son matériau et son histoire. Aussi, nous pouvons affirmer que le logiciel libre est la tradition de l'informatique. Tradition, rappelons-le, dans le sens où une tradition est ce qui se transmet, comme peuvent le faire les langues, les pratiques sociales et culturelles ou les sentiments. Ce n'est que lorsque cette tradition, cette transmission, est mise en péril par des volontés de mainmise, qu'une défense active se met en place. Pour le logiciel, cette défense ce sera faite à l'aide du droit, par la rédaction, l'utilisation et la promotion de licences libres.

Comme tous courants à vocation universelle, le mouvement du logiciel libre n'est pas uniforme, bien au contraire. Il est constitué de mouvements reliés ou opposés à ce qui pourrait être son courant principal, le logiciel libre proprement dit, c'est à dire celui qui affirme les principes conducteurs du copyleft avec la licence GNU/GPL. Bien que cette licence libre soit la plus largement utilisée⁴¹³ et que la Free Software Foundation soit devenue la figure emblématique du mouvement du libre, il existe de nombreux autres

412 M. CLÉMENT-FONTAINE *La licence Publique Générale GNU [logiciel libre]*, Mémoire de DEA, 1999, Université Montpellier I (laboratoire CNRS ERCIM) sous la direction du Professeur Michel Vivant. <http://www.crao.net/gpl/gpl.html> & <http://www.juriscom.net/uni/mem/08/presentation.htm> (pages visitées le 22/03/06 et le 19/10/10).

413 « La GPL est la licence de logiciel libre la plus utilisée. En avril 2004, 74,6% des 23 479 projets libres listés sur le site Freshmeat et 68,5% des 52 183 projets libres listés sur SourceForge.net étaient publiés sous licence GPL. Certains contestent cette méthode de mesure en affirmant qu'elle relève du quantitatif (nombre de projets) et ne rend pas compte du qualitatif (utilité des logiciels), mais nul ne conteste depuis longtemps que de nombreux utilisateurs emploient avec bonheur une quantité croissante de logiciels diffusés sous GPL. » « Licence publique générale GNU », http://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_publice_g%C3%A9n%C3%A9rale_GNU (page visitée le 22/01/09).

courants qui divergent plus ou moins du projet GNU et du principe du copyleft.
C'est ce que nous allons aborder maintenant.

1.3.2 L'Open-Source et les licences libres non copyleft.

J'aime et j'admire vraiment Richard [...] Je pense que Richard ferait mieux son travail s'il avait plus d'équilibre. Cela implique de se retirer du monde du logiciel libre pour quelques mois⁴¹⁴.

Pour aborder la question de l'Open-Source, nous devons faire une mise au point essentielle qui touche au fait politique du logiciel libre. Car c'est bien de politique qu'il s'agit quand s'affirment des choix qui vont orienter « le libre du logiciel » dans telle ou telle direction. C'est bien en rompant avec la politique du logiciel libre, tel qu'il a été mis en œuvre avec le projet GNU, que l'Open-Source a pu affirmer une autre façon d'envisager la liberté. Nous allons voir maintenant ce que peut être le fait politique dans le mouvement du libre et les idées qui en orientent l'action.

1.3.2.1 *Le fait politique du libre, des effets politiques ?*

Le monde du logiciel libre est vaste et son spectre, rayonnant autour du mot « libre », est large. Politiquement nous pouvons dire qu'il va de l'anarcho-syndicalisme⁴¹⁵ à l'anarcho-capitalisme⁴¹⁶. D'une conception libertaire de la liberté à une conception libérale de la liberté, deux façons divergentes de comprendre et d'entreprendre la liberté avec, au centre, une conception de la liberté, consensuelle mais instable, car mal définie, et qui penche d'un côté ou de l'autre d'un radicalité associée à la notion de liberté, selon les circonstances. Nous pouvons toutefois observer que la tendance « anarcho-syndicaliste » est plutôt celle de la Free Software Foundation alors que la tendance « anarcho-capitaliste » est plutôt celle de l'Open-Source Initiative.

Sur les rapports entre logiciels libres et mouvements-partis politiques, je me permets

414 B. PERENS, cité par S. WILLIAMS, *Free as Freedom*, trad. Collective, O'Reilly, 2002, http://fr.wikisource.org/wiki/Libre_comme_Libert%C3%A9/11 (page visitée le 22/01/09).

415 « L'anarcho-syndicalisme est un syndicalisme basé sur les principes de fonctionnement de l'anarchisme (autogestion, libre fédéralisme, démocratie directe, mandaté élus temporairement et révocables, ...). », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarcho-syndicalisme> (page visitée le 04/02/09).

416 « L'anarcho-capitalisme est une théorie politique inspirée par le libéralisme philosophique, selon laquelle l'existence de l'État est illégitime et inutile. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarcho-capitalisme> (page visitée le 04/02/09).

juste de signaler que cette question s'inscrit dans une longue tradition politique : les exemples de l'anarcho-syndicalisme du début de siècle dans ses relations tumultueuses avec le socialisme politique naissant et des mouvements environnementalistes dans les années 70 avec les premières expressions d'une écologie politique sont les deux exemples qui me viennent immédiatement à l'esprit⁴¹⁷.

But the company we founded did not trade exclusively in GPL-covered software. Right from the start, we used, distributed, and supported software under the MIT license, the BSD license, and other licenses that all come to be known as open source licenses. We judged these licenses as « safe » for our business because we believed that even if the original copyright holders became our adversaries (as business competitors or simply as legal antagonists), our rights would remain intact. Even then we were liberal libertarians⁴¹⁸.

Prévenons tout de suite le lecteur : cette approche « politique » du logiciel libre se doit d'être prudente car les malentendus à ce sujet sont nombreux qui, par exemple, associent trop rapidement le mouvement du libre à un gauchisme new-look ou à un néo-capitalisme insidieux,

[ils] résultent du fait que les mouvements du libre comme certains mouvements de gauche peuvent avoir des objectifs temporels communs : par exemple, lutter contre le brevetage, lutter contre les mesures techniques de restriction des droits (DRM), lutter contre les monopoles artificiels sur des ressources essentielles⁴¹⁹...

Cette approche du politique, inévitable, car le libre n'est pas seulement une pratique informatique, il est profondément lié à des questions de choix en rapport avec ce qu'il en est de la liberté, va juste nous aider à percevoir les couleurs politiques d'un mouvement. Mais cette observation est biaisée car le logiciel libre ne peut être sur-déterminé par l'idéologie d'un mouvement politique. Il n'a pas la « forme parti »⁴²⁰ et les contradictions sont nombreuses au sein du libre, mouvement étendu d'autant plus qu'il se fait par la base,

417 P. MOUNIER, réponse, 23/09/05, à l'article de A. PITROU, « Du libre et du gauchisme : une parenté fallacieuse », 18/09/05, Libroscope.org, <http://www.libroscope.org/Du-libre-et-du-gauchisme> (page visitée le 04/02/09).

418 M. TIEMANN, « What I Learned from the Libertarians. », 16 août 2007, Open Source Initiative, <http://www.opensource.org/node/184> (page visitée le 04/02/09).

419 A. PITROU, *op. cit.*, <http://www.libroscope.org/Du-libre-et-du-gauchisme> (page visitée le 04/02/09).

420 Pour reprendre le vocable d'Alain Badiou, qui pourtant surdétermine une orientation politique, « Mai 68 à la puissance quatre », *À babord*, n° 24, avril-mai 2008, <http://www.ababord.org/spip.php?article125> (page visitée le 04/02/09).

par les informaticiens qui font du logiciel libre sans commande, sans que cette fabrique ait été dirigée par un commanditaire. Pour mieux voir l'orientation idéologique et donc politique des différents mouvements du libre, il faudrait pouvoir définir avec précision ce mot piège : « liberté ». L'oxymoron « libertarien »⁴²¹ qui veut dire l'alliance du libertaire et du libéral nous alerte autant que celui d'« anarcho-syndicalisme »⁴²² pour certains informaticiens qui développent du code libre hors de toute intention militante.

Le libre n'est dirigé par aucune structure politique ou similaire. La représentativité numérique des associations les plus visibles (FSF, Open Source Initiative, APRIL, AFUL, etc.) est minime pour ne pas dire insignifiante. Si l'on considère les actions du libre plutôt que les personnes, là aussi, on constate que l'immense majorité des actions sont effectuées en-dehors de ces structures. [...]

Il est, par conséquent, stérile de vouloir interpréter les actions du mouvement du libre, et les positions exprimées par ses membres individuels, à l'aune des grilles de lecture habituelles des mouvements de gauche. Ainsi, il ne sert à rien d'invoquer les épisodes traumatiques ou chargés affectivement du gauchisme, comme le stalinisme, l'autoritarisme de gauche, ou bien les épisodes de libération et de résistance (Commune de Paris, Révolution française, etc.). Ce constat s'étend bien sûr aux autres qualifications héritées du champ politique (« intégrisme », etc.)⁴²³.

Il n'en demeure pas moins que la préoccupation politique est présente. Comment ne le serait-elle pas ? Nous nous proposons de poser le fait accompli et de tenter de comprendre pourquoi la, le, politique s'invite dans le libre.

Un terme est récurant dans le panorama politique du libre, c'est celui d'anarchie. Serait-ce parce que le mouvement du libre est profondément marqué par la pensée libertaire ? Ou bien, qu'il est simplement « maniaco-centré » sur ce point d'ancrage, la liberté ? Nous le savons, la liberté se met à toutes les sauces. Les plats qu'elle sert n'en sont pas moins différents et nous ne pouvons pas réduire un repas soit à une entrée, soit à un dessert. Il nous faut le hors d'œuvre. Nous voulons dire par cette image que le libre excède le choix

421 « Le libéralisme libertarien échappe à un positionnement politique classique (français/européen) de par ses thèses qui le situent à la fois à gauche au plan des libertés individuelles (usage libre des drogues, liberté d'expression, liberté d'immigration, liberté sexuelle...) et à droite au plan des libertés économiques (respect de la propriété privée, libre-échange, suppression ou diminution drastique de la fiscalité, refus des politiques étatiques de solidarité et de redistribution...). », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Libertarien> (page visitée le 23/03/06).

422 « le militant anarcho-syndicaliste pose le syndicat comme forme naturelle d'organisation des classes ouvrières et paysannes, et refuse le principe de parti, d'association ou de regroupement corporatiste. » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarcho-syndicalisme> (page visitée le 23/03/06).

423 A. PITROU, *ibidem*, <http://www.libroscope.org/Du-libre-et-du-gauchisme> (page visitée le 04/02/09).

« à la carte » qui ferait d'un repas équilibré, une option culinaire rétrécie à un goût particulier. Et ce souci d'équilibre n'est en rien la négation du libre choix, bien au contraire. La liberté est une entreprise de choix. C'est l'affirmation d'une orientation et c'est le choix de l'excellence pour ceux qui l'entreprennent. L'enjeu de la politique, et pour ce qui nous concerne, du logiciel libre, est de faire ce qu'on pourrait appeler « un choix de choix ». Un excellent choix. Quel est-il et pour quelles raisons le choix peut-il diverger et contredire d'autres choix ?

Nous allons maintenant rendre compte des différentes approches du libre, essentiellement divisées en deux orientations : le logiciel libre proprement dit et l'Open-Source. Sans oublier la volonté d'englober l'ensemble du mouvement du libre, sans considérer les différences, nommée FLOSS (Free Libre Open Source Software). C'est ce que nous allons voir.

1.3.2.2 ***L'Open-Source, la liberté en absolu.***

Nous l'avons vu, le logiciel libre, tel qu'il est défini par la Free Software Foundation, date de 1984. L'Open-Source⁴²⁴ a vu sa naissance en 1997, avec la création de l'Open-Source Initiative⁴²⁵, à l'initiative de Eric S. Raymond⁴²⁶ et Bruce Perens⁴²⁷, deux acteurs parmi les plus importants du logiciel libre.

Comment se définit l'Open-Source ? Selon l'OSD (Open Source Definition), pour qu'un logiciel soit Open-Source il doit respecter les critères suivants :

1. *Libre Redistribution,*
2. *Code Source,*
3. *Applications Dérivées,*
4. *Intégrité du Code Source de l'Auteur,*
5. *Pas de Discrimination Contre des Personnes ou des Groupes,*
6. *Pas de Discrimination Contre des Domaines d'Application,*
7. *Distribution de la Licence,*

424 B. PERENS, « La définition de l'Open Source », trad. Sébastien Blondeel, 1998, http://www.linux-france.org/article/these/the_osd/fr-the_open_source_definition.html (page visitée le 23/03/06).

425 L'OSI a été créée en 1998 à Palo Alto par Todd Anderson, Chris Peterson, John maddog Hall, Larry Augustin, Sam Ockman et Eric Raymond.

426 Page personnelle : <http://www.catb.org/~esr/> (page visitée le 23/03/06).

427 Page personnelle : <http://perens.com/> (page visitée le 23/03/06).

8. La Licence ne doit pas être Spécifique à un Produit,
9. La Licence ne doit pas Affecter d'Autres Logiciels,
10. La Licence doit être Technologiquement Neutre⁴²⁸.

Pour résumer, outre les aspects liés à la fabrication du logiciel, ouvert par nécessité à la fois technique et éthique, la différence fondamentale avec les logiciels libres, c'est qu'il n'existe pas de copyleft. Nul interdiction, nul tabou, avec les licences Open-Source, pour que ce qui est ouvert reste ouvert (point 9 des critères). Alors que la GPL oblige à ce que l'ensemble d'un logiciel qui contient du code libre soit également sous GPL, l'Open-Source laisse la liberté au développeur de mettre le code ouvert sous la licence de son choix, y compris sous copyright. Ce qui est ouvert peut être refermé.

Pourquoi cette scission au sein d'un mouvement qui avait pu fédérer un ensemble de programmeurs tous sensibles au code-source ouvert ? La réponse est simple : par idéalisme. Celui de pouvoir plus facilement toucher le monde de l'entreprise, avoir prise sur le business en retirant l'observation du copyleft. Le logiciel libre allait ainsi pouvoir coller à l'idéologie du libre échange. Cet idéal de réussite a souvent été qualifié de « pragmatisme » vis-à-vis de l'économie de marché. Nous pensons, au contraire, que c'est le logiciel libre de type copyleft qui est pragmatique car il observe la réalité matérielle du logiciel et l'usage fait de la part de ses utilisateurs. Le logiciel libre de type copyleft n'est en rien affecté par un idéal d'efficacité déterminé par un idéal de réussite sociale ou commercial. Il ne nie pas ce genre de réussite mais, le pragmatisme social ou commercial du logiciel libre à proprement dit, est celui de l'échange indéterminé des données. Échange libre et non pas libre échange. Un échange, libre de la gratuité ou du payant comme critère déterminant l'économie. Nous reviendrons en détail sur ce point important car, ce qui fait l'économie des échanges contemporains c'est bien le capitalisme, celui-ci à ce point dominant qu'il a éradiqué toute autre économie possible. Une économie partagée dont personne ne peut avoir une jouissance exclusive qui prive autrui des richesses communes.

Stallman et les défenseurs du Free Software considèrent que la conservation des droits d'auteur (par le biais du copyleft) a pour seul objet de prévenir toute appropriation abusive du logiciel après ouverture de son code source à la communauté. Toute autre forme d'avantage — que l'auteur pourrait tenter de s'octroyer — est proscrite. [...]

428 « La Définition de l'Open Source », version 1.9, traduction en français de E. MONIER, <http://www.erwanhome.org/web/definition-Open-Source.php> Texte original, « The Open Source Definition » <http://www.opensource.org/docs/definition.php> (pages visitées le 04/02/09).

À la fois licence et manifeste, dogmatique et œuvre d'un seul homme, la GPL constituerait un obstacle au déploiement des logiciels libres dans l'entreprise.

Partant de cette constatation, Bruce Perens — ancien responsable de la distribution Debian GNU/Linux — a cherché à élargir le champ d'application des licences libres et permettre ainsi aux industriels d'approcher le monde des OSS. Il est le principal auteur d'une première proposition éditée sous le titre : définition de l'Open Source⁴²⁹.

Bruce Perens, détenteur de la marque « Open-Source » devait quitter au bout d'un an l'OSI et s'en expliquer dans un e-mail le 17 février 1999 demeuré depuis célèbre :

Most hackers know that Free Software and Open Source are just two words for the same thing. Unfortunately, though, Open Source has de-emphasized the importance of the freedoms involved in Free Software. It's time for us to fix that⁴³⁰.

Il devait ensuite confirmer cette position en étant la seule personne physique à co-signer le texte de la campagne pour la reconnaissance des logiciels libres publié par la Free Software Foundation le 19 novembre 2001⁴³¹ :

Le Logiciel Libre est souvent appelé «Open Source». La cause en est la tentative de l'Open Source Initiative (OSI) de créer une campagne marketing pour le Logiciel Libre. L'OSI a eu l'intention de maintenir l'intégrité du mouvement et de prévenir l'abus de constructeurs propriétaires en introduisant l'«Open Source» comme une marque déposée pour le Logiciel Libre. Mais cette initiative a échoué. En examinant le développement de l'OSI après trois ans, il est évident que les raisons de préférer le terme Logiciel Libre sont devenues encore plus vraies. Pour de nombreuses raisons, le terme Logiciel Libre ou son équivalent dans la langue locale offre de nombreux avantages⁴³².

429 N. LECLERCQ, *Logiciel libre : une volonté de transparence*, chapitre 4, « Du Free Software à l'Open Source. », mémoire de synthèse d'un travail réalisé dans le cadre d'un projet de fin d'études pour la Formation d'Ingénieurs en Informatique de la Faculté d'Orsay (FIIFO), juin 1999, http://www.linux-france.org/article/these/memoire-leclercq/memoire_leclercq-4.html (page visitée le 04/02/09).

430 B. PERENS, « It's Time to Talk about Free Software Again » <http://lists.debian.org/debian-devel/1999/02/msg01641.html> mis en ligne le 28/02/99 sur le site Slashdot.org, <http://slashdot.org/articles/99/02/18/0927202.shtml> (pages visitées le 28/03/06).

431 « Bruce Perens, co-founder of the Open Source movement and author of the "Debian Free Software Guidelines" and the "Open Source Definition" asked us to add his name to the list and make it known that he also speaks about Free Software and supports the "We speak about Free Software" campaign. » *Idem*, (page visitée le 28/03/06).

432 « Pourquoi nous parlons de Logiciel Libre » sur le site de la FSF Europe <http://www.fsfeurope.org/documents/whyfs.fr.html> traduction de « We speak about Free Software » <http://www.fsfeurope.org/documents/whyfs.en.html> (pages visitées le 28/03/06)

Cette critique du logiciel libre de type Open-Source est justifiée parce qu'ils font l'économie de la dimension éthique qui était présente, grâce au copyleft, dans le logiciel libre tel qu'il a été défini par la Free Software Foundation et le projet GNU. Seuls les aspects techniques et l'accès aux sources ouvertes sont mises en avant. Exit le tabou copyleft de ne pas clore ce qui est ouvert. Exit ce souci de ne pas voir la mise à disposition gracieuse du code-source livré alors aux seuls intérêts de qui pourrait en avoir la jouissance exclusive. La propriété, loin d'être abolie avec le copyleft est retournée. Elle retourne à ce qu'elle est en tout premier lieu : un bien commun à chacun et à tous, une propriété commune non exclusive. C'est l'aspect « privé » de la propriété qui est proscrit sans que pour autant, il soit interdit d'avoir une jouissance singulière de ce qu'on peut avoir en propre. Seulement, cette jouissance n'est acceptée que si et seulement si elle n'empêche pas autrui d'avoir également jouissance de l'objet.

Le copyleft utilise l'arme de la propriété comprise comme exclusivité pour exclure l'exclusion. On se prend à songer à une « subversion », puisqu'il s'agit de faire produire au copyright les effets opposés à ceux qu'on en attend ordinairement. Mais la métaphore (sub-vertere, tourner par en dessous) pourrait s'avérer malheureuse, dans la mesure où, dans le cas présent, c'est le « dessus » (le copyleft), qui tourne, et pas le « dessous » (la propriété)⁴³³.

La question de la propriété soulève la divergence de points de vue concernant la « liberté ». Pour les défenseurs du logiciel libre de type copyleft, à la différence des partisans de l'Open-Source, la liberté ne saurait être la comprise au sens étroit du libéralisme de marché. Non qu'ils s'opposent au marché, mais qu'ils n'entendent pas être déterminés par ce qu'on pourrait nommer sa « dérive absolutiste ». Le logiciel libre excède la seule économie de marché pour y associer une économie basée sur le don gracieux, ce qui en fait un geste à la fois éthique et esthétique. Nous y reviendrons plus loin. Ce que nous pouvons appeler un « pragmatisme du don gracieux » échappe ainsi au binôme gratuit/payant, sans pour autant s'y opposer. En effet, un logiciel libre peut-être aussi bien gratuit que payant. L'idée n'est pas la gratuité, les freeware⁴³⁴ ne sont pas les free software, mais bien la mise à disposition gracieuse de données libres qui est mise en avant. C'est bien cette économie qui nous paraît être une puissance économique quand, par ailleurs, les

433 M. XIFARAS, « Le copyleft et la théorie de la propriété », *Multitudes n° 41*, Printemps 2010, disponible sur <http://www.eurozine.com/articles/2010-04-13-xifaras-fr.html> (page visitée le 07/06/10).

434 « Un freeware ou gratuitiel, ou logiciel gratuit est un logiciel mis gratuitement à disposition par son créateur. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Freeware> (page visitée le 25/08/10).

volontés de réussites de l'Open-Source ne sont mues que par un idéal économique réduit au seul marché. Ce que Bruce Perrens a fini par comprendre⁴³⁵.

La principale motivation initiale pour le terme « logiciel open source » est que les idées éthiques du « logiciel libre » rend certaines personnes mal à l'aise. C'est vrai : parler de liberté, de problèmes d'éthique, de responsabilités aussi bien que de commodités, c'est demander aux gens de penser à des choses qu'ils préféreraient ignorer, comme leur conduite est-elle éthique ou non. Ceci peut déclencher un malaise et certains peuvent simplement fermer leurs esprits à cela. Il ne s'en suit pas que nous devrions cesser de parler de ces choses⁴³⁶.

Si nous insistons autant sur la distinction entre Logiciel Libre et Open-Source c'est que le vocable « Open-Source » est entré dans le langage courant au détriment de « Logiciel Libre » dont l'expression est sans doute moins susceptible d'être à la mode. Malgré les tentatives Open-Source pour correspondre à l'idéalisme de la seule économie marché et rendre alors le logiciel libre plus « efficace », les résultats n'ont pas été à la hauteur des espoirs de ses promoteurs. Ainsi, le navigateur web Netscape via le projet Mozilla, passé sous licence Open-Source en 1998⁴³⁷ pour contrer l'offensive de Microsoft et de son navigateur Internet Explorer, s'est-elle soldée par un échec. Mieux : la poursuite du projet Mozilla s'est traduit par un retour aux principes du logiciel libre avec la rédaction d'une licence libre pour ses logiciels, la Mozilla Public License⁴³⁸.

La MPL dispose certainement du copyleft le plus facile à délimiter. Il est standard, c'est-à-dire qu'il se limite aux modifications apportées au logiciel. Mais celles-ci sont déterminées en fonction de l'élément matériel qu'est le fichier/support de stockage. Ainsi, seuls les fichiers contenant du code sous MPL étendent leur licence aux modifications qui leur sont faites. Les autres fichiers peuvent dès lors être soumis à n'importe quelle autre licence. C'est la spécificité de cette licence qui permet l'existence

435 Nous avons pu en discuter avec lui lors de CODE, (International Conference on Collaboration and Ownership in the Digital Economy) Queens' College, Cambridge 4 - 6 avril 2001), séminaire auquel nous avons participé. <http://www.cl.cam.ac.uk/CODE> (page visitée le 04/02/09).

436 R. STALLMAN, « Pourquoi l'« open source » passe à coté du problème que soulève le logiciel libre. », trad. Mathieu Stumpf, révisée par trad-gnu@april.org, 2007, 2010, <http://www.gnu.org/philosophy/Open-Source-misses-the-point.fr.html> (page visitée le 04/02/09).

437 Netscape Public licence, version 1.0 <http://www.mozilla.org/MPL/NPL-1.0.html> (page visitée le 04/02/09).

438 La Mozilla Public licence. « [...] la licence MPL est munie d'un copyleft standard qui assure à son code de rester sous MPL tout en donnant le choix de la licence pour les extensions qui lui sont faites. Elle garantit par ailleurs une licence sur les brevets nécessaires à l'utilisation du logiciel. », http://www.vvlibri.org/index.php?title=MPL#Int.C3.A9r.C3.AAt_de_la_licence (page visitée le 25/08/10).

*de logiciels hybrides, modulaires, qui mêlent diverses licences libres et propriétaires en leur sein*⁴³⁹.

L'éclatement du projet Mozilla, ex-Netscape, en plusieurs logiciels distincts est depuis lors un véritable succès. Une belle revanche qui confirme finalement l'efficience du Libre selon les principes du copyleft avec une ouverture notable : les logiciels de la Fondation Mozilla sont sous triple licences : Mozilla Public License, Lesser General Public License et General Public License⁴⁴⁰.

Après avoir vu le logiciel libre à proprement parler, c'est-à-dire copyleft, puis le logiciel libre de type Open-Source, nous allons voir maintenant comment un vocable tente de passer outre la distinction politique et éthique du logiciel libre : « FLOSS » (Free Libre Open Source Software).

1.3.2.3 **FLOSS, un syncrétisme**

*L'expression Free/Libre and Open Source Software, abrégée en FLOSS, qualifie à la fois les logiciels libres et les logiciels open source, les deux grands mouvements soutenus respectivement par la FSF et l'OSI*⁴⁴¹.

L'heure est à l'œcuménisme⁴⁴². Il s'agit pour les partisans du mouvement du libre de n'être pas freiné par des querelles intestines à ce point sensibles qu'elles focalisent l'attention et mobilisent toute l'énergie. La crainte du troll⁴⁴³ inviterait à la paix du sage. Le FLOSS permet donc de mettre de côté les sujets qui fâchent et d'avancer comme « mouvement global » de façon à pouvoir, en faisant fi des différences, conquérir et le marché et le public lambda. Ainsi, ce « Floss Project », initié par Rishab Aiyer Ghosh :

439 *Idem*, http://www.vvlibri.org/index.php?title=MPL#Analyse_de_la_licence (page visitée le 25/08/10).

440 Les logiciels appartenant au projet Mozilla : Thunderbird pour le courrier électronique, Firefox pour la navigation sur web, Nvu pour la création de pages web <http://www.mozilla.org/products>. Ils sont placés sous licence Mozilla Public License <http://www.mozilla.org/MPL/MPL-1.1.html> qui rend possible également la Lesser General Public License et la General Public License. Un effort et une volonté de compatibilité entre l'Open-Source et le Logiciel Libre. <http://www.mozilla.org/MPL/relicensing-faq.html> (pages visitées le 05/04/06).

441 « Free/Libre Open Source Software » *Wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/FLOSS> (page visitée le 04/02/09).

442 D. A. WHEELER, « Why Open Source Software / Free Software (OSS/FS, FLOSS, or FOSS)? Look at the Numbers! », 16 avril 2007, http://www.dwheeler.com/oss_fs_why.html (page visitée le 04/02/09).

443 « Un troll est, dans un zone de dialogue (par exemple l'Usenet, un forum web, une liste de diffusion...), un sujet (thème de discussion) polémique inutile car mal circonscrit ou relevant de critères subjectifs (par exemple « Un Mac est-il mieux qu'un PC ? », donc une guerre de religion). », *Le jargon français 4.1, dictionnaire d'informatique* <http://jargonf.org/wiki/troll> (page visitée le 24/08/10).

Technological and socio-economic changes known as the « New Information Society/Economy » are re-introducing the notion of production, consumption and trade of goods and services without the direct or obvious involvement of money. Such « non-monetary/trans-monetary » economic activity is difficult to measure through usual monetary indicators. This project aims to remedy this situation by identifying and developing indicators of such activity through a case study of OS/FS: Open Source/Free Software⁴⁴⁴.

La priorité est donc donnée au champ d'actions qui s'ouvre avec les logiciels ouverts et libres. Foin des détails entre Logiciel Libre et Open Source !... Mais « le diable est dans les détails » et ce sont les plus petits d'entre eux qui tuent... Le petit détail, c'est précisément le copyleft, clef de voûte des libertés qui ainsi se maintiennent en rapport⁴⁴⁵ avec ce qui environne. Un environnement vécu comme « naturel », contexte économique, culturel et politique, qui s'impose par ce qu'on a coutume d'appeler, « la force des choses ».

Qu'il nous soit permis ici d'être critique avec l'intention bonne du FLOSS et de montrer qu'il est un irénisme dont les conséquences pourraient être pires que la prise en compte de ce qui divise. En effet, il nous semble nécessaire, pour ne pas masquer ce diable niché dans ce détail prégnant qu'est le copyleft, de nous souvenir de l'analyse dérangeante que fait Kojève au sujet de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel. Qu'il soit ici simplement rappelé que les rapports, hommes/nature et hommes/hommes, ne sont pas benoîtement paisibles. Ils passent par la résolution des conflits, dans la pratique même du conflit, pour accéder à une paix possible en fin. Celle-ci acquise si et seulement si elle est le résultat de l'affrontement qui va mettre fin à la domination.

L'Esclave, et l'ex-Esclave travailleur, peuvent en principe s'humaniser par leur travail, sans risquer leur vie. Car en travaillant, ils « nient » le réel extérieur donné et se transforment eux-mêmes par contre-coup. En principe, l'État où les citoyens travaillent pourrait donc renoncer aux guerres sans se décomposer en tant qu'État ou entité vraiment humaine. Mais [...] Hegel dit que pratiquement un État essentiellement pacifiste cesse d'être un État proprement dit, et devient une association privée, industrielle et commerciale qui a pour but suprême le bien-être de ses membres, c'est-à-dire précisément la satisfaction de leurs désirs « naturels », voire animaux. C'est donc

444 R. A. GHOSH, « Free/Libre and Open Source Software: Survey and Study. », Introduction, *International Institute of Infonomics* <http://www.flossproject.org> (page visité le 06/02/09).

445 Un rapport que nous pourrions qualifier de « rapport de force ».

*en fin de compte la participation à la lutte politique sanglante qui élève l'homme au-dessus de l'animal en faisant de lui un citoyen*⁴⁴⁶.

Cette « lutte politique sanglante » pose évidemment problème et nous reconnaissons ici la fascination qu'à pu exercer Napoléon sur Hegel⁴⁴⁷. Nous ne partageons absolument pas cette fascination, c'est le moins qu'on puisse dire, loin de nous l'idée d'encourager la guerre comme un des Beaux-Arts ou de pousser au crime, mais seulement observer l'humanité en sa condition et qui s'affirme via la négativité. Toute l'opération consiste alors à se garder du nihilisme par la prise en compte du néant et sa reconnaissance comme élément moteur et constitutif de notre condition.

Hegel dit : « la liberté, c'est-à-dire la Négativité, c'est-à-dire la Mort ». [...] L'homme est un « mauvais infini », un infini ouvert. Coupure dans une série infinie.

Mais,

*[...] la liberté, étant essentiellement Négativité, ne peut être ni réalisée à l'état pur, ni voulue pour elle-même. La liberté [...] absolue est Négativité pure, c'est-à-dire Néant et mort. Or, celle-ci contredit la vie, l'existence et l'être lui-même. La Négativité n'est quelque chose, et non Néant, que par l'Être (=Identité) qu'elle conserve tout en le niant. La Négation (du donné) n'est réelle qu'en tant que création (du nouveau) ou œuvre accomplie. Le Révolutionnaire ne s'anéantit lui-même que dans la mesure où il réussit à conserver son œuvre négatrice en la rattachant à l'identité de l'être, maintenue à travers sa négation par le souvenir ou la tradition*⁴⁴⁸.

Cette liberté en sa négativité, le FLOSS ne l'envisage pas. Sa politique consiste à refouler la négativité créatrice pour inventer une positivité pure de toute négation. N'est-ce pas là le genre d'absolu qui « a pour but suprême le bien-être de ses membres, c'est-à-dire précisément la satisfaction de leurs désirs « naturels », voire animaux. ⁴⁴⁹ » ?

Pourquoi nous étendre sur cette question et remuer ainsi le couteau dans la plaie ? La démarche du FLOSS, pacifiste, ne consiste-t-elle pas à vouloir régler le conflit par un dépassement des contradictions ? Nous ne le pensons pas. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de dépassement des contradictions sans s'affronter avec celles-ci. Ce qui pourrait être pris

⁴⁴⁶ A. KOJÈVE, *op. cit.* p. 562.

⁴⁴⁷ « J'ai vu l'Empereur — cette âme du monde — sortir de la ville pour aller en reconnaissance », Hegel à Niethammer, 13 octobre 1806, in HEGEL, *Correspondance*, trad. J. Carrère, Gallimard, tome I, 1962, p 114-115.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 558.

⁴⁴⁹ HEGEL, *op. cit.* voir ci-dessus.

pour un progrès, dans une perspective d'unifier les forces en présence, pourrait bien être au contraire une régression, un accommodement défaitiste avec ce qui plombe la situation, de fait conflictuelle. Trouver refuge dans la satisfaction des besoins jugés « naturels », dans l'asservissement aux données de la société telles qu'elles s'imposent via la domination culturelle. C'est cette nature, donnée et dominante, que le copyleft affronte de façon subtile. Non pas en l'agressant frontalement mais en la retournant avec souplesse. Cette opération empreinte de négativité est en phase avec la réalité concrète, dialectique⁴⁵⁰, et ne peut obéir à la soumission pacifiste qui promeut l'irénisme du FLOSS comme solution aux problèmes.

Le retournement subtil qu'opère le copyleft est conséquent au fait qu'il n'est pas un « anti-copyright ». Au contraire, il s'appuie sur le droit d'auteur existant et suite à l'observation d'une situation nouvelle due au numérique et à l'internet, découvre une résolution à des problèmes précis. Il s'agit là, contrairement au FLOSS, d'une véritable dépassement dialectique et qui se donne les moyens de faire face aux problèmes posés. Le FLOSS procède d'une positivité, que nous qualifierons de « passable » car nous la pensons toute passagère, comme peut l'être une mode vestimentaire. Elle ignore la réalité du fait négatif et dialectique de la concrétude. Réalité dont le logiciel libre copyleft est empreint jusqu'à, il faut bien le dire, une certaine intransigeance.

On ne fait pas une révolution avec des idées molles, et il fallait l'intransigeance de Stallman, pour créer une vraie rupture, et un mouvement de pensée profond, où la liberté va de pair avec des valeurs de solidarité sociale et d'entraide⁴⁵¹.

Observons cette réalité concrète à la lumière de Hegel, encore un fois, car la prise en compte par le philosophe du fait dialectique des phénomènes, nous aide, via l'éclairage instructif de Kojève, à mieux saisir ce qui se joue lorsqu'il y a rapport entre deux ou plusieurs conceptions politiques et, de force, rapport de force.

L'identité, c'est l'être naturel, aussi bien celui de l'homme, c'est-à-dire tout ce qu'il a

450 « Ce qui est dialectique, selon Hegel, c'est le Réel concret, c'est-à-dire la Totalité ou Synthèse totale, voire l'Esprit. Autrement dit, ce n'est pas l'Être-donné (Sein) lui-même qui a une structure dialectique, mais l'Être-révéle (Begriff). Or l'Être-révéle implique, sur le plan ontologique, deux éléments-constitutifs : l'Être en tant que révéle (Identité, Thèse) et l'Être en tant que révélant (Négativité, Antithèse). Par conséquent, sur le plan métaphysique, il faut distinguer deux Mondes, qui sont inséparables mais essentiellement différents le Monde naturel et le Monde historique ou humain. », A. KOJÈVE, *ibid.*, p. 488.

451 P. BERTRAND, *Livre Blanc Smile. Introduction à l'Open-Source*, version 1.0, .pdf, p.7, <http://Open-Source.smile.fr/terminologie> (page visitée le 09/02/09).

reçu comme une donnée fixe, son « caractère » inné. Mais l'homme peut nier la Nature et sa propre nature : il peut agir [...]. La Négativité, c'est la liberté (l'action libre ou libératrice), la possibilité que l'homme a de transcender sa nature ; c'est ce qu'il y a de proprement humain dans l'Homme⁴⁵².

Et nous savons que pour Hegel c'est précisément en cet anéantissement de l'Être [en tant que Temps dans l'Espace] que consiste la Négativité qui est l'Homme, qui est l'Action de la Lutte et du Travail par laquelle l'Homme se maintient dans l'Être spatial en le détruisant, c'est-à-dire en le transformant par la création de nouveautés inédites en un véritable Passé, inexistant et partant non-spatial. Et c'est cette Négativité, c'est-à-dire le Néant néantissant en tant que Temps dans l'Espace, qui fait le fond même de l'existence spécifiquement humaine, c'est-à-dire vraiment active ou créatrice, voire historique, individuelle et libre⁴⁵³.

Poursuivons. Pensons contre nous-même : émettons l'hypothèse que loin d'être un irénisme béat le FLOSS est un œcuménisme dont l'effort mériterait d'être soutenu. Pourquoi pas ? Et ce serait alors prudence et distance critique vis-à-vis d'un temps par trop direct et linéaire. Cette prudence toutefois serait tactique et aléatoire en sa finalité. Sans doute est-ce là la position du fondateur de la Free Software Foundation lorsqu'il s'interroge sur l'attitude à avoir face à l'Open Source :

« Logiciel libre ». « Open source ». Si ce sont les mêmes logiciels, le nom utilisé pour les qualifier est-il important ? Oui, parce que des mots différents véhiculent des idées différentes. Bien qu'un programme libre avec n'importe quel autre nom vous donnerait la même liberté aujourd'hui, l'établissement de la liberté de manière durable dépend par dessus tout de l'enseignement de la valeur de la liberté. Si vous voulez aider à faire cela, il est essentiel de parler de « logiciel libre ».

[...]

Nous, dans le mouvement du logiciel libre, nous ne considérons pas le mouvement « open source » comme un ennemi ; l'ennemi est le logiciel propriétaire. Mais nous voulons que les gens sachent que nous représentons la liberté, alors nous n'acceptons pas d'être incorrectement assimilés aux défenseurs de l'« open source »⁴⁵⁴.

452 A. KOJÈVE, *op. cit.*, p. 64

453 *Idem*, p. 432

454 R. STALLMAN « Pourquoi l'« open source » passe à coté du problème que soulève le logiciel libre. », *op. cit.* (page visitée le 06/02/09).

Sans doute le moment n'est-il pas venu d'aller chercher le diable dans les détails et découvrir alors un genre de vérité qui éclate au grand jour, son processus qui dévoile et libère, au risque du néant mais aussi, qui libère du risque du néant.

Ce risque du néant, l'art le poursuit, nous l'avons vu avec les avant-gardes. C'est par l'ouverture qu'il se garde de l'anéantissement. Un ouvrage, *FLOSS + Art*⁴⁵⁵, en mettant les ressources du livre en libre téléchargement sous trois licences copyleft, affirme cette liberté d'ouverture :

FLOSS+Art is triple licensed GNU GPL, GNU FDL and Free Art License. Rather than just providing a « free » PDF, FLOSS+Art.v1.1.eBook-GOTO10 is also available and contains all the Fonts, Images, PDF and Scribus source files that were used to make the book.

http://thepiratebay.org/torrent/4671426/FLOSS_Art_v1.1⁴⁵⁶

Feel free to branch a translation or fork the chapters! ⁴⁵⁷;))

Sur la première page du livre sont mentionnées les conditions de droit d'auteurs avec, au choix, les trois licences libres : GNU/GPL, GNU/FDL et Licence Art Libre. Ce choix est motivé par l'intention d'ouverture du livre que ces trois licences réalisent. Il n'est pas inutile d'observer qu'aucune des licences Creative Commons n'a été ici choisie bien que le terme FLOSS ait été mis en avant⁴⁵⁸. Le livre rassemble un corpus de textes théoriques autour des questions concernant la création artistique et au delà, à l'ère du numérique et de l'internet, nourrie par le mouvement du logiciel libre. L'observation pertinente du terrain d'action et des matériaux et des usages et de la situation contemporaine de l'art, a logiquement motivé les concepteurs de l'ouvrage à choisir le copyleft comme cadre juridique. Reste le titre, « FLOSS+Art »⁴⁵⁹, qui pourrait indiquer comme une sorte de flottement dans l'affirmation d'un art libre possible, c'est-à-dire d'un art copyleft.

Terminons par cette hypothèse encourageante : se profilerait alors un FLOSS cohérent et apaisant les querelles de chapelles au sein du mouvement du libre, qui ne serait pas un fourre-tout où n'importe quels droits pourraient être revendiqués mais un ensemble de

455 A. MANSOUX & M. DE VALK (sous la direction de), *FLOSS + ART*, GOTO10 & OpenMute, 2008.

456 Fichier torrent disponible sur le serveur thepiratebay.org

http://thepiratebay.org/torrent/4671426/FLOSS_Art_v1.1 (téléchargé le 25/01/09).

457 Présentation de FLOSS+Art, <http://goto10.org/flossart/> (page visitée le 10/02/09).

458 L'influence de Florian Cramer, « responsable du MA de media design au Piet Zwart Institute (Rotterdam/Pays-Bas) où il intègre le « software art » et la culture du copyleft dans le cursus des étudiants. », contributeur et soutien au projet, n'est ici pas étranger à ce choix. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin.

459 Présentation de la manifestation « FLOSS+Art », festival Make Art organisé par GOTO10

<http://makeart.goto10.org/2007/?page=floss> (page visitée le 10/02/09).

droits et de libertés garantis dans leur existence et dans leur pérennité. Un ensemble regroupé selon une politique précise qui donne au mot « liberté », un sens précis quand par ailleurs, ce mot va dans tous les sens, y compris et surtout dans le sens de sa propre destruction, via les sirènes de l'anarchie ou du libéralisme. Cette attention au sens de la liberté, le copyleft lui donne une direction, une politique, en interdisant qu'un bien libre ne puisse plus conserver sa liberté. Ce que réalise le livre « FLOSS+Art » avec les trois licences libres choisies, par défaut et sauf avis contraire, par l'éditeur et les auteurs à l'initiative du projet. Ce sont bien, en effet, toutes les trois des licences de type copyleft⁴⁶⁰.

Entre ces deux intentions bonnes, l'œcuménisme et l'irénisme, qui ont la volonté de regrouper les personnes autour d'un objet commun porté par une idée de la liberté, la frontière est tenue que les petits détails ruinaient. Nous pensons qu'il s'agit alors, non pas tant d'espace que de temps à partager en commun. Non pas tant les questions de territorialité et d'espace vital ou signe de conquêtes, mais de temps libre. Ce temps humain, ce temps dont nous avons vu qu'il était l'Homme, troue l'espace pour s'offrir une liberté dans le donné.

La Liberté qui se réalise et se manifeste en tant qu'Action dialectique ou négatrice est par cela même essentiellement une création. Car nier le donné sans aboutir au néant, c'est produire quelque chose qui n'existait pas encore ; or, c'est précisément ce qu'on appelle « créer »⁴⁶¹.

C'est bien cette poursuite de l'histoire de la liberté et de la liberté comme histoire que les logiciels libres offrent à entreprendre à travers la création libre. Pas uniquement via le métier d'informaticien mais à travers l'ensemble des activités de la société. Mais il ne s'agit pas là d'un historicisme, car nous avons vu que la fin de l'histoire était infinie, il s'agit bien au contraire, d'une histoire intempestive. Finalement, un dépassement certain de l'histoire et donc, son retournement. Nous allons voir maintenant, après avoir pris connaissance avec certaines des personnalités parmi les plus marquantes du mouvement du libre, quelques logiciels emblématiques. Nous nous intéresserons aussi à ceux des acteurs qui font le mouvement du libre, sans être sous les feux de la rampe, les associations d'utilisateurs.

460 FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Licences », trad. Odile Bénassy, révisée par trad-gnu@april.org, 1996, 1997, 1998, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, <http://www.gnu.org/licenses/licenses.fr.html> (page visitée le 10/02/09).

461 A. KOJÈVE, *op. cit.*, p. 494.

1.3.3 Des logiciels et des hommes libres.

Le combat des logiciels libres, c'est le combat de la liberté. La liberté des individus qui revendiquent le droit de partager l'intelligence, contre la brevetabilité des logiciels, qui serait un retour en arrière, aussi inquiétant que les brevets sur le génome humain. Un retour sur vingt cinq siècles de civilisation⁴⁶².

Licence de référence pour les logiciels libres, la GPL a été utilisée pour définir le cadre juridique de nombreux logiciels qui veulent être librement copiables, diffusables et transformables, avec la garantie de pouvoir conserver ces libertés. Elle est devenue, par l'activisme de son promoteur mais aussi des associations qui en font leur « cheval de bataille »⁴⁶³, un point de repère au sein de la communauté du Libre.

Mais le mouvement libre ne se limite pas à l'attachement à une licence. Le cheval de bataille sert le combattant et non l'inverse. Et le combat est pour la liberté, il est pour cette question, il questionne la liberté et tente de lui donner un sens à travers des principes, en fonction d'une observation qui a pu saisir la pertinence d'une histoire. Vaste programme qui excède la seule programmation informatique... Si cette liberté est fortement le fait d'une volonté individuelle, elle s'affirme singulièrement dans des communautés et se traduit par une façon d'être ensemble. Il s'agit donc bien d'excéder le seul logiciel pour concerner les utilisateurs. Libres. Ce que formule les concepteurs du site libroscope.org avec ce slogan : « Plus que des logiciels libres... des hommes libres »⁴⁶⁴.

1.3.3.1 Des logiciels libres.

Nous allons prendre quelques exemples de logiciels libres parmi les plus célèbres, notre intention n'est pas d'en parcourir la formidable production qui recouvre tous les besoins en informatique, notre objet se situant « hors logiciel ». Simplement en faire état comme source et modèle de création libre.

462 F. ELIE, « Les logiciels libres ? Pour les hommes libres ! », 03 octobre 2002, ADULLACT, http://www.adullact.org/article.php3?id_article=12 (page visitée le 11/02/09).

463 Comme, par exemple en France, l'APRIL (Association pour la Promotion et la Recherche en Informatique Libre) <http://april.org> (page visitée le 11/02/09).

464 <http://www.libroscope.org> (page visitée le 05/04/06).

1.3.3.1.1 Emacs⁴⁶⁵.

Créé par Richard Stallman et Guy Steel en 1976, c'est un éditeur de texte particulièrement puissant. Très apprécié des informaticiens, il est capable de faire énormément de choses comme le traitement de texte, le mail, le transfert ftp, compiler, lancer des commandes shell, accéder au web et à usenet, etc, grâce à de très nombreuses extensions (bibliothèques) disponibles sur le net. Notons que sur la page d'aide aux débutants d'Emacs on note qu'il peut être : « une religion / un sacerdoce, et tout ce que vous voulez qu'il soit »⁴⁶⁶!

On trouve principalement deux versions d'Emacs aujourd'hui : GNU/Emacs et Xemacs, un fork⁴⁶⁷, débuté en 1991. Son principal concurrent est Vi⁴⁶⁸.

C'est parce qu'il utilisait Emacs sous GPL que Linus Torvalds, inventeur du noyau Linux qui allait donner le système d'exploitation GNU/Linux, s'est décidé à mettre lui aussi sa création sous le même régime juridique que l'outil qu'il utilisait. Cette décision allait être importante pour le mouvement du logiciel libre dont GNU/Linux allait devenir la principale icône auprès du grand public. Voyons l'histoire de ce succès.

1.3.3.1.2 GNU/Linux.

Certainement le plus célèbre des logiciels libres. C'est un système d'exploitation comparable à Windows ou MacOS réalisé de façon gracieuse par des milliers de passionnés d'informatique libre à travers le monde. C'est aussi une réussite exemplaire de l'internet. Ce qui frappe, c'est sa modestie initiale et la puissance d'invention que son initiateur aura mis en branle pour développer un objet qui allait vite devenir emblématique de la création contemporaine. L'histoire est simple : Linus Torvalds,

465 <http://www.emacsfr.org/> (page visitée le 22/03/06).

466 J. D. ZAWODNY « HOWTO Débuter sous Emacs », version 1.7, 14 octobre 1999,
<http://www.traduc.org/docs/HOWTO/vf/Emacs-Beginner-HOWTO.html>

467 « Branche de développement d'un projet non menée par les tenants du tronc (le projet principal). Dans le domaine du logiciel libre, où il est possible d'avoir non seulement les sources d'un programme mais aussi la permission de les modifier, il arrive qu'on ait besoin de fonctions que les développeurs originels ne veulent pas intégrer à leur projet. On « fourche » alors, parfois, créant une deuxième version indépendante du logiciel », *le Jargon Français 4.0, Dictionnaire d'Informatique*,
<http://jargonf.org/wiki/fork> (page visitée le 11/02/09).

468 C. VIDAL, « Guide de survie sous VI ou VI par l'exemple. » 1997,
<http://matrix.samizdat.net/pratique/documentation/guide-survie-VI.html> (page visitée le 11/02/09).

étudiant de 21 ans à l'université d'Helsinki, décide de réaliser un système Minix⁴⁶⁹. Il s'agit juste d'un défi qu'il se donne, juste un hobby. Mais en réalité, c'est un formidable exemple de création partagée, une œuvre qui s'est construite à la vitesse de l'électronique depuis l'envoi, le 25 août 1991 sur usenet, dans le forum comp.os.minix par son inventeur, Linus Torvalds⁴⁷⁰ d'un message. Le voici dans son aspect brut tel qu'il est apparu :

From: torvalds@klaava.Helsinki.FI (Linus Benedict Torvalds)

Newsgroups: comp.os.minix

Subject: What would you like to see most in minix?

Summary: small poll for my new operating system

Message-ID:

Date: 25 Aug 91 20:57:08 GMT

Organization: University of Helsinki

Hello everybody out there using minix -

I'm doing a (free) operating system (just a hobby, won't be big and professional like gnu) for 386(486) AT clones. This has been brewing since april, and is starting to get ready. I'd like any feedback on things people like/dislike in minix, as my OS resembles it somewhat (same physical layout of the file-system (due to practical reasons) among other things).

*I've currently ported bash(1.08) and gcc(1.40), and things seem to work. This implies that I'll get something practical within a few months, and I'd like to know what features most people would want. Any suggestions are welcome, but I won't promise I'll implement them :-)*⁴⁷¹

Autrement rapporté⁴⁷² :

469 « Minix est un système d'exploitation, clone d'UNIX, fondé sur un micro-noyau créé par le professeur Andrew S. Tanenbaum à des fins pédagogiques, volontairement réduit afin qu'il puisse être compris entièrement par ses étudiants en un semestre [...] », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Minix> Site officiel : <http://www.minix3.org> (pages visitées le 29/09/10).

470 Finlandais né en 1969, étudiant à l'Université d'Helsinki à l'époque où il a initié le noyau Linux. Page personnelle : <http://www.cs.helsinki.fi/~torvalds> (page visitée le 22/03/06).

471 L. TORVALDS, « What would you like to see most in minix? », deuxième message, pré-Linux, posté dans le forum de discussion comp.os.minix le 25 août 1991. Traduction collective, « La naissance de Linux », http://fr.wikisource.org/wiki/Naissance_de_Linux (page visitée le 20/05/10).

472 Traduction de ce qui, pour beaucoup, est le moment historique du logiciel libre. Mais nous devons corriger cette histoire et dire que l'événement historique du logiciel libre est, en 1984, la démission de

Salut à tous les utilisateurs de Minix,

Je suis en train de réaliser un système d'exploitation (gratuit), (c'est juste un passe-temps, il ne sera pas important et professionnel comme le Gnu) pour les clones d'AT 386 (ou 486). Il mijote depuis le mois d'avril, et commence à être au point. J'aimerais des remarques sur ce que les gens aiment ou non dans Minix, car mon système lui ressemble un peu (même organisation du système de fichiers, pour des raisons pratiques, entre autres).

J'y ai porté Bash (1.08) et Gcc (1.40), et tout semble fonctionner. Je devrais donc disposer de quelque chose d'utilisable dans les mois à venir, et j'aimerais connaître les fonctionnalités que la plupart d'entre vous aimeraient. Toutes les suggestions sont les bienvenues, mais je ne promets pas de toutes les implémenter ;-)

Linus (torvalds@kruuna.helsinki.fi)

PS : Oui, il est indépendant de tout code provenant de Minix, et il dispose d'un système de fichiers multi-thread. Il n'est PAS portable (utilisation de la commutation de tâches 386, etc.) et ne supportera probablement jamais rien d'autres que les disques durs AT car ce sont les seuls dont je dispose :-).

Mars 1994, la première version stable voit le jour et à la date où nous écrivons, le 26 août 2010, la dernière version stable, datée du 20 août 2010, est numérotée 2.6.35.3⁴⁷³.

Bien que sa part de marché ne soit pas comparable à celle de Windows, GNU/Linux gagne les ordinateurs des particuliers, des entreprises et des institutions en se maintenant autour de 1%⁴⁷⁴. En 1999, Linus Torvalds reçoit le 1^{er} Prix du Festival « Ars Electronica », catégorie internet, pour le système d'exploitation GNU/Linux qu'il a initié⁴⁷⁵. Pour la première fois, dans l'histoire de l'art, une mécanique opératoire, une machine non créée par un artiste se

Richard Stallman de son poste au MIT et le commencement du projet GNU. Nous l'avons vu.

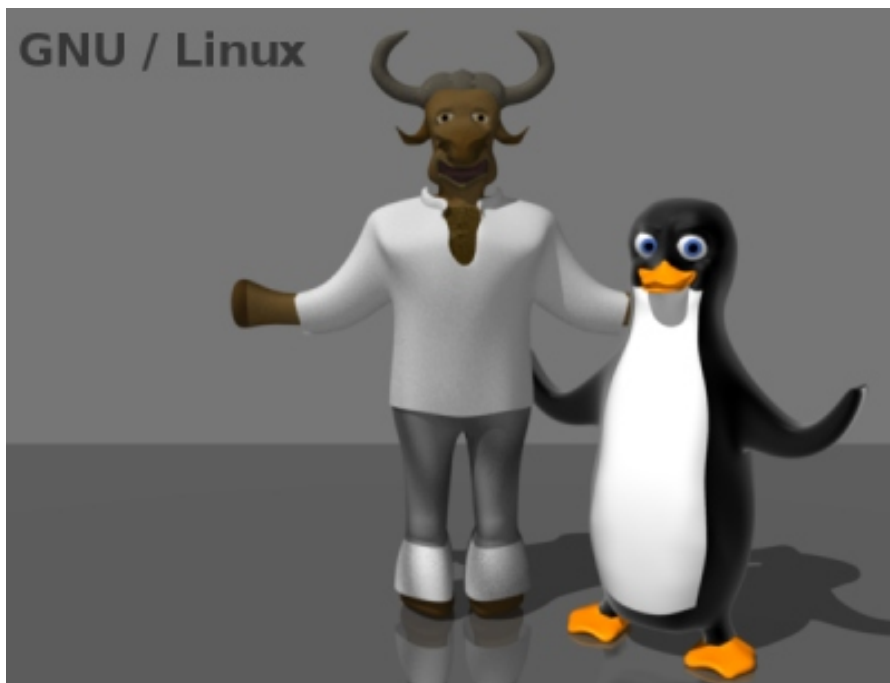
473 <http://www.kernel.org/> (page visitée le 05/04/06).

474 Chiffres de part de marché en Décembre 2009 : Windows : 92.21%; Mac : 5.11%; Linux : 1.02% (contre 0,98% en Décembre 2008). « Windows domine toujours largement devant Linux et Mac OS », <http://www.generation-nt.com/commenter/windows-linux-mac-os-part-marche-systeme-exploitation-os-actualite-936001.html>. Pour juillet 2010 nous avons, Windows : 91.32%; Mac : 5.06%; Linux : 0.93% <http://marketshare.hitslink.com/operating-system-market-share.aspx?qprid=8> (pages visitées le 25/08/10).

475 « History of Prix Ars Electronica / 1999 », http://www.aec.at/prix_history_en.php?year=1999 et « Linux Torvalds Wins Prix Ars Electronica Golden Nica », 29 mai 1999, http://www.linuxtoday.com/news_story.php?ltsn=1999-05-29-003-05-PS (pages visitées le 25/08/10).

revendiquant comme tel, était considérée comme une œuvre d'art. GNU/Linux ne fait-il pas suite à ces objets non-artistiques, voire anti-artistiques, qu'ont été les ready-made de Duchamp ? Nous verrons cela plus loin, pour l'instant poursuivons notre présentation du logiciel.

Il existe plus d'une centaine de distributions de GNU/Linux⁴⁷⁶. Elles peuvent se classer en 3 groupes, avec des versions différentes à l'intérieur d'une même distribution en fonction de son développement⁴⁷⁷ : les distributions majeurs, les distributions grand public et communautaires et les



HARRYPOPOF, « Gnu-Linux, deux inséparables », copyleft Licence Art Libre, <http://hpftteam.free.fr/graphisme-libre/?q=node/63> (page visitée le 29/09/10).

distributions dérivées⁴⁷⁸. « Distribution », le mot se démarque précisément de « marque », car il s'agit toujours du même produit mais dans des adaptations et avec des particularités différentes. Par exemple, la distribution Debian⁴⁷⁹ qui propose un GNU/Linux 100% libre, sans aucun élément propriétaire. Ce qui n'est pas le cas pour une autre distribution basée sur Debian, Ubuntu⁴⁸⁰. Sa particularité, qui en fait un avantage pour beaucoup, est d'être « user-friendly »⁴⁸¹, accessible au grand public sans connaissances informatiques particulières. C'est la distribution la plus populaire actuellement. Elle a l'avantage, comme d'autres, de pouvoir être testée à partir d'un « Live-cd », c'est-à-dire sans avoir à installer le

476 « Distribution Linux », http://fr.wikipedia.org/wiki/Distribution_GNU/Linux (page visitée le 26/08/10).

477 Par exemple, pour la distribution Debian : stable, testing, unstable et experimental. *Idem*.

478 « Liste des distributions Linux », http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_distributions_Linux (page visitée le 11/02/09).

479 Debian, le système d'exploitation universel <http://www.debian.org/index.fr.html> (page visitée le 11/02/09).

480 Communauté francophone des utilisateurs d'Ubuntu <http://www.ubuntu-fr.org> (page visitée le 11/02/09).

481 « Un système est dit « user friendly » quand il est convivial, amical envers ses usagers (qui le lui rendent bien : 95 % des utilisateurs de Macs trouvent leur machine parfaite !), Jargon français, op. cit. http://jargonf.org/wiki/user_friendly (page visitée le 11/02/09).

système sur son ordinateur. Parmi d'autres distributions, on peut citer : Red Hat/Fedora⁴⁸², la première distribution GNU/Linux à avoir été coté en bourse en 1999 ; SuSe⁴⁸³, d'origine allemande, la première à avoir été commercialisée dès 1994, orientée grand public avec son dérivé OpenSuse, comme Mandriva Linux⁴⁸⁴, éditée par une société française toujours très populaire.

Quels types de logiciels utilise-t-on le plus sur un ordinateur ? Très certainement, pour beaucoup, celui qui a remplacé la machine à écrire, le traitement de texte. Dans le langage courant, « Word », logiciel propriétaire de Microsoft, désigne ce genre de logiciel. Il en existe bien d'autres et notamment de libres qui font très bien l'affaire.

1.3.3.1.3 OpenOffice.org⁴⁸⁵.

Équivalent libre de Microsoft Office⁴⁸⁶, OOo (OpenOffice.org) est une suite bureautique développée par une communauté de programmeurs dont le premier contributeur et sponsor fondateur a été la société Sun Microsystems, rachetée fin 2009 par Oracle⁴⁸⁷.

Mais en fait, l'actualité nous rattrape, car il faudrait mieux parler de The Document Foundation⁴⁸⁸ qui est l'émanation du projet OpenOffice.org, car Oracle a racheté Sun qui avait racheté Star Division (auteur de Star Office dont OpenOffice.org est la version libérée).

Et puis, tant qu'à faire, autant parler de LibreOffice⁴⁸⁹, qui est une version dérivée l'OOo mais sans Oracle⁴⁹⁰.

Cette suite bureautique propose un traitement de texte (équivalent de Word), un tableur (équivalent d'Excel), un logiciel de dessin vectoriel et un logiciel de présentation

482 The World Open Source Leader <http://www.redhat.com> (page visitée le 11/02/09).

483 Sun Microsystems <http://www.sun.com> (page visitée le 11/02/09).

484 Mandriva Linux <http://www.mandriva.com/fr> (page visitée le 11/02/09).

485 Page d'accueil en français, <http://fr.openoffice.org/> (page visitée le 22/03/06).

486 Page d'accueil, <http://office.microsoft.com> (page visitée le 11/02/09).

487 Acquis fin 2009 par la société Oracle. Lire les inquiétudes du monde du libre suite à ce rachat et à l'avenir des logiciels libres développés par Sun, « La communauté libre OpenSolaris se torpille face à l'orientation commerciale d'Oracle », J. L., <http://www.numerama.com/magazine/16585-la-communaute-libre-opensolaris-se-torpille-face-a-l-orientation-commerciale-d-oracle.html> (page visitée le 26/08/10).

488 « LibreOffice Productivity Suite », <http://www.documentfoundation.org/download> (page visitée le 10/11/10).

489 « Welcome to The Document Foundation! », <http://www.libreoffice.org> (page visitée le 10/11/10).

490 R. ROUSSEAU, courriel envoyé le 15 octobre 2010 pour l'élaboration du livre *Citoyen du Net*, Collectif, <http://netizen3.org/index.php/Accueil>

(équivalent de Power Point).

Gratuit, OpenOffice.org est soucieux des standards, son format de fichier est .odp (OpenDocumentFormat (ODF) selon la norme ISO/IEC 26300) mise a point par l'OASIS (the Organization for the Advancement of Structured Information Standards)⁴⁹¹. Cette suite bureautique libre lit aussi d'autres formats de fichiers dont ceux, propriétaires, de Microsoft. Elle est disponible pour les plateformes les plus communes (windows, MacOS et GNU/Linux et dans plus de 70 langues. Mise sous deux licences : la LGPL⁴⁹² (Lesser General Public License) une variante de la GPL que nous avons déjà rencontré pour les produits Mozilla et la SISSL⁴⁹³ (Sun Industry Standards Source licence) au début de la conception du logiciel. En septembre 2005, elle abandonnera la SISSL pour ne garder que la LGPL⁴⁹⁴.

Un exemple de popularité et d'efficacité du logiciel. Depuis fin 2005, OpenOffice.org équipe les 70 000 postes de la gendarmerie française abandonnant ainsi Microsoft Office qu'ils utilisaient auparavant. Cette migration, achevée début 2008, aura permis d'économiser quelques 2 millions d'euros par an⁴⁹⁵. L'attention portée à une meilleure gestion économique des coût de licence ainsi qu'à la conformité des standards aura déterminé le choix d'un outil sous licence libre.

Nous avons un tel maillage d'établissements, que veiller à la conformité de toutes les licences déployées est très complexe en terme d'administration⁴⁹⁶.

Inutile de faire un dessin, l'économie parle d'elle-même et nous verrons plus loin comment l'économie est au cœur de la fabrication des images. Voyons pour le moment un logiciel libre, parmi les plus réputés, dévolu aux images, the GIMP.

491 « OASIS Open Document Format for Office Applications (OpenDocument) TC », http://www.oasis-open.org/committees/tc_home.php?wg_abbrev=office Voir aussi <http://fr.wikipedia.org/wiki/OpenDocument> (pages visitées le 26/08/10).

492 Version de la GPL dont les exigences ont été limitées de façon à permettre à des logiciels non GPL d'être compilé avec du code libre. Couramment utilisé, par exemple, pour les bibliothèques. <http://www.linux-france.org/prj/jargonf/L/LGPL.html> (page visitée le 22/03/06).

493 http://www.openoffice.org/licenses/sissl_license.html (page visitée le 22/03/06).

494 « License Simplification FAQ », <http://www.openoffice.org/FAQs/license-change.html>

495 « Bureautique : les PC des gendarmes exclusivement équipés d'OpenOffice » C. GUILLEMIN, 11 janvier 2008, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39377311,00.htm> (page visitée le 12/02/09).

496 « La gendarmerie nationale passe à OpenOffice », C. GUILLEMIN, 28 janvier 2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39203431,00.htm> (page visitée le 12/02/09).

1.3.3.1.4 The Gimp⁴⁹⁷.

Équivalent libre de Photoshop, logiciel de retouche d'images appartenant à Adobe⁴⁹⁸, c'est un outil en perpétuel évolution qui n'a qu'une seule fonction à envier à son concurrent payant : la gestion du CMNJ⁴⁹⁹. On y retrouve quasiment la totalité des mêmes outils, une très grande quantité de filtres et d'effets spéciaux et de très nombreuses possibilités créatives.

Gimp, qui est l'acronyme de GNU Image Manipulation Program, est sous licence GPL, c'est, avec

Blender⁵⁰⁰, logiciel de création en 3D, parmi les plus en vue chez les artistes de l'image et les photographes.



Logo de The Gimp,
<http://thegimp.2011fr.info/files/2010/07/gimp.png> (page visitée le 27/01/11).

1.3.3.1.5 Des logiciels libres pour tous usages.

A ce jour de notre rédaction, le site framasoftware.net⁵⁰¹ recensait un total de 1511 logiciels libres disponibles gracieusement, pour tout public, dans de nombreuses rubriques, allant de la bureautique au multimédia en passant par des logiciels dévolus à l'éducation, la science, la gestion de contenus, etc. Il est très rare, pour la plupart des utilisateurs d'un ordinateur aujourd'hui, de ne pas trouver dans ce répertoire le logiciel dont on a besoin. Citons, pour terminer ce bref panorama de logiciels libres, quelques exemples encore :

497 <http://www.gimp-fr.org/> (page visitée le 09/02/05).

498 Adobe Photoshop SC4 <http://www.adobe.com/fr/products/photoshop/photoshop> (page visitée le 12/02/09).

499 Cyan Magenta Jaune Noir. Les trois teintes de base du système soustractif, avec le « Khol » pour avoir un noir bien noir. Utilisé en PAO essentiellement, pour les sorties sur papier. <http://www.linux-france.org/prj/jargonf/C/CMJN.html> (page visitée le 22/03/06). Un greffon permet toutefois de palier à cet inconvénient, « Separate+ », <http://cue.yellowmagic.info/softwareseparate-plus/index.html> (page visitée le 10/11/10).

500 Blender.org <http://www.blender.org> (page visitée le 12/02/09).

501 Les 1511 logiciels libres par rubriques, <http://www.framasoftware.net/rubrique2.html> (page visitée le 26/08/10).

- Scribus⁵⁰², logiciel de P.A.O. (Publication Assistée par Ordinateur) équivalent libre Quark Xpress ou InDesign ;
- Inkscape⁵⁰³, équivalent libre de Illustrator, Freehand, CorelDraw ou Xara X ;
- Audacity⁵⁰⁴, éditeur de sons , équivalent libre de WavePad ;
- VLC⁵⁰⁵, logiciel phare du projet VideoLAN réalisé par des étudiants de l'École Centrale de Paris, c'est un lecteur vidéo polyvalent capable de lire une très grande variété de formats audio et vidéo. C'est aussi un logiciel de diffusion réseau. VLC est un cas exemplaire de réussite réalisée dans le cadre d'une « Grande École ».

Il n'est pas dans notre projet de faire une liste qui puisse montrer un ensemble exemplaire de logiciels libres. Intéressons-nous maintenant aux personnes et particulièrement aux associations qui défendent et utilisent le logiciel libre.

1.3.3.2 **La communauté du Logiciel Libre.**

Le fonctionnement de la communauté scientifique repose sur la mise en commun, la formation, la discussion et l'évaluation. C'est justement un chercheur, R. Stallman, qui le premier a pris conscience du processus de détournement du savoir informatique par quelques entreprises.

Il est à l'origine d'un type nouveau de licence (les licences libres) qui régule l'usage et la modification des logiciels pour en assurer la plus large diffusion sans possibilité d'appropriation exclusive. C'est ainsi qu'est née une nouvelle communauté sur la base d'un travail collaboratif auquel participent des développeurs comme des utilisateurs. Internet en est le plus illustre résultat⁵⁰⁶.

Comment parler d'une communauté qui fonctionne à l'horizontale, en réseau, dans un espace non centré, où ce qui fait direction c'est la puissance et l'intelligence du mouvement

502 Scribus, Open Source Desktop Publishing, <http://www.scribus.net> (page visitée le 12/02/09).

503 Inkscape, Draw Freely, <http://www.inkscape.org> (page visitée le 12/02/09).

504 Audacity, logiciel d'enregistrement et de montage sonore, <http://audacity.sourceforge.net/about> (page visitée le 12/02/09).

505 VideoLAN - Free and Open Source software and video streaming solutions for every OS! <http://www.videolan.org> (page visitée le 12/02/09).

506 « La communauté du logiciel libre » 27/01/2009, <http://racketiciel.info/situation/nous-connaître/communaute-du-logiciel-libre> (page visitée le 26/08/10).

en flux tendu, selon les principes de l'échange et de la coopération ? Ceci d'abord : il n'y a pas une communauté, mais des communautés qui forment ce qu'on appelle « un mouvement du Libre ».

Comme nous l'avons vu, deux grands courants se dégagent dans ce mouvement : le logiciel libre fidèle à la philosophie du projet GNU (dont le copyleft est le principe directeur) et l'Open-Source (défini par l'OSI, plus libéral et qui n'observe pas le copyleft).

Comment se regroupent les partisans du logiciel libre ? Comment s'organisent-ils pour échanger leurs expériences et promouvoir leurs objets et les principes qui y sont associés ? Entre ceux qui sont farouchement individualistes et dénigrent toute idée de regroupement militant⁵⁰⁷ et ceux qui ne jurent que par la communauté-collectivité, il y a ceux qui vont et viennent entre ces deux pôles le temps d'un engagement plus ou moins long ou d'une curiosité plus ou moins sensible.

1.3.3.2.1 Des associations.

Les associations qui font la promotion du logiciel libre sont d'une grande vitalité, l'internet favorisant la puissance du travail collectif et de la réactivité. Certaines font un vrai travail de lobbying auprès des pouvoirs publics, d'autres font la promotion du logiciel libre auprès du grand public lors d'évènements qui permettent de prendre connaissance avec le « concept » et les logiciels proprement dits. Ce sont des acteurs essentiels au mouvement du libre.

Citons quatre associations françaises parmi les plus actives :

- L'APRIL⁵⁰⁸ (Association pour la Promotion et la Recherche en Informatique Libre). Elle est associée à la Free Software Foundation France et fournit un gros travail de lobbying pour promouvoir le logiciel libre auprès du grand public comme des pouvoirs publics. En 2008, une campagne d'adhésion se donnait comme objectif d'atteindre 5000 adhérents (personnes physiques et morales). Objectif atteint⁵⁰⁹.

L'April joue en France un rôle fondamental et unique pour la promotion et la défense du logiciel libre et de ses différents acteurs. La liberté informatique est un enjeu de

507 Comme l'expriment les membres du site libroscope.org par exemple.

508 <http://april.org> (page visitée le 23/03/06).

509 « 5 000 fois merci ! », <http://www.april.org/fr/5-000-fois-merci> (page visitée le 26/08/10).

*société et il est essentiel, aujourd'hui plus encore qu'avant, de soutenir celle-ci en rejoignant l'April. J'encourage tous les citoyens épris de liberté informatique à adhérer dès maintenant à l'April*⁵¹⁰.

- L'AFUL⁵¹¹ (Association Francophone des Utilisateurs de Logiciels Libres). Elle a pour but de « promouvoir les logiciels libres ainsi que l'utilisation de standards ouverts ». Existante depuis 1998, elle est avec l'APRIL, une des associations d'utilisateurs de logiciels libres parmi les plus présentes. Elle est impliquée avec l'Agence Universitaire de la Francophonie depuis 1999 pour faire valoir les logiciels libres dans l'éducation nationale. Son combat pour les standards ouverts et l'interopérabilité vient compléter, en toute logique, sa défense du logiciel libre.

- L'ADULACT⁵¹² (Association des Développeurs et Utilisateurs de Logiciels Libres pour l'Administration et les Collectivités Territoriales). Elle s'est donnée pour objectifs : « de soutenir et coordonner l'action des collectivités territoriales, des administrations publiques et des centres hospitaliers dans le but de promouvoir, développer, mutualiser et maintenir un patrimoine commun de logiciels libres utiles aux missions de service public. » Son slogan : « Des logiciels libres par tous et pour tous » illustre bien l'interaction égalitaire qui est conséquente à l'usage des logiciels libres avec l'intention démocratique affirmée.

- La FNILL (Fédération Nationale de l'Industrie du Logiciel Libre). C'est une association qui a « vocation à représenter en France l'ensemble des professionnels du Logiciel Libre ». Depuis 2006 elle organise « Paris Capitale du Libre »⁵¹³, un événement qui rassemble les acteurs professionnels et associatifs du logiciel libre. Elle est la refondation, en 2007, de l'ASS2L, (Association des Sociétés de Services en Logiciels Libres) créée le 20 octobre 2004.

510 R. STALLMAN, président de la Fondation pour le Logiciel Libre, Paris, 19 mai 2007, <http://www.april.org/association/soutenir-logiciel-libre.html> (page visitée la 23/02/09). À ce jour, l'APRIL compte 4251 adhérents.

511 <http://www.aful.org> (page visitée la 23/02/09).

512 <http://www.adullact.org> (page visitée la 23/02/09).

513 <http://paris-libre.org> (page visitée la 23/02/09).

1.3.3.2.2 Des GUL.

Un GUL est un Groupement d'Utilisateurs de Linux⁵¹⁴ (Linux Users Group (LUG) en anglais). L'AFUL mets à jour une liste complète de GUL francophones⁵¹⁵. À ce jour, le 23 février 2009, il y a :

- « 185 GUL francophones actifs et 7 inactifs recensés, répartis de la façon suivante :
- Afrique : 20 ,
- Belgique et Luxembourg : 14,
- Canada : 13 ,
- France : 132 (+6 inactifs) ,
- Suisse : 6 (+1 inactif).⁵¹⁶»

Parmi ces GUL on peut citer par exemple : Parinux⁵¹⁷ (Paris), Alpinux⁵¹⁸ (Savoie), Aldil⁵¹⁹ (Lyon), BxLUG⁵²⁰ (Bruxelles et périphérie), AI3L⁵²¹ (Côte d'Ivoire), LUGOAL⁵²² (Algérie), ALADIN⁵²³ (Maroc), CULLT⁵²⁴ (Tunisie), LINUG⁵²⁵ (Québec), GULL⁵²⁶ (Suisse), GRAL⁵²⁷ (La Réunion), etc.

Très actifs pour partager leur enthousiasme et connaissances du logiciel libre, les GUL organisent régulièrement des rencontres avec le public. Les plus célèbres d'entre elles sont les « install party » où ils proposent d'installer gracieusement GNU/Linux sur l'ordinateur des néophytes qui viennent et repartent avec un nouveau système d'exploitation prêt à l'emploi et libre.

Une install party comme celle qui a eu lieu à la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette à Paris les 29 et 30 novembre 2008 pour la distribution Ubuntu, rebaptisée « Ubuntu-Party », a pu accueillir en un week-end plus de 4000 visiteurs. Outre l'install

514 Présentation des GUL francophones sur le site de l'AFUL <http://www.aful.org/gul> (page visitée le 23/02/09).

515 GUL est la traduction de LUG (Linux Users Group). Liste des GUL francophones <http://www.aful.org/gul/liste> (page visitée le 23/02/09).

516 Réponse de M. VAUGENOT, pour le groupe des webmasters de l'AFUL, mail du 23/02/09 en réponse à notre question le même jour.

517 <http://www.parinux.org> (page visitée le 23/02/09).

518 <http://www.alpinux.org> (page visitée le 23/02/09).

519 <http://www.aldil.org> (page visitée le 23/02/09).

520 <http://www.bxlug.be> (page visitée le 23/02/09).

521 <http://www.ai3l.ci> (page visitée le 23/02/09).

522 <http://www.lugoal.org> (page visitée le 23/02/09).

523 <http://members.tripod.com/alad1> (page visitée le 23/02/09).

524 <http://www.cullt.org> (page visitée le 23/02/09).

525 <http://www.linuq.org> (page visitée le 23/02/09).

526 <http://www.linux-gull.ch> (page visitée le 23/02/09).

527 <http://www.gral.re> (page visitée le 23/02/09).

party proprement dite, d'autres activités étaient au programme : « 14 heures de conférences, intégralement filmées et diffusées en direct durant l'événement, plus de 20 heures d'émissions radio, avec plus d'une dizaine d'intervenants invités, 8h de cours d'initiation, près de 200 participants et des centaines d'installations d'Ubuntu effectuées sur place »⁵²⁸.

Pour avoir assisté à cette install party, nous devons témoigner du sentiment que nous avons pu éprouver lorsque nous avons, pour la première fois, prit part à une install party pour installer GNU/Linux sur notre Macintosh, en double boot⁵²⁹. Découvrant ce monde du libre, il nous a semblé assister à une « performance para-artistique », à un événement digne des rassemblements artistiques auxquels nous participions alors. Organisée par Parinux, le GUL de Paris, en février 1999⁵³⁰ au Métafort d'Aubervilliers, cette install party a beaucoup fait pour nous rendre sensible à la réelle beauté du geste des partisans du logiciel libre. Les actions artistiques, performances, expositions, vernissages, etc. nous ont paru tout à coup rétrécies, contenues et renfermées sur elles-mêmes quand, ces sortes de « performances » que sont les install party rayonnaient d'art, entendu comme beauté du geste gracieux, libre et sans intérêt autre que cette liberté gracieuse d'un geste qui se donne. Geste qui nous est apparu d'autant plus artistique qu'il n'avait aucun calcul en ce sens, aucune lourdeur pour prétendre au statut d'art.

La générosité certaine des informaticiens du libre tranchait avec la crainte des artistes, celle, par exemple, d'être copiés par ses pairs. La joie, toute simple, d'être ensemble autour d'un objet qui invite au partage, contrastait avec la défiance qui régnait entre les artistes les uns pour les autres malgré les intentions bonnes de partage et de liberté qui pouvaient être revendiquées. L'inventivité des uns, les informaticiens du libre, n'avait rien à envier à la créativité des autres, les artistes reconnus comme tels par le monde de l'art. L'art n'est pas toujours là où il est censé être et nous avons pu vivre, lors de notre première install party une véritable expérience artistique. Cet événement, nous l'avons ressenti d'autant plus artistique que personne n'imaginait qu'il ait pu avoir cette dimension. Aucune démonstration d'art, mais bel et bien sa présence, surgie par la grâce du don avec l'élégance de ne pas mettre trop en avant l'auteur.

*Révéler l'art et cacher l'artiste, tel est le but de l'art*⁵³¹.

Pour nous, venant du monde de l'art, voyant « cette chose là » avec des yeux d'artistes,

528 « Quelques chiffres et moments forts », <http://ubuntu-party.org/presse> (page visitée le 26/08/10).

529 C'est-à-dire avec la possibilité de démarrer sur l'un ou l'autre des deux systèmes d'exploitation.

530 http://www.e-nef.com/linux/parinux/parin_0.html (page visitée le 23/02/09).

531 O. WILDE, préface à *Le Portrait de Dorian Gray*, Le livre de poche, sd, p. 5.

démonstration était faite : il y a bien de l'art dans le libre.

Nous allons, dans le deuxième chapitre, nous intéresser à ce que fait l'internet et le numérique à la culture. Nous allons nous pencher sur les faits, sur le faire et ses effets. Ce qui va mobiliser notre attention ce sont les réalités matérielles, techniques et culturelles. En un premier temps, nous nous interrogerons sur l'histoire de l'art et la question de la technique. Ensuite nous traiterons du bouleversement culturel que représente le fait numérique et le faire internet. Il s'agira d'observer ce qui est à l'œuvre et d'essayer de comprendre ce qui se passe pour la culture et plus généralement pour l'ensemble de nos activités, étant donné leur perméabilité les unes avec les autres.

2 L'internet et le numérique, un bouleversement culturel.

Si nous n'employons pas le vocable de « révolution culturelle » pour qualifier le bouleversement qu'opère dans le champ de la culture, l'internet et le numérique, c'est pour ne pas réutiliser le mot « révolution » dans sa compréhension historiciste ou purement marxiste-léniniste⁵³². Encore moins le terme de « révolution culturelle » dans ce qui fut l'œuvre d'un Mao Tsé Tong et dont nous savons l'opération⁵³³. Mais le mot de « révolution » est pourtant nécessaire, car il s'agit bien d'une révolution qui est à l'œuvre ici. Seulement, nous devons entendre par « révolution », ce qu'à pu en dire Walter Benjamin dans son tout dernier texte « Sur le concept d'histoire »⁵³⁴ écrit en 1940, quelques mois après la troisième version du célèbre « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »⁵³⁵. Dans l'énoncé IX de son essai, Benjamin évoque un tableau de Paul Klee intitulé « Angelus Novus » et qui lui fait penser à ce que peut être « l'Ange de l'Histoire » :



P. KLEE, « Angelus Novus », 1920, Oil transfer and watercolor on paper 31.8 x 24.2 cm, The Israel Museum, Jerusalem. Visible ici : <http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199799> (page visitée le 27/08/10).

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont

532 « Les révolutions, disait Marx, sont les locomotives de l'histoire. », LÉNINE, *œuvres choisies*, tome 1, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1948, p. 507.

533 S. LEYS, *Essais sur la Chine*, Robert Laffont, Bouquins, 1998.

534 W. BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, Paris, 1940, 2000, p. 427- 443.

535 *Idem*, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1939, p. 269 - 316.

écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès⁵³⁶.

Ainsi, par cette image, est décrit la révolution comme catastrophe, mais aussi la révolution vraie comme une entreprise à contre-courant de l'histoire, un retour sur le passé pour stopper le temps historique positiviste et progressiste qui au final nie le présent, nie le vivant, nie la vérité révolutionnaire de l'histoire elle-même. Vérité révolutionnaire qu'il faudrait rapprocher de la notion de « l'éternel retour » de Nietzsche et de ce qu'elle propose comme histoire humaine, « sur-histoire sur-humaine » oserions-nous dire, une histoire à ce point affirmée dans son avènement joyeux que nous ne pouvons qu'espérer sa répétition toujours⁵³⁷. Car il s'agit bien également, par cette affirmation de la vie telle qu'elle se présente et se vit, de se remémorer ce qu'il en est de la connaissance que nous pouvons faire des phénomènes et de leur vécu, connaissance sensible qui excède un savoir aliéné par le seul temps d'une actualité qui est, elle, sans réel présent⁵³⁸.

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d' « à-présent ». Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique

536 W. BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.* p. 434.

537 « Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre - et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence sera retourné toujours à nouveau - et toi avec lui, poussière des poussières ! « - Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant prodigieux où tu lui répondrais : Tu es un dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle aussi ; la question veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois ? cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d'un poids formidable ! Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, combien il faudrait que tu t'aimes toi-même, pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation, que cette suprême et éternelle consécration ? » F. NIETZSCHE, *Œuvres, Le Gai Savoir*, Livre IV, § 341, trad. Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, Robert Laffont, Paris, Tome 2, p. 202.

538 Nous pensons ici à l'opération de réminiscence dont fait la démonstration Socrate pour faire valoir la connaissance présente en chacun bien avant qu'il n'y ait eu instruction savante. PLATON, *Ménon*, GF-Flammarion, Paris, 1993, p. 155 - 169.

était un passé chargé d' « à-présent », qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution Française se comprenait comme une seconde Rome. Elle cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. Mais ceci a lieu dans une arène où commande la classe dominante. Le même saut, effectué sous le ciel libre de l'histoire, est le saut dialectique, la révolution telle que la concevait Marx⁵³⁹.

Pour envisager cette révolution contemporaine, que nous avons prudemment qualifiée de « bouleversement », mais que nous entendons comme révolution après cette mise au point sur le mot, nous allons faire état de l'avancée de la technique dans l'histoire et plus précisément dans l'histoire de l'art. Nous tenterons de comprendre les faits culturels de l'internet et du numérique. Il s'agira de s'interroger sur les implications d'une révolution nouvelle manière et qui renouvelle le genre révolutionnaire même, qui renouvelle l'histoire d'une humanité à bout de souffle.

539 W. BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Ceuvres III, op. cit.*, p. 439.

2.1 **Tekné : une histoire de formes, de formes d'art.**

Comprendre l'articulation entre art et histoire c'est inclure, de fait, la question technique. La fabrique de l'homme et de son histoire participe d'une technique, d'autant plus instituée qu'elle ne paraît pas. La technique agit et existe comme un langage, mode de transport du désir, au sein d'une société qui va à la fois l'accueillir et le circonscrire, c'est-à-dire, à la fois lui permettre de s'accomplir mais aussi d'en réduire la portée. La question de la technique est bien la question de l'institution considérée comme un des langages.

Le désir dit : « je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse. » Et l'institution répond : « Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient »⁵⁴⁰.

S'institue donc aujourd'hui notre histoire, celle dite « contemporaine » à travers les NTIC. Ce présent « cadre du discours », particulier en cela qu'il comprime le temps à l'actualité la plus brève et réduit l'espace au plus court, nous allons tenter de le cerner grâce à l'histoire de l'art puis à celle du fait technique. Ces deux histoires combinées nous serviront à comprendre ce qui est à l'œuvre dans la culture depuis que *tekné* ait pu signifier indifféremment art et/ou technique.

Art, avant que le mot ne prenne son sens actuel, signifie ce que nous nommons aujourd'hui « technique ». Le glissement de sens du mot « art » et l'apparition de son remplaçant « technique » sont contemporains, ils se situent dans la seconde moitié du XVIIIe siècle⁵⁴¹.

540 M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 9.

541 F. FÉDIER, *L'art en liberté*, Pocket, 2006, p. 47.

Notre fil conducteur, durant cette exploration, sera le copyleft comme notion d'auteur et principe de création. Nous ne prétendons pas, dans cette étude, faire un panorama historique de l'histoire de l'art et de la technique, mais saisir, ce qui à travers cette histoire, permet de comprendre notre objet : le copyleft. Découvrir ce qui le fonde à travers sa possible proto-histoire.

2.1.1 L'histoire de l'art et son achèvement.

L'œuvre d'art témoigne non plus de l'art, mais de l'être humain qui, par l'appropriation artistique du monde, ne perd pas contact avec lui mais au contraire s'en fait le témoin. Dans l'œuvre d'art, l'homme révèle son historicité avec sa vision limitée du monde et de sa gamme limitée d'expression. En ce sens l'œuvre est un document historique⁵⁴².

Dans ce chapitre nous traiterons de l'invention de l'histoire, de l'art, puis de celle de l'histoire de l'art. Nous terminerons de panorama par l'invention de la fin de ces trois objets : fin de l'histoire, fin de l'art, fin de l'histoire de l'art. Il sera question de découvrir, sans verser dans l'anachronisme mais en proposant une lecture an-historique, leur persistance possible à l'aide du « copyleft » en tant que cadre d'exercice. Nous tenterons de voir si la notion de copyleft est pertinente à travers l'histoire et notamment de celle de l'art depuis l'origine jusqu'à la fin supposée de l'histoire, de l'art et de l'histoire de l'art. Nous vérifierons la persistance possible ou non de l'art, de l'histoire, de l'histoire de l'art dans ce qui prend forme aujourd'hui comme art, comme histoire, comme histoire de l'art après que leur fin avérée ait été constatée au XIX^e siècle.

2.1.1.1 **L'invention de l'histoire, philosophie de l'histoire, finalité de l'histoire.**

C'est avec la notion d'« histoire universelle » que nous allons comprendre le moment historique, celui qui peut nous être utile pour notre étude. Telle que l'a montré Hegel, l'histoire est « l'histoire de la liberté » et la raison historique est celle qui mène à la

⁵⁴² H. BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 41.

libération des peuples et des individus. La substance de l'Esprit étant la liberté⁵⁴³, l'histoire de l'humanité sera l'accomplissement de cette liberté.

L'histoire universelle est la manifestation du processus divin absolu de l'Esprit dans ses plus hautes figures : la marche graduelle par laquelle il parvient à sa vérité et prend conscience de soi. Les peuples historiques, les caractères déterminés de leur éthique collective, de leur constitution, de leur art, de leur religion, de leur science, constituent les configurations de cette marche graduelle⁵⁴⁴.

À l'heure de la mondialisation où en sommes nous de cette histoire universelle et de sa finalité ? Ne constatons-nous pas, après l'expérience majeure du communisme historique, une mise à mal de « l'Histoire comme Une » ? N'y aurait-il pas alors plusieurs histoires et luttes pour conquérir la liberté, n'y aurait-il pas d'autres moyens, sans doute économiques, d'assujettir ceux des peuples qui n'auraient pas déployé leur propre « histoire de la liberté » ? En ce sens, n'est-ce pas là que nous trouvons l'ambiguïté du libéralisme ? Ne sommes-nous pas avec cette politique basée sur une certaine idée de la liberté, face à une politique globale, à la fois économique et culturelle qui, grâce à la toute puissance de la liberté et de son exercice, domine l'histoire ; non seulement celle des peuples gagnés par le libéralisme et la culture qui lui est afférente, mais aussi celle de ceux qui ne sont pas encore « libérés », autrement dit « cultivés » ? S'il y a bien une Raison dans l'histoire, qu'elle est-elle au juste ?

Nous avons, non pas retenu les leçons de l'histoire, mais observé la Volonté⁵⁴⁵ comme processus historique et nous pouvons constater que nous ne sommes plus, aujourd'hui, à ce moment historique dont Hegel pouvait être le témoin. Le Nouveau Monde s'est construit sur un génocide, la Chine s'est réveillée avec le capitalisme et le cyberspace est apparu comme un nouvel univers constellé de sites, de sociétés et d'histoires. Pour autant, nous pouvons nous inscrire dans une conception Hégélienne de l'histoire, mais en nous démarquant de sa « Raison ». C'est en ruinant le présupposé scientifique de la pensée sur l'histoire que nous pouvons, c'est notre hypothèse, dégager de la liberté et ainsi retrouver ce qu'il en est de son Esprit. Nous verrons un peu plus loin, contre Hegel mais également en sa suite, que c'est à l'art de former ce qui va pouvoir être une « raison historique », une raison reformée par ce que l'art fait aux formes de raisonnements. En ce sens, nous renversons la perspective historique et la fin de l'histoire : sa finalité n'étant pas

543 HEGEL, *La raison dans l'histoire, op. cit.*, p. 85.

544 HEGEL, *idem*, p. 97.

545 Au sens de SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et représentation*, PUF, Quadrige, Paris, 2004.

l'accomplissement de la liberté comme Absolu, mais la réalisation des formes libres, déterminées par des arts sans qualité où la forme est informe et la formation, information. C'est ce que nous allons voir. Après avoir pris appui sur Hegel pour aborder la question de l'histoire, son invention moderne, nous allons maintenant aborder l'invention de l'art en nous appuyant sur Georges Bataille avec les origines pré-historiques de l'art et la première trace d'une histoire écrite par l'homme.

2.1.1.2 ***L'invention de l'art.***

L'une des motivations essentielles du logiciel libre est l'accès au code-source de façon à en prendre connaissance pour l'étudier, le réactualiser, voire le réparer. Nous allons ici nous intéresser aux sources de l'art, sa préhistoire, son origine repérée en fonction de nos critères, ceux qui nomment « art » une forme sensible. Accompagné par « l'Ange de l'Histoire », notre regard portera aussi loin qu'il est possible dans la nuit des temps en commençant par ce lieu sombre, hors de toute lumière naturelle, qu'est la grotte de Lascaux, pour aborder ensuite un autre point originel, le tout premier récit de l'humanité, celui de l'épopée de Gilgamesh.

2.1.1.2.1 **Lascaux, l'art peut-être.**

Notre guide pour comprendre l'apparition d'une forme d'art dans la préhistoire sera Georges Bataille⁵⁴⁶. Nous le choisissons pour la thèse qu'il développe et qui nous semble pertinente pour expliquer la naissance de l'art mais aussi pour éclairer la présence du fait « copyleft » avant l'histoire, avant l'art, avant l'histoire de l'art.

Selon l'auteur de la Part maudite, l'art est né d'une pratique rituelle, sacrée, autorisant la transgression des interdits. Celui, par exemple, du meurtre d'un animal qu'il allait falloir tuer pour se nourrir. La représentation de l'animal (un bison, un cerf, un gnou (!), etc.) sur les parois de la grotte, allait autoriser sa mise à mort. Mise à mort essentielle pour la survie des êtres humains, face à la nécessité de se nourrir et de se vêtir. Il s'agit là d'un crime qu'on a tout lieu de qualifier de terrifiant pour les hommes de Lascaux, Homo sapiens du Paléolithique supérieur (autrement nommé « Âge du renne »). Pourquoi cet acte est-il un

546 G. BATAILLE, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Éditions Skira, Genève, 1980.

crime terrifiant ? Parce qu'il s'agit pour ces premiers hommes de tuer ce qu'ils adorent : leur dieu. L'animal qu'ils tuent pour vivre c'est le dieu qu'ils adorent.

Nous avançons avec une sorte d'assurance qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'Âge du renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance⁵⁴⁷.

Le miracle de Lascaux, que Bataille associe au miracle Grec, est dans cette connaissance et mise en scène des points d'origine : la naissance et la mort où le sexe, le sacré et la transgression ont place centrale. Outre la résolution d'un problème (résolution optique en même temps que solution opérante), via la représentation du dieu sur la paroi de la grotte, en pouvant le mettre à mort pour se nourrir et se vêtir, la possibilité est donnée à l'*homo faber* de dépasser l'utile par le jeu. Moment connexe à celui de la nécessité, celui, non moins nécessaire, du jeu qui forme la pensée, l'action et aiguise l'art. Nous verrons par la suite que l'histoire de l'art commence, selon Winckelmann, avec la Grèce Antique, mais nous pouvons affirmer avec Bataille qu'une préhistoire de l'art, c'est à dire son introduction au seuil du champ historique, s'est produite à Lascaux. Une « pré-vision » du miracle Grec et de l'invention de l'art proprement dit et défini qu'il allait, pour la période historique, se dégager avec la superbe que l'on sait.

Pour le moment, posons-nous cette question : et si le « miracle contemporain » de l'art, dont nous poserons qu'il est, avec le copyleft, une nouvelle re-naissance de l'art, était le fruit d'une post-histoire⁵⁴⁸ où ce qui se joue est la naissance et la mort des objets et des notions jusqu'alors reconnues comme telles ? Non pas dans l'histoire, mais à travers une histoire fabriquée par nous comme une œuvre d'art et dont les œuvres d'art, comme Hans Belting le dit, sont les témoins ? Une histoire devenue objet même de l'Histoire achevée, objet même de l'art achevé et qui trouve matière à poursuivre son élan ?

Nous aurions ainsi, trois points d'orgue dans l'Histoire que nous préférons dire « trans-

547 G. BATAILLE, *Idem*, p.38.

548 Au sens de A. GEHLEN, *Anthropologie et psychologie sociale*, PUF, Paris, 1990. « La post-histoire – pour reprendre le terme teint de désillusion que propose le sociologue Allemand Arnold Gehlen - se résumerait à l'évolution répétitive d'un ordre historique définitivement acquis, le futur étant le présent même ou le passé immédiat. L'impossibilité de vivre des événements authentiques – selon cette conception à certains égards quasi ontologique – aurait comme corolaire [...] une esthétique gratuite et qui n'engage à rien. » H. METER, « Introduction », in *Le Sens De L'événement Dans La Littérature Française Des XIXe et XXe Siècles. Actes Du Colloque International De Klagenfurt, 1er - 3 Juin 2005*, Peter Lang SA, Berne, 2008, p. X.

historique » de l'art :

- La préhistoire avec Lascaux : c'est la prévision de l'art,
- L'histoire avec la Grèce Antique : c'est la vision de l'art manifeste,
- La post-histoire (ou plus exactement la « para-histoire ») avec l'époque contemporaine : c'est l'invision de l'art.

« L'invision de l'art », c'est l'art présent hors de sa nécessaire vision, sans qu'il ne se manifeste pour exister effectivement, matériellement. L'art, invisiblement, est présent à chaque instant et en tout lieu. L'art a lieu, l'art est le lieu même de son/notre existence. L'invision de l'art, c'est aussi l'invasion de l'art dans tous les domaines de la vie. Y compris de la vie et de l'art confondus, de la vie comme art, comme art de vivre. L'invision de l'art c'est l'art imperceptible car prégnant, comme à venir mais en réalité là d'une réelle présence qui comprend les œuvres passées, celles visiblement présentes et celles en devenir. L'art, en son invision est revenu à un état non reconnu comme art, comme il pouvait l'être aux temps de sa pré-histoire. Mais l'art, en son imperception, se prolonge dans une histoire contemporaine dite « post-historique », après que l'histoire ait pris fin. Une fin apparente quand l'art, lui, n'est pas achevé mais prolonge sa finalité partout et tout le temps dans chaque faits et gestes⁵⁴⁹.

Avec l'avènement du numérique, de l'internet et du copyleft comme principe conducteur, nous pouvons penser que nous sommes dans la réalisation de ce que Berkeley a pu nommer avec « l'immatérialisme ». Cette notion va nous intéresser. Rappelons d'une phrase la pensée de Berkeley : la matière n'existe pas, seules les idées sont. L'existence des phénomènes est liée à nos sens, non à leur réalité matérielle. « *Esse est percipi aut percipere* » : être, c'est être perçu, ou percevoir⁵⁵⁰. C'est-à-dire qu'un objet n'a de réalité que dans la mesure où il est conceptualisé et présent dans notre esprit le percevant comme fait sensible. La preuve de l'existence d'un corps n'est pas son poids matériel, mais sa puissance spirituelle, car la matière n'a pas d'existence en soi. Cette puissance spirituelle de l'objet étant miroir de celle du Créateur. Dans les faits, la matière ne peut exister que dans la mesure où elle est perçu par nos sens.

Quoi ! Ce splendide rouge, ce magnifique pourpre que nous voyons sur ces nuages là-bas sont-ils réellement en eux ? Ou bien imaginez-vous que les nuages ont en eux-

549 Ce que Yves MICHAUD a dénoncé sans voir la trame de ce qui se formait avec cette présence imperceptible dans son livre *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2004.

550 G. BERKELEY, *Principes de la connaissance humaine*, Flammarion, 1991, p. 67.

*mêmes un aspect autre que celui d'un brouillard, d'une vapeur sombre*⁵⁵¹?

Ainsi, lorsque nous affirmons que l'art para-historique est invisible et que c'est cette invisibilité de l'art qui fait son objet même, nous rendons manifeste le caractère immatériel de l'art après qu'il ait produit des traces historiques et des objets matériels. Nous pouvons aujourd'hui avancer cette réalité contemporaine grâce à la perception et à la pratique que nous avons avec ce que nous appelons « l'immatériel » et les technologies liées au numérique.

Cet immatériel est bien une réalité, il est on ne peut plus sensible et opérant. C'est un réalisme. Il procède d'une perception de l'esprit qui en fait un corps sensible. On parle de territoire pour caractériser l'internet, de communauté pour définir les regroupements d'internautes ou de réalité augmentée pour des techniques qui ajoutent à notre perception du monde réel des éléments virtuels qui vont venir s'y confondre.

Le virtuel et l'immatériel sont le fait concret de notre post-histoire (para-histoire) où l'art est plus que jamais « cosa mentale » en suite de l'affirmation d'un Léonard de Vinci et d'un Marcel Duchamp⁵⁵². Le copyleft appliqué à la chose artistique est ce principe directeur qui va offrir à l'art disparu, son existence sensible après que la notion d'art, héritée du miracle de Lascaux et de celui de la Grèce Antique, soit passe du mode d'existence historique à un mode d'existence qui s'inscrit dans un temps ne produisant plus d'Histoire, sauf des histoires comme autant d'œuvres que nous dirons alors « post-artistiques » mais plus justement et momentanément « para-artistiques ».

Pourquoi pouvons-nous affirmer cela du copyleft ? La raison en est que le copyleft, en ses effets, trouve l'intégrité d'une création supposée achevée en autorisant la copie, la diffusion et la transformation. Non pas pour la détruire, mais bien au contraire, par cette altération plus ou moins importante, la voir aérée au possible comme une dentelle fine peut l'être, une pierre ponce ou un nuage. Le copyleft est l'instrument de cette opération qui allège les corps qui s'écrasent dans le processus historique. Trouée, l'œuvre d'art trouve sa voie quand aujourd'hui, tout chemin est balisé par l'utilité d'une histoire linéaire. L'art, dans

551 G. BERKELEY, *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, GF Flammarion, Paris 1998, p. 78.

552 « Selon Duchamp, l'artiste n'est pas un bricoleur et, dans l'art, l'idée prévaut sur la création. Cette conception rejoint celle des grands artistes de la Renaissance qui ont élevé la peinture au rang des arts libéraux - telles l'astronomie et les mathématiques - et en particulier Léonard de Vinci qui définissait l'art comme "cosa mentale". Toutefois Duchamp s'en différencie en ce qu'il propose un objet qui n'a aucune des qualités intrinsèques que l'on suppose à une œuvre d'art, comme l'harmonie ou l'élégance. Son objet n'a que les signes extérieurs d'une œuvre, il obéit à une définition positive, voire à un « nominalisme » de l'art ». V. MORISSET, « L'œuvre de Marcel Duchamp », Centre Georges Pompidou, 2007, <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm> (page visitée le 01/06/06)

son invasion post-historique (para-historique), n'existe pas, il persiste. Nous le percevons sous des formes excédant son champ propre, le reformant en propre également pour l'excéder et ainsi de suite, sans fin.

Terminons notre exposé par ce qui apparaît avoir été le premier récit de l'humanité, l'épopée de Gilgamesh, « celui qui a connu les secrets et dévoilé ce qui était caché ». Là aussi, c'est la question de l'origine possible de l'art qui motive notre intérêt, sa source, qui pourrait nous éclairer sur ce qu'il est, ce qu'il a été et ce qu'il peut devenir.

2.1.1.2.2 Gilgamesh, le premier récit de l'humanité.

Celui qui a tout vu, celui qui a vu les confins du pays, le sage, l'omniscient qui a connu toutes choses, celui qui a connu les secrets et dévoilé ce qui était caché nous a transmis un savoir d'avant le déluge.

Il a fait un long chemin. De retour, fatigué mais serein, il grava sur la pierre le récit de son voyage⁵⁵³.

Pourquoi nous intéressons-nous à ce récit ? Pour la simple raison qu'il est le premier récit. Il inaugure la fiction, le mythe et l'histoire qui se racontent. Les origines de l'histoire légendaire de ce roi de la dynastie d'Uruk (Mésopotamie) remonte à 2700 ans avant notre ère. Les traces écrites dates du VIII^e siècle avant J.C. sous forme d'écriture cunéiforme⁵⁵⁴. De la même façon qu'un astrophysicien tentera de remonter le temps pour comprendre la naissance de l'univers, nous allons approcher l'objet Gilgamesh pour voir l'apparition d'une trace de fiction dans l'humanité et ainsi remonter le cours de l'art.

Notons tout de suite que cette origine est, en sa recherche, fantasmée, elle ne se trouve que par l'apparition d'un objet qui en porterait la trace, sans que celle-ci soit l'origine même de l'art. Car ce que nous reconnaissons comme « art » est un fait déterminé par un contexte qui n'est pas transposable dans un autre contexte. Tout au mieux pouvons-nous approcher une certaine évolution des traces de fictions et y voir un ancêtre de l'art possible tel que nous le comprenons. D'autre part, toute approche de l'originalité est vouée à l'échec. En matière de création, il est difficile de déceler le point de départ. Tout comme en astrophysique, plus nous approchons du Big-Bang, hypothèse de travail pour découvrir l'origine de la création du monde, plus cette création du monde paraît inimaginable : des

553 *L'épopée de Gilgamesh*, trad. de l'arabe par Abed Azrié, Berg International Editeurs, 1979. p. 13.

554 J. D. FOREST, « Gilgamesh », *Encyclopaedia Universalis*, édition électronique, version 13.

chiffres qui dépassent l'entendement, non plus un Big-Band, mais plusieurs, non plus un univers mais des plurivers, non plus le seul visible, mais une masse au trois quart d'invisibilité, non plus la matière, mais l'anti-matière, non plus la seule gravitation mais l'énergie noire, etc.

L'énergie invisible, moteur de l'expansion phénoménale, s'est transmutée en chaleur, lumière et particules : on jurerait un BIG-BANG. [...] Le phénomène de création des cosmos dans le PLURIVERS se poursuit à l'infini. La création n'est pas une mais multiples et elle est permanente⁵⁵⁵.

Ainsi, quelque soit la nature du récit rapporté par l'épopée de Gilgamesh, nous devons savoir dès maintenant que ce que nous pourrions espérer connaître d'une origine de l'art est *de facto* biaisé. C'est la raison pour laquelle, nous ne détaillerons pas, nous n'interpréterons pas ce récit. Ici, nous faisons état de notre impossibilité et par là même, de la seule possibilité qui nous semble instructive : rester au seuil d'une connaissance concernant la question de l'origine. Nous nous sommes, dans la grotte de Lascaux, laissé aller aux imaginations de l'auteur de *L'expérience intérieure*⁵⁵⁶. Imaginer à partir d'images nous paraît plus légitime que de le faire à partir d'un récit. Car l'image est déjà un faux semblant de vérité quand un récit prétend toujours la dire au plus près. Le crédit porté à l'écriture, au « pied de la lettre », met en suspens l'intention qui est la nôtre de savoir, à travers une histoire fabuleuse, ce que nous pourrions connaître d'elle. Sans nier cette possibilité d'en savoir toujours plus, nous n'irons pas plus loin pour ce qui concerne la question de l'origine. Car de cette question, nous ne pouvons avoir qu'une image et les mots pour la dire, même s'ils font image, ce qui est le cas dans le récit de Gilgamesh, récit poétique tout en étant historique, sont trahis par la nature même de l'écriture. Sa littéralité, sa littérature, y compris dénoncée par ses meilleurs poètes :

De la musique avant toute chose

[...]

Et tout le reste est littérature⁵⁵⁷.

Mais il nous a pourtant semblé important de manifester cette aporie, cette limite dans notre volonté de comprendre l'origine de l'art. C'est, paradoxalement, un récit qui nous

555 M. CASSÉ, *Cosmologie dite à Rimbaud*, Éditions Jean-Paul Bayol, 2007, p. 151.

556 G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Tel, 1978.

557 P. VERLAINE, « Art Poétique », *Jadis et Naguère*, Léon Vanier, 1884,

http://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_%28Verlaine%29 (page visitée le 28/08/10).

aura arrêté, alors qu'une image aura pu nous inviter à poser une piste qui nous semblait plausible. Nous aurons l'occasion d'explicitier, ce qui par ailleurs est central dans notre travail et court tout le long de notre étude : la défiance que nous pouvons avoir de la trace écrite, le fait de tracer par l'écriture ce qui témoigne du mouvement, de la pensée et de l'art. Autrement dit, la trahison de l'écriture en son illusion de transport fidèle à la réalité quand, par ailleurs, la transmission orale, l'action qui ne laisse pas de traces, ou si peu, la marche à pied⁵⁵⁸, par exemple, traduit plus véritablement ce qu'il en est de ce qui est poursuivi ici dans notre étude, un mouvement de la production de l'esprit qui s'ouvre au mouvement et ainsi de suite sans fin. Le copyleft étant tout simplement l'outillage juridique, s'avérant nécessaire, qui valide ce mouvement en fonction des règles de droit.

Mais ce n'est pas tout. Profitons de notre aveu vis-à-vis de l'écriture pour dire également que la suite de notre exposé contredira l'emploi du mot « art ». Nous avons pu déjà l'entrevoir, ce mot est employé pour décrire une forme qui nous apparaît telle selon l'habitude que nous avons de qualifier d'art toutes formes esthétisantes, voire toutes formes tout court. Nous nous trouvons mis dans une situation qui retourne le mot pour l'entendre tout autrement, y compris contre ce qu'il voudrait dire à priori. Cette contradiction n'est pas un dédit, n'est pas même un problème, elle est le fait du fait « art ». En cela, nous nous réjouissons de relever ce fait là qui se joue de notre trop pressante volonté de comprendre. Aussi, pour ce récit qui pourrait prétendre à l'originalité absolue, le premier à avoir été écrit, nous laissons libre court au commentaire possible, à l'interprétation crédible et invitons à sa lecture, une lecture qui aura été pour nous un moment sensible plutôt que savant.

Après avoir évoqué la préhistoire de l'art à travers Lascaux et sa post-histoire (para-histoire) avec l'avènement des technologies de l'immatériel, nous allons nous occuper de son histoire, celle où l'art est devenu de l'art à partir du moment où a été découvert son histoire.

2.1.1.3 *L'invention de l'histoire de l'art.*

Il revient à Johann Joachim Winckelmann⁵⁵⁹ d'avoir inventé, au XVIII^e siècle, l'histoire de l'art après que Vasari ait pu rédiger l'histoire des peintres illustres deux siècles

558 F. GROS, *Marcher, une philosophie*, Carnets Nord, Paris, 2009.

559 Éd. POMMIER, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.

auparavant⁵⁶⁰. Le mérite du premier par rapport au second est d'avoir étudié, non pas la vie et l'œuvre d'artistes de renom, mais l'objet d'art comme phénomène historique, sa naissance, son développement, son déclin et sa mort.

C'est avec son grand œuvre, « Histoire de l'art de l'Antiquité »⁵⁶¹ publié à Dresde en 1764 que Winckelmann a pu définir ce qu'est le phénomène artistique et son histoire. Il reconnaîtra la naissance de l'art à l'époque de la Grèce Antique et sa renaissance à son époque, la justement nommée « Renaissance ». Comme l'indique Édouard Pommier :

*L'histoire de l'art naît de la prise en compte de l'abîme qui sépare notre société de celle de l'Athènes classique. Autrement dit, l'art devient l'objet d'une histoire, à partir de l'instant où l'on éprouve le sentiment d'un état de crise, mis en parallèle avec une floraison dont des œuvres portent encore le témoignage à nos yeux. L'histoire de l'art s'impose comme une nouvelle catégorie le jour où est reconnue l'historicité de la beauté idéale*⁵⁶².

Et comme l'indique lui-même Winckelmann :

*L'histoire de l'art de l'Antiquité, que j'ai entrepris d'écrire, n'est pas le simple récit de la succession des temps [...]. L'histoire de l'art doit montrer l'origine, la croissance, l'évolution et la chute de l'art*⁵⁶³.

Mais l'histoire de l'art ainsi comprise est la reconnaissance d'une liberté spécifique à l'art en ceci qu'il est un phénomène libre de l'histoire elle-même.

*L'art est une instance pérenne et intemporelle magnifiée dans la sculpture grecque aussi bien que dans les tableaux de Raphaël. En un mot, il est pour Winckelmann une substance autonome extérieure à l'histoire*⁵⁶⁴.

Qu'à découvert Winckelmann ? Tout simplement que l'art, concrétisé dans des formes objectives, avait une histoire. L'art est un objet précis qui répond à des qualités issues de la Grèce Antique qui, redécouvertes et appliquées à la Renaissance, permettront à l'art de poursuivre une histoire dont les formes rendent compte. Ce que ce protestant, converti au

560 G. VASARI, *Vies des peintres*, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

561 J.J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, Librairie Générale Française, Pochotèque, Paris, 2005.

562 Éd. POMMIER, *ibidem*, p. 167.

563 J. J. WINCKELMANN, *Introduction à L'histoire de l'art de l'Antiquité*, cité par Éd. POMMIER, *idem*, p. 125.

564 E. DÉCULOT, *Winckelmann, enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, PUF, Paris, p. 276.

catholicisme pour la seule raison d'aller vivre à Rome et d'étudier les œuvres d'art, a perçu comme qualités à ce qu'il est possible de nommer « art », est un phénomène né d'une forme. Il peut se résumer ainsi : sentiment religieux, esthétique uni à l'éthique et grâce.

Sentiment religieux, union de l'esthétique et de l'éthique, grâce : ce sont ces trois caractéristiques que nous retrouvons, de façon différente et apparemment sans rapport avec l'origine de l'art, dans le copyleft. Tentons d'expliquer le lien que nous établissons entre l'art défini par Winckelmann et les pratiques artistiques répondant au copyleft. Nous serons surpris d'y voir un nouveau « nouveau classicisme ». Pour cela, nous allons reprendre les trois caractéristiques de l'art pour voir si elles peuvent correspondre à notre triade : l'internet, le numérique et le libre.

2.1.1.3.1 Le sentiment religieux.

Il ne s'agit pas de l'appartenance à une église et de la croyance en Dieu, mais de ce que nous qualifions de reliance⁵⁶⁵. L'internet, autrement appelé le réseau des réseaux, est un phénomène religieux en ce sens. La bien nommée « Toile », le World Wide Web, est un tissu de liens qui rapprochent et relient entre eux ses pratiquants. « Pratiquants » est le mot qui convient car, à la différence des téléspectateurs par exemple, les internautes sont fortement impliqués et agissants : ils pratiquent. Ils pratiquent un outil, un espace, une sociabilité et sont eux-mêmes créateurs de liens, de matériaux qui vont également construire la structure et générer des pratiques. Elles sont culturelles, sociales, économiques et politiques. Un tel investissement demande de la croyance. Le crédit croissant porté à l'internet est signe qu'il est jugé digne de foi et sa pratique vient confirmer ce crédit. Cette confiance peut même être aveugle quand un dispositif de reliance va jusqu'à violer la vie privée de ses membres comme n'hésite pas à le faire un dispositif comme Facebook⁵⁶⁶.

565 « 1/ Acte de relier ou de se relier : la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire l'acte de reliance. 2/ Le résultat de cet acte : la reliance vécue, c'est-à-dire l'état de reliance. », BOLLE DE BAL M., « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », séance inaugurale du colloque « L'animation en France et ses analogies à l'étranger », Université Libre de Bruxelles, 04 novembre 2003, http://colloque.cs.free.fr/seance_inaugurale.htm (page visitée le 02/06/06).

566 O. LEVART, « Pour Facebook, la vie privée, c'est ringard », 11/01/10, LCI-TF1, <http://lci.tf1.fr/high-tech/2010-01/pour-facebook-la-vie-privee-c-est-ringard-5632355.html> (page visitée le 30/08/10).



« Stallman is a saint in the Church of Emacs. Saint GNUcius. », I bless your computer, my child!, photo by Wouter van Oortmerssen
<http://stallman.org/saintignucius.jpg> (page visitée le 30/08/10).

Le « mouvement libre », expression la plus conforme de ce qu'est l'internet respectueux des normes qui le constitue, fonctionne en communautés avec des biens communs qui font lien. Les principes de fonctionnements techniques et éthiques du libre et du net sont les fils conducteurs des différentes « chapelles » qui font ce mouvement où se côtoient des sensibilités diverses. Dans son texte « La cathédrale et le bazar »⁵⁶⁷, Eric S. Raymond montre comment le développement d'un logiciel libre procède d'un fonctionnement non hiérarchisé où chaque utilisateur est également contributeur en ayant la possibilité d'écrire du code ou de le corriger, pour résoudre les bugs. Ce texte est en partie idéalisé⁵⁶⁸, mais il n'en reste pas moins vrai qu'il inscrit le mode d'existence des informaticiens du logiciel libre contre le modèle d'une structure hiérarchisée.

La puissance de celui-ci démontre l'aspect « alter-religieux » de son mode de fonctionnement. Car loin d'être irréligieux, le bazar est une autre façon de saisir le phénomène religieux.

Lors d'une rencontre à l'Université de New-York en 2001, Richard Stallman, selon son habitude, décrit les quatre libertés du logiciel libre. Lorsqu'il en arrive à la liberté n°2, celle d'aider autrui en diffusant des copies des logiciels, il s'exprime ainsi :

La liberté deux est celle d'aider votre prochain, en distribuant des copies du programme. Pour des êtres qui pensent et qui apprennent, partager un savoir utile est un acte fondamental d'amitié. Quand ces êtres utilisent des ordinateurs, cet acte d'amitié prend la forme d'un partage de logiciel. Les amis partagent entre eux. Les amis s'aident mutuellement. C'est la nature de l'amitié. Et en fait, l'essence de la bonne volonté - la

567 E. S. RAYMOND, *The cathedral and the bazaar*, version 3.0, 2000,
<http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar> (page visitée le 20/10/10).

Traduction française : *La cathédrale et le bazar*, 1998, trad. Sébastien Blondeel, <http://www.linux-france.org/article/these/cathedrale-bazar/cathedrale-bazar.html> (page visitée le 02/06/06).

568 N. BEZROUKOV, « A Second look of the Cathedral and the Bazaar », *First Monday*, vol.4, n° 12, 1999,
http://www.softpanorama.org/Articles/a_second_look_at_the_cathedral_and_the_bazaar.shtml (page visitée le 30/08/10).

*disposition à vouloir aider son prochain volontairement - est la ressource la plus importante de la société. Elle fait la différence entre une société vivable et une jungle où chacun s'entre-dévore. Cette importance a été reconnue par les grandes religions du monde depuis des milliers d'années et elles essaient explicitement d'encourager cette attitude*⁵⁶⁹.

L'aspect religieux du logiciel libre est visible quand s'affiche, de façon parodique, Richard Stallman proclamé Saint de l'Église d'Emacs : Saint IGNUcius⁵⁷⁰.

Athée revendiqué⁵⁷¹, l'inventeur des logiciels libres n'en est pas moins devenu un véritable gourou. La religion chassée par la grande porte de la modernité revient par celles, petites, de la pratique d'un objet où la liberté s'accomplit avec la liberté d'autrui. Libre lien pourrions-nous dire, émancipation du religieux par la confiance renouvelée en un lien avec autrui. La question de la confiance se pose ainsi à nouveaux frais. Cette économie nouvelle de la foi excède le seul transport de la connaissance du code source du logiciel. Elle fabrique une machine sociale où chacun s'articule avec le commun, chaque un s'articule avec le comme un. Bref, un genre de religion sans dieu (à moins qu'on décèle dans le logiciel libre une sorte de dieu post-religieux, disons plutôt para-religieux...). Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question.

2.1.1.3.2 L'union de l'esthétique et de l'éthique.

Ce souci inscrit dans la forme que va prendre la création est une composante majeure du mouvement du libre. Mais cette forme n'est pas arbitraire, son esthétique n'est pas gratuite, elle a rapport avec une éthique. En effet, il ne peut y avoir de création libre si celle-ci n'observe pas les principes éthiques qui vont faire cette création libre. Il ne peut y avoir de logiciel libre sans les principes qui font sa liberté. Comme nous l'avons vu, la divergence essentielle entre logiciel libre et Open-Source porte sur la question de l'éthique.

569 R. M. STALLMAN, « Logiciel Libre : Liberté et coopération », transcription du discours à l' Université de New York, 29 mai 2001. <http://www.gnu.org/events/rms-nyu-2001-transcript.fr.html> (page visitée le 02/06/06).

570 Présentation sur le site personnel de RMS <http://www.stallman.org/saint.htm> et explicitation de la « théologie » de l'ÉGLISE D'eMACS sur le site de Per Abrahamsen développeur d'AUC TeX <http://www.dina.kvl.dk/~abraham/religion> (pages visitées le 02/06/06).

571 « Stallman, athée, rejette les notions telles le destin, le dharma ou l'appel divin, censées influencer l'existence », S. WILLIAMS, *Free as in Freedom*, Chapitre 7, Une morale inflexible, trad. collective, http://fr.wikisource.org/wiki/Libre_comme_Libert%C3%A9/7 (page visitée le 30/08/10).

Unir l'esthétique à l'éthique c'est vouloir atteindre une excellence dans la création au delà du simple fait de création esthétique dont l'art, que nous dirons conventionnel, fait l'objet. Un logiciel peut tout aussi bien qu'une œuvre d'art présenter les atours de cette excellence. Avec le mouvement du logiciel libre, la beauté de la création est sous-tendue aux principes des quatre libertés et particulièrement celui du copyleft. Nous pourrions dire que les hackers du libre sont des artistes, des artistes de l'informatique qui, avec la création de formes (logiciel, vie sociale, économie, politique) rendent manifeste une exigence éthique à laquelle le copyleft invite.

Nous avançons qu'il s'agit là d'une « es-éthique ». C'est-à-dire d'une connaissance intime de l'éthique, où les formes rencontrent la sculpture de soi comme éthique de vie. Il ne s'agit pas d'une morale que d'aucun pourrait trouver intransigeante⁵⁷². Les formes « es-éthiques » de la création procèdent d'une beauté certaine du geste, leur économie est gracieuse. Elles font d'un auteur de logiciels libres quelqu'un de doué, outre ses qualités d'informaticien, par son acte de don.

Précisons tout de suite que cette union recherchée de l'éthique d'avec l'esthétique et qui aboutit à la grâce, comme nous allons le voir plus loin, est contenue dans l'esthétique à priori. Si ce qui s'affirme avec le libre est une esthétique où l'éthique conduit la création, il est important de reconnaître à l'esthétique, une morale que nous pourrions dire « par delà bien et mal ». Ce qui ne signifie pas qu'elle soit immorale, mais bel et bien une éthique exigeante⁵⁷³. « Es-éthique » signifie cela : que l'éthique est incluse dans toutes formes créées par la volonté d'art quand bien même elle serait anti-artistique et contraire à la morale en vigueur. Mais il nous faut nuancer immédiatement et dire qu'il y a des degrés d'accomplissement es-éthiques. En effet, si à la base, toute forme est es-éthique, toutes n'ont pas la qualité de cette tension jamais résolue et, pour tout dire impossible, entre l'éthique et l'esthétique. Nous ferions œuvre d'idéologie si nous ne mentionnons pas le hiatus entre esthétique et éthique. Cet écart entre la forme esthétique et l'éthique a deux versants. Le premier garantit aux formes leur liberté y compris immorales. Le deuxième fait de la forme une morale que la morale ne peut atteindre.

Le jeu qui existe entre éthique et esthétique, ce jeu qui s'accomplit par l'union et que nous avons nommé « es-éthique » n'est pas pour autant la résolution d'une tension toujours présente. Elle en est l'apaisement, elle s'atteint par la grâce. Seule la grâce permet l'alliance de l'esthétique et de l'éthique.

572 Notamment le biographe de Richard Stallman, Sam Williams. Lire S. BROCA, « Critique de la biographie de Richard Stallman », 21 janvier 2010, <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/01/21/critique-biographie-richard-stallman-sebastien-broca> (page visitée le 30/08/10).

573 F. NIETZSCHE, *Par delà le bien et le mal*, in *Œuvres*, tome 2, p. 447 – 737.

2.1.1.3.3 La grâce.

Selon Winckelmann, la grâce est la forme idéale et juste de l'expression artistique car elle est « ce qui plaît en raison »⁵⁷⁴. Pour quelle raison, oserions-nous demander ? Pour la raison simple que « la grâce est comme l'eau qui est d'autant plus parfaite qu'elle a moins de goût »⁵⁷⁵.

*Il est vrai que la beauté suprême est dénuée de caractère ; mais elle l'est comme nous disons aussi que l'univers n'a ni dimension définie, ni longueur, ni largeur, ni profondeur, parce qu'il les contient toutes dans une égale infinité, et que l'art de la nature créatrice est informe parce qu'il n'est lui-même assujetti à aucune forme*⁵⁷⁶.

Cette mise au point, concernant une notion appartenant fortement à la sphère religieuse⁵⁷⁷, mais qu'il est difficile de circonscrire, permet de mieux comprendre l'enjeu pour les formes de l'art. Au cœur de la doctrine de l'inventeur de l'histoire de l'art, la grâce fait basculer la croyance en la maîtrise technique vers l'attention au souci éthique. Elle va faire la forme juste, la forme libre de l'expression purement formelle en ses divers formalismes. Cette forme gracieuse où le calme et le silence, « décrétant » les volontés d'expression qui se voudraient artistiques par la mise en avant d'une forme expressive, invite le spectateur à partager l'état de grâce qui émane de la forme d'art devant laquelle nous sommes en présence. La grâce, comme forme de l'art même, qui parachève, parce qu'elle est au centre de l'histoire de l'art, les principes de l'invention de l'art : aspect religieux où l'auteur et le regardeur communient à travers l'œuvre, où a lieu la fusion de l'éthique et de l'esthétique, où la forme est conjugaison de la matière et de l'esprit. Alors, paraît la réalité de l'art où, « grâce à la grâce »,

*l'éthique et l'esthétique sont une seule et même chose*⁵⁷⁸.

574« Die grazie ist das vernünftig gefällige », J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter Rehm, Berlin, 1968, p. 157-168, trad.Éd. POMMIER, *op.cit.*, p. 55.

575 J. J. WINCKELMANN, *Idem*, cité par Éd. POMMIER, *idem*, p.80.

576F. W. SCHELLING, *Textes esthétiques*, (trad. Alain Pernet, présentation par Xavier Tilliette), Paris, 178, p. 168, cité par Éd. POMMIER, *op. cit.*, p.80

577« C'est en vain, ô hommes, que vous cherchez dans vous-mêmes le remède à vos misères. Toutes vos lumières ne peuvent arriver qu'à connaître que ce n'est point dans vous-mêmes que vous trouverez ni la vérité ni le bien. », PASCAL, *Pensées*, Édition de Michel le Guern, Gallimard, Folio, 1977, § 139, p. 131.

578 L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.421, tra. G. G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 110. Cité par P. AUDI, *Créer, op. cit.*, p. 128.

La grâce est ce « je ne sais quoi »⁵⁷⁹ de celui qui sait que « je ne sais pas »⁵⁸⁰. La grâce fait lien entre éthique et esthétique, matière et esprit, jusqu'au lien absolu entre l'Homme et la Divinité (ou la nature, comme on voudra). C'est à travers l'œuvre d'art qu'elle se montre sans être pour autant assujettie à une forme canonique. Entre le « je ne sais quoi » et le « je ne sais pas » il se trouve un « quoi pas », (un « pourquoi pas » ?...), ce « presque rien » qui affirme un « je ne sais (pas) quoi ».

*Le méconnaissable est un presque-rien qui n'est ni rien ni tout, ni ceci ni cela, mais à la fois tout et rien ; qui n'est pas quelque chose, mais toujours autre chose ; qui n'est pas quelque part, ici ou là, mais toujours ailleurs, autre part, ou mieux partout-nulle part, ubiqué-nusquam ; qui n'existe jamais en acte à tel ou tel moment, mais se développe et change dans le devenir*⁵⁸¹.

La conséquence de ce presque-rien est la venue de la grâce qui est la manifestation la plus accomplie de la liberté car elle n'est déterminée par rien d'autre que son accueil, accueil libre, libre de la volonté d'une main. Sans aucune magie, c'est un charme qui opère par la forme.

*Ce je-ne-sais-quoi, personne ne nous interdit de l'appeler charme ! Le charme est ce qui empêche les ennuyeuses perfections de rester lettre morte : réveillées, activées, animées par le charme, les perfections mortes deviennent capables de susciter l'amour ; elles sont désormais bien vivantes*⁵⁸².

La grâce, est un don comme « tombé du ciel » que traduit l'artiste « de génie »⁵⁸³ pour rendre justice et justesse, par la forme, à l'esprit commun, chacun pouvant être touché par ce qui arrive ainsi, sans prévision, sans calcul même. Ce don gracieux, qui n'est pas

579 « Sa nature est d'être incompréhensible et inexplicable », de rester caché : « Si l'on pouvait le découvrir, il cesserait d'être ce qu'il est. » D. BOUHOURS, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, V^e entretien : « Le je ne sais quoi », (Paris, 1672), Éd. F. Brunnot, Paris, 1962, cité par Éd. POMMIER, *op. cit.* p. 66.

580 « Selon Pausanias, Socrate, le philosophe premier, celui qui sait qu'il ne sait pas, était fils d'un sculpteur et aurait lui-même sculpté le groupe des trois Grâces qui se trouvait près du Parthénon. », J. MAZEL, *Socrate*, Fayard, Paris, 1987, p.127.

581 V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 2/ La méconnaissance Le malentendu*, Point Seuil, 1980, p. 113.

582 *Idem*, p. 113.

583 C'est à dire l'artiste qui s'offre à ce qui s'opère comme « par magie » mais aussi au sens qu'a pu lui donner Robert Filliou, artiste du mouvement Fluxus : « Filliou considérait être un génie sans talent mais il considérait également que tout à chacun est porteur d'un génie que l'exercice de ses talents empêche de développer. » D. PITEUX-VALLIN, « Robert Filliou, Génie sans Talent », in *Les chroniques de Dominique Piteux-Vallin*, décembre 2003, <http://www.art-memoires.com/lmter/14042/40dpfilliou.htm> (page visitée la 16/09/09).

sanctionné par la prouesse technique, trouve écho dans une œuvre d'autant plus libre que le don s'offre sans raison ni arbitraire. La grâce ne s'apprend pas, ne se prend pas. Elle est imprenable, échappant à toute emprise, comme la vue dont on dit qu'elle est « imprenable » et qui offre le meilleur d'un paysage, protégé de toute emprise. C'est ce qui fait des formes gracieuses, des formes insoumises.

Osons-le maintenant pour confirmer ce point d'orgue : le logiciel libre procède-t-il d'une grâce comparable à celle qui a pu s'inscrire dans les œuvres de la Grèce Antique ? Nous le pensons et nous allons tenter de le montrer.

La forme d'art à laquelle nous avons affaire avec la création logicielle libre n'est pas de la création artistique à proprement parlé. Les informaticiens qui codent ne sont pas des artistes, selon ce que nous entendons ordinairement par « art » et ne se revendiquent pas comme artistes. On trouve cependant de nombreuses approches de l'art par la voie de l'écriture informatique sans qu'il n'y ait de prétentions artistiques affichées. Par exemple, la signature de Wordpress, l'un des plus célèbres logiciels de réalisation de blog, affirme : « Code is poetry »⁵⁸⁴. Autre exemple, Alan Cox, hacker réputé pour avoir fortement contribué au noyau Linux, constate des similitudes entre écrire du code et écrire de la poésie⁵⁸⁵. Mentionnons le site « Computer songs and poems »⁵⁸⁶ qui accueille des parodies de poèmes et chansons célèbres sur le mode geek, sans oublier l'intérêt de Richard Stallman pour le folklore bulgare dont il s'est inspiré pour écrire la *Free Software Song*⁵⁸⁷ d'après une chanson populaire, *Sadi Moma*.

Mais c'est Eric S. Raymond qui a sans doute été le plus explicite au sujet du rapport entre « art informatique » et « art conventionnel ». Dans son texte « How to become a hacker ? »⁵⁸⁸ on peut lire dans la partie « Remarque sur le style » :

Pour devenir un hacker, il va vous falloir acquérir l'état d'esprit des hackers. Vous pouvez vous livrer, quand vous n'êtes pas sur un ordinateur, à certaines activités qui peuvent vous familiariser avec cet état d'esprit. Elles ne remplacent pas le bidouillage (rien ne le remplace), mais beaucoup de hackers s'y adonnent, car ils sentent qu'elles

584 En bas de page, à droite, <http://wordpress.org> (page visitée le 06/06/06).

585 Dans le documentaire de H. PUTTONEM, *Nom de code : Linux*, 2002,

http://archives.arte.tv/fr/archive_19031.html visible sur

http://www.dailymotion.com/video/xx752_documentairenomdecodelinuxalte_tech (pages visitées le 30/08/10).

586 « Computer songs and poems (Song and poem parodies with computer related subjects) »,

<http://www.poppyfields.net/filks> (page visitée le 06/06/06).

587 « The Free Software Song », <http://www.gnu.org/music/free-software-song.html> (page visitée le 20/10/10).

588 E. S. RAYMOND, « How To Become A Hacker », 2001 – 2008, version 1.41,

<http://www.catb.org/esr/faqs/hacker-howto.html> (page visitée le 30/08/10).

ont, de quelque façon, un rapport essentiel avec la pratique des hackers.

- Lisez de la science-fiction. [...]

- Étudiez le zen, pratiquez les arts martiaux. [...]

- Développez votre oreille musicale. Apprenez à apprécier des genres particuliers de musique. Apprenez à bien jouer d'un instrument ou à bien chanter.

- Développez votre sens des calembours et des jeux de mots.

- Apprenez à écrire correctement dans votre langue maternelle. (Un nombre étonnamment élevé de hackers, notamment parmi les meilleurs que je connaisse, sont de bons écrivains.)

Plus vous pratiquerez ces activités, plus vous serez à même de devenir un bon hacker⁵⁸⁹.

Cette disposition d'esprit à prendre soin de la forme est signe d'attention à ce qui pourrait être art. C'est la raison pour laquelle nous avons transcrit, avec l'autorisation de l'auteur, son texte « How to become a hacker ? » en « Comment devenir un artiste ? »⁵⁹⁰.

Nous avons seulement modifié le texte en changeant les termes propres à l'informatique par des termes propres à l'art. Notre intention était de mettre en parallèle les pratiques de l'art des artistes avec celles non-artistiques des hackers. Le fil conducteur invisible, mais sensible, commun aux deux pratiques est la grâce possible et qui produit certains faits, gestes et objets. Nous aurons l'occasion d'y revenir car cette « beauté du geste gracieux » nous est apparue comme la forme, que nous pourrions dire « physique » de l'art qui se réalise là. Nous avons montré précédemment que la fin de l'art est la fin d'une certaine histoire de l'art, mais sa persistance également par ses côtés. Notre pari dans cette mise en rapport entre les hackers et les artistes est très simple : des formes gracieuses de création ayant trait à l'art existent quand bien même la forme d'art originelle aurait été perdue. La fin, apparente de l'art, débouche sur l'a-fin : « à fin que » se poursuit l'infini de la création artistique.

Aussi, pouvons-nous dire que la réalisation d'un logiciel libre comme GNU/Linux est de même nature que celle d'une sculpture de Phidias⁵⁹¹. De même nature et dissemblable en apparence; de même nature, c'est-à-dire copiant la nature, l'imitant pour en approcher l'exacte et juste création. À ce titre, nous sommes bien dans le champ du sensible et de son effet gracieux car, l'imitation de la nature, qui est tout le contraire d'une copie servile, est

589 E. S. RAYMOND, « Comment devenir un hacker ? », 2001 – 2010, version 1.41, trad. Jean-Karim Bockstael, <http://files.jkbockstael.be/hacker-howto-fr.html> (page visitée le 20/10/10).

590 A. MOREAU, « Comment devenir un artiste », version 2.0, juillet 2001, <http://antoinemoreau.net/artiste.html> (page visitée le 30/08/10).

591 Sculpteur grec du V^e siècle avant J.C. emblématique du premier classicisme, auteur de statues pour le Parthénon. Voir, par exemple, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Phidias> (page visitée le 30/08/10).

affaire d'art plus que de raisonnement.

*L'élan originel qui est comme le battement, l'acte même de la vie, n'est pas intellectuel, l'intelligence ne peut nous l'identifier, il faut qu'en nous la sensibilité l'imite, nous le joue, le répète, se fasse élan et vie*⁵⁹².

Cette vitalité de la création artistique, sans qu'apparemment il n'y ait d'art pour la création logicielle, se réalise grâce au copyleft en propulsant l'élan créateur à la limite de la perte de son objet. Liberté pour autrui de le copier, de le diffuser et de le transformer, voilà qui mettrait en péril son intégrité et qui dissuaderait quiconque d'entreprendre une création. Cet abandon généreux vis-à-vis de l'utilisateur, conçu comme un autre auteur potentiel, est le geste, beau, qui relève de la grâce. Cette beauté du geste, qui ne s'inscrit pas en dur dans le marbre, n'en est pas moins prégnante, inscrite par l'ouverture du code-source dans les disques durs des utilisateurs, consommateurs selon la terminologie de Michel de Certeau⁵⁹³ et qui donne alors à l'objet les contours de la beauté même. Nous avons vu en quoi et pourquoi ce don gracieux n'était pas gratuit. Il est gracieux car sa forme comprend une éthique, la gratuité répondant quant à elle à une morale déterminée par les circonstances. Du don gracieux nous pouvons dire qu'il est l'expression juste de la puissance naturelle, celle du matériau numérique, celle de l'internet et celle qui le met en forme quand il a rapport avec les forces de la nature. Nature numérique et tout ce qui peut la toucher en rapport.

Cette puissance de création contenue avec grâce se traduit par la production d'une écriture ouverte (le code-source d'un logiciel, le Texte⁵⁹⁴ d'une œuvre), d'un objet ouvert (la création libre offerte à l'altérité), d'une communauté ouverte (celle qui accueille les compétences de n'importe qui à partir du moment où il excelle dans ses connaissances et participe d'un même esprit commun). Cette puissance réelle n'est pas innocente, elle est une politique de création qui s'accomplit virtuellement, selon la définition que donne Gilles Deleuze au virtuel⁵⁹⁵ et nos ordinateurs connectés par la Toile sont armés d'une protection, le copyleft,

592 M. PROUST, *Matinée chez la princesse de Guermantes, (Carnets)*, Gallimard, Paris, p. 361, cité par F. FÉDIER, *L'art en liberté*, Pocket, 2006, p. 102. L'auteur poursuit : « Cette phrase, si nous portons attention à toutes les formes de réflexivité qui s'y articulent, décrit avec une extraordinaire exactitude la genèse de l'art comme : se faire élan et vie de l'élan et de la vie. Ainsi entendu, le propos de Proust est un écho de la définition aristotélicienne de l'art. L'art est mime de la vie – l'art n'est autre chose que la vie se mimant elle-même. »

593 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire, op. cit.*

594 Texte, avec majuscule, selon la terminologie de Pierre Legendre et Roland Barthes, voir plus loin.

595 « Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel... Le virtuel doit même être défini comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une de ses parties dans le virtuel, et y plongeait comme dans une dimension objective ». G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 269.

qui dissuade quiconque serait tenté de porter atteinte à la construction, à la fois rhizomatique et dogmatique⁵⁹⁶, d'une œuvre globale qui excède l'art lui-même, ses auteurs et leurs créations ouvertes. Cet « état de grâce » est l'esprit même du logiciel libre et c'est cette beauté, non apparente dans l'objet créé, qui est sensible et opérante.

Ainsi, la kharis [notion de la grâce antique] circule entre objet et sujet. Cette idée de beauté (qui n'apparaît que tardivement dans la gratia latine) domine toute la conception grecque de la kharris. Comme faveur, la beauté est ce qui est offert aux regards – ou aux oreilles – des tiers : toute beauté est don généreux. Ce qui est remarquable dans cette notion de kharis, c'est sa capacité à exprimer en même temps une propriété des êtres (leur séduction allant jusqu'au kharisma), l'action de ces charmes sur autrui, l'état de plaisir de qui le perçoit et la gratitude ressentie pour cette faveur. Tel est « l'état de grâce »⁵⁹⁷.

Le principe conducteur de cette grâce est le copyleft, garant de la fragile puissance de la création ouverte produite en confiance au risque de la liberté. Citons encore Winckelmann pour comprendre en quoi la liberté est la condition de l'excellence de l'art et de la grâce qui lui est afférente :

C'est grâce à la liberté que l'esprit du peuple tout entier s'éleva comme une noble branche qui jaillit d'un tronc robuste [...]. La manière de penser des Grecs comme des hommes libres a été très différente des conceptions des peuples dominés. Hérodote montre comment la liberté seule a été la raison de la grandeur et de la puissance auxquelles Athènes s'est élevée, car lorsque cette ville devait reconnaître la domination d'un maître, elle n'était pas à la hauteur de ses voisins⁵⁹⁸.

Cette liberté suit le mouvement naturel de l'évolution biologique : elle naît, elle se développe et elle meurt. Si c'est elle qui donne à l'art sa puissance, il n'en demeure pas moins qu'elle est fragile comme l'est la grâce et l'art lui-même car,

L'art, qui avait reçu la vie de la liberté elle-même, devait nécessairement, avec la perte de cette liberté, décliner et mourir au lieu même de sa plus belle floraison⁵⁹⁹.

596 Nous traitons cet aspect à la fois rhizomatique et dogmatique du copyleft plus loin.

597 M. HÉNAFF, *Le prix de la vérité, le don, l'argent, la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p.326.

598 J.J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, op. cit., cité et traduit par Éd. POMMIER, Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, op.cit., p.265.

599 *Idem*, p. 267.

La nécessité protectrice du copyleft, par rapport à l'option plus libérale de l'Open Source, se justifie par le souci de prendre soin d'une liberté entendue comme participant de l'« esthétique », de l'éthique croisée d'avec l'esthétique.

Poursuivons maintenant notre exploration des origines, en nous intéressant à l'histoire, l'histoire de l'art, sa fin déclarée et ce qui s'accomplit en prolongement de cette achèvement.

2.1.1.4 *L'invention de la fin l'histoire, de la fin de l'art et de la fin de l'histoire de l'art.*

Notre curiosité portera sur le devenir d'une téléologie éprouvée jusqu'à son terme et qui a produit la conscience historique. Rappelons les faits, tant et si bien que la pensée produit le réel et que la réalité l'épouse tant bien que mal, avec ce jeu entre l'esprit et la matière, entre le réel et la réalité. Le fait est que l'Histoire, mettons une majuscule, pourquoi pas, est finie. N'hésitons pas à nous répéter, y compris pour signifier par cette répétition que l'histoire finie, comme nous l'avons montré avec Bernard Bourgeois, est une clôture qui ouvre sur un infini, une « fin sans fin »⁶⁰⁰. Autrement dit et si nous osons cette familiarité : la fin de l'histoire n'est pas la « fin des haricots », mais bien la victoire historique d'haricots enfin réellement fins, extra-fins⁶⁰¹. Ce moment, toujours finalement historique en son seuil post-historique (para-historique), donne du fil à retordre. Nous y sommes, sans y être, nous n'y sommes pas bien qu'y étant. C'est la raison pour laquelle, cette fin est réelle mais pas encore réalité. Ce hiatus donne du jeu et nous permettra de proposer en relation avec la conjugaison du réel et d'une réalité éprouvée, le mot de « l'a-fin » de l'histoire, « à fin » de l'histoire, le préfixe « a » dit l'absence mais afin d'y être présent au plus présent. Il s'agit de bien montrer que la fin n'est pas la fin telle que nous la supposerions, bien au contraire. La notion de copyleft venant corroborer le fait.

600 Nous reprenons un extrait de la citation du chapitre 2 : « La fin de l'histoire est réelle, elle clôt réellement l'histoire, mais en s'ouvrant, "fin sans fin", dit Augustin, à et, mieux, en la vie éternelle qui, pour un être fini, est bien encore un devenir, une "histoire" transfigurée, infiniment post-historique. Cette fin paradoxale, tout comme la totalité, la finalité et l'unité ou universalité de l'histoire, seront l'objet de la laïcisation rationnelle opérée par toutes les philosophies de l'histoire. » B. BOURGEOIS, « La fin de l'histoire », *texte de la séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques*, Paris, le 12 décembre 2005, *op. cit.*

601 Le lecteur n'est pas sans ignorer que le fin du fin en matière d'haricots verts, ce sont les haricots fins « extra-fins », http://fr.wikipedia.org/wiki/Haricot_vert (page visitée le 31/08/10).

Mais avant, intéressons-nous plus précisément à l'art dont l'auteur de l'Esthétique⁶⁰² a pu dire qu'il était achevé par l'accomplissement de son histoire. Parce qu'elle anéantit la fonction historique de l'art qui est d'opérer au delà du jugement critique, l'esthétique est la fin de l'art, c'est-à-dire un genre d'accomplissement où l'art

est relégué dans notre représentation, loin d'affirmer sa nécessité effective et de s'assurer une place de choix, comme il le faisait jadis. Ce que suscite en nous une œuvre artistique de nos jours, mis à part un plaisir immédiat, c'est un jugement, étant donné que nous soumettons à un examen critique son fond, sa forme et leur convenance ou disconvenance réciproque⁶⁰³.

Ainsi, l'esthétisation des productions de l'esprit, soumises alors au jugement critique de la forme, occulte les capacités opératoires de l'art, capacités qui sont techniques/artistiques. Nous avons alors un art qui se trouve dépourvu de sa technique propre, alors même qu'il peut faire appel aux techniques les plus élaborées pour se mettre en forme. Dépossédé de son mode opératoire il n'aura plus la faculté d'être une fonction essentielle à la vie. L'art sera décorum, accessoire plaisant, « kitscherie »⁶⁰⁴, la forme véritable n'étant plus présente en l'art qui le place au cœur battant de la vie quand :

L'art en vérité est un mode de la vie et pour cette raison, éventuellement, un mode de vie⁶⁰⁵.

Accompli, l'art dans sa forme subsiste, non comme un mode de vie, mais comme une vie à la mode. La forme se trouve réifiée dans des objets, dit d'art, et dont le poids écrase la réalité gracieuse de l'art. Cette réalité de l'art, en son mouvement gracieux, mouvement même de l'histoire, nous en avons l'héritage et de la même façon que la fin de l'histoire débouche sur des infinis de l'histoire, la fin de l'art ouvre des infinis de l'art.

Ce que nous avançons avec « l'a-fin de l'histoire », nous l'avancions également avec ce que nous appellerons alors « l'a-fin de l'art ». Il nous faut maintenant expliquer ce que nous voulons dire avec l'a-fin (de l'histoire, de l'art).

602 HEGEL, *Esthétique*, trad. Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Le Livre de poche, 1997.

603 HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, PUF, 2004, p. 23.

604 Ainsi aujourd'hui les œuvres d'un Jeff Koons, exemple flagrant, selon nous, de nihilisme artistique, <http://www.jeffkoons.com> (page visitée le 31/08/10).

605 M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky, op. cit.*, p. 209 – 210.

2.1.1.5 **L'a- fin de l'histoire, l'a-fin de l'art.**

C'est en poursuivant l'observation de Hegel et le fait dialectique du réel (dialectique qui n'est pas une méthode d'analyse, mais bien un fait observé) que nous allons expliciter ce que nous voulons dire par « a-fin ».

Nous l'avons vu, le préfixe « a » signifie l'absence⁶⁰⁶ : « a-fin » de l'histoire, « a-fin » de l'art veut donc dire absence de fin de l'histoire, absence de fin de l'art. Mais cette absence est indexée à la finalité historique, finalité artistique. Ainsi, il s'agit du mouvement dialectique qui affirme en un premier temps l'art, le nie puis nie cette négation pour l'affirmer à nouveau. Idem pour l'histoire. C'est bien ce que déjà, Bernard Bourgeois signifiait, en faisant retour sur Saint Augustin pour montrer l'infini de l'histoire après sa fin : « une fin sans fin ».

Aussi, entendons-nous « la fin de l'art » comme son « a-fin », afin d'affirmer la poursuite de l'art en ses ramifications multiples comme la poursuites des histoires en leur hétérogénéité. Malgré et à cause de la réelle fin de l'Histoire.

Quelle incidence sur la réalité de l'art en rapport avec notre objet d'étude, le copyleft ? Ceci : le principe du copyleft, s'il est daté historiquement, n'en est pas moins an-historique. Comme nous l'avons vu, il traverse l'histoire, il la précède, il lui succède, tout comme l'art avec sa pré-histoire et aujourd'hui sa post-histoire (para-histoire). Nous découvrons du proto-copyleft à l'origine de ce que nous découvrons comme origine de la fabrique de l'art. Cet art non dit tel, non réellement tel, mais tellement plus actif que l'art esthétisé et reconnu dans une forme objective dont les critères de jugement divertissent notre attention à l'objet de l'art.

Nous pouvons avancer l'idée que le copyleft participe de l'a-fin de l'art à fin que celui-ci n'en finisse pas de finir. Lié à l'histoire et à l'art il participe d'une histoire d'un art dont l'objet est le mouvement gracieux qui accompagne son fait. Ce fait peut être une chose tangible mais aussi un geste, un mouvement et de corps et de pensée. Nous dirons alors que ce fait est une apparition, une apparence, un apparat. Il fictionne la réalité dans ce qu'elle paraît être objectivement pour en faire du réel, nous pourrions dire, réellement réel tant il est, *in fine*, la réalité plus qu'elle n'y paraît. Cette opération se fait par un mouvement qui s'offre à l'action, via une forme que nous dirons alors conforme selon l'occasion, selon ce qui se présente : des circonstances. Ce mouvement de l'art achevé sans fins traverse les corps et les esprits, il n'est pris en son fait que momentanément, sous forme de traces

606 *Études littéraires*, les préfixes, <http://www.etudes-litteraires.com/prefixes.php> (page visitée le 17/09/09).

tangibles mais libres en leurs mouvements possibles. Nous retrouvons là le copyleft dans son ouverture, avec le souci d'en conserver les qualités. En conserver le moment d'apparition de façon à ne pas le figer en durée définitive. Ainsi, le fait d'art et le fait historique durent. Ils poursuivent leurs propres faits, leurs propres fabrications via l'ouverture faite au temps libéré d'une emprise temporelle définitive.

Terminons notre propos, trop bref, de l'a-fin de l'art en précisant que ce mouvement participe d'un excédant d'art qui, par ce moyen trouve une issue à sa disparition, à son inanition. Car la fin de l'art, accomplissement de son total absolu est auto-destructeur. C'est tout simplement le résultat d'un rapport de force entre la technique et le monde, quand la technique perd l'art de lutter contre elle-même, perd la conscience de sa finalité qui est l'art, qui est technique a-fin d'art.

Désormais, la création était essentiellement un travail de coopération plutôt qu'individuel, un travail technique plutôt que manuel. [...] La nouveauté, c'était que la technologie avait saturé d'art la vie quotidienne, tant privée que publique. Jamais il n'aura été plus difficile d'éviter l'expérience esthétique. « L'œuvre d'art » s'est perdue dans un flot de mots, de sons et d'images, dans un environnement universel de ce qu'on aurait autrefois baptiser du nom d'art⁶⁰⁷.

S'il est question de retrouver l'art en sa finalité, cela ne peut se faire qu'à travers sa propre fin et non pour cette fin comprise comme « fin en soi ». Nous devons donc, par l'art comme technique de son propre mouvement, traverser, c'est-à-dire passer outre, cette fin de l'art que la technologie et l'esthétique auront mené à bien. La Raison dans l'histoire de l'art aura eu pour conséquence une destruction de l'art. Mais comme nous l'avons vu, le principe du copyleft participe de cette redécouverte de l'art après que celui-ci ait été porté disparu. Le copyleft excède l'art en sa fin, et toute histoire en sa téléologie. C'est un principe d'ouverture qui ne se referme pas. En principe. Entendu que la difficulté réside, en réalité, à observer suffisamment le principe pour qu'il demeure tel. Mais cette observation est d'importance et n'y pas faire attention c'est, en fait, subir aveuglément ce qui s'impose par l'idéologie telle qu'elle n'apparaît pas, se confondant avec le temps, un temps pressent, un temps oppressant, un temps que nous pensons être notre présent. Ce qui permet de retrouver du temps, de retrouver le temps présent, c'est l'intemporel, « l'a-temps », une « politique de l'immortalité » ainsi qualifiée par Boris Groys⁶⁰⁸. Nous aurons l'occasion d'y

607 E. J. HOBSBAWM, *L'âge des extrêmes*, Éditions Complexes, 1994, p. 669, 670.

608 B. GROYS, *Politique de l'immortalité, quatre entretiens avec Thomas Koefel*, Maren Selle Éditeurs, Paris, 2006.

revenir lorsque nous aborderons la question de l'idéologie et de la dogmatique.
Approfondissons maintenant la question de la technique en la confrontant à la scientificité affirmée lorsqu'elle se nomme « technologie ».

2.1.2 De la technique à la technologie.

On ne désigne pas la pêche au poulpe ou bien la cueillette des framboises par le terme pompeux de « technologie », alors qu'il faut bien pour l'une ou l'autre chose une compétence et, précisément, une « technique ». Symétriquement, un avion n'est pas simplement un objet technique, mais bien le produit d'une « haute technologie », comme du reste certains outillages médicaux ou substances pharmaceutiques. C'est donc comme si la « technologie » marquait un saut qualitatif dans l'ordre de la maîtrise pratique de la nature et qu'elle permettait d'exercer sur elle une puissance à la démesure du monde réel : comme on sait, les avions ne tombent pas, sinon par accident - qui est lui-même fatalité, puisque l'erreur ou bien la malveillance sont « humaines » et se déclinent selon tous les registres de l'horreur ; et la médecine, conjointe aux sciences de la vie, nous permet de plus en plus souvent de mourir pour ainsi dire en parfaite santé⁶⁰⁹.

De quelle façon le mot « technique » s'est-il transformé en « technologie » ? Pour quelles raisons, avec l'avènement des nouvelles techniques de communication liées au numérique, s'est-il imposé comme une évidence au langage courant ? C'est en commençant à répondre à ces questions que nous allons aborder la question technique sans prétendre en épuiser la problématique, bien trop vaste pour notre étude, mais en donnant quelques pistes de réflexion en rapport avec notre sujet.

2.1.2.1 La technologie, un monde de croyances.

Commençons par cette définition :

La technologie est l'étude des activités entreprises par les hommes pour acquérir et transformer des éléments organiques et inorganiques du monde naturel. Ces activités comprennent aussi bien les savoirs et savoir-faire que les gestes et les outils, et

⁶⁰⁹ P. MATHIAS, « La superstition technologique », *Mag Philo*, Dossier n°2 « Humanisme et Lumières : raison, foi, superstition », Automne 2001. http://www.sceren.fr/magphilo/philo02/dos_articles1.htm (page visitée le 31/08/10).

*s'agencent en des rapports qui sont simultanément techniques et sociaux*⁶¹⁰.

Pour répondre à notre question, nous n'allons pas comparer cette définition à celle du mot « technique », mais tenter de comprendre ce qui a bien pu attribuer un « logos » au phénomène technique. Si notre recherche s'est orientée vers une vision critique de la technologie ce n'est pas par la soumission à une passion technophobe mais par la volonté de mieux connaître la réalité de la technique. Aussi, avons-nous décidé d'être également critique vis-à-vis de ce qu'un Jacques Ellul appelle « le bluff technologique »⁶¹¹ pour dégager ce qui fait la qualité de toutes techniques. Par ce choix, nous prenons garde également de ne pas jeter le bébé technique dans l'eau technologique du bain, mais d'être en mesure d'apprécier l'exercice possible de la technicité dans les conditions qui nous sont données. C'est avec Paul Mathias que nous allons poursuivre notre propos.

*La représentation fantasmatique que nous avons de la technologie se tient en équilibre entre un enthousiasme naïf, précisément nourri par le spectacle de la puissance que recouvrent les instruments nouveaux de la vie, qui semblent eux-mêmes parfois surgir de l'avenir, et une terreur millénariste, que secondent les risques d'holocauste ou certaines anticipations rationnelles concernant les mondes industriel et post-industriel*⁶¹².

Cette raison (*logos*) surplombant la technique et qui produit la technologie procède, nous devons le reconnaître, d'une « terreur révolutionnaire » au sens où elle maintient l'évènement bouleversant, la révolution, dans la pureté des vertus supposées régenter la réalité nouvelle. Mais là où notre comparaison s'arrête avec la Terreur de la Révolution Française c'est que cette terreur technologique n'a pas pour fonction de maintenir le cap historique d'un changement de société. Il s'agit bien plutôt, avec la technologie, c'est-à-dire avec la technique subsumé par la raison, de dominer une humanité. Celle-ci, soumise à un nouveau genre d'idole, adorant un pouvoir à ce point attrayant qu'il rend l'asservissement désirable. C'est à escient que nous poursuivons notre charge contre la technologie, car la question est d'importance et nous avons l'intention de pousser notre raisonnement à ses limites. Dans le mouvement du libre, fortement déterminé par les techniques numériques, cette question mérite d'être posée par une critique qui puisse distinguer le fait technique du « méfait technologique », si l'on peut dire. En quelque sorte, avoir raison de la Raison

610 P. BONTE et M. IZARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Quadrige, Paris, 1991, p. 698.

611 J. ELLUL, *Le bluff technologique*, Hachette Littératures, 1988.

612 P. MATHIAS, *idem*.

c'est, pour nous en qualité d'artiste, retrouver une liberté de mouvement, une liberté de pensée, une liberté technique car :

La rationalité technologique de l'univers totalitaire est la forme la plus récente qu'a pu prendre l'Idée de Raison⁶¹³.

Cette « Idée de Raison » est une certaine idée de la Science comme savoir indiscutable et nihiliste, ce qu'un Michel Henry a pu reconnaître comme étant « la barbarie » contemporaine⁶¹⁴. Ce qui est en jeu derrière ce vocable (« technologie ») c'est notre capacité à n'être pas dirigé, gouverné et finalement instrumentalisé par un « génie industriel » sans égard pour la vie humaine.

L'univers technologique n'est pas seulement né d'une surdétermination qualitative du rapport technique à la nature, il induit également une qualification pratique de notre rapport à nous-mêmes et à ce que nous sommes capables de concevoir comme le sens de notre être-ensemble. On entendra par là que la question de la technique est devenue une question éminemment éthique et politique, et qu'elle requiert un effort de penser qui n'est pas seulement dans l'analyse et la description du geste technique et des outils qui sont les siens, mais aussi et surtout dans sa représentation, dans une projection factice, théâtrale ou cinématographique, et une sorte de mise en scène de la réalité qu'ils recouvrent. Rapprochée de la science, et par là « technologisée », la technique est comme scindée du flux de causalité qui la régit ordinairement, et de la sorte évacuée dans un impensé efficace et spectaculaire, où prévalent l'imagination et l'idéologie qui l'accompagne. C'est alors comme si elle était à elle-même, avec le secours confus de la science qui fait loi, le sujet des pratiques qu'elle autorise, et que l'action humaine devait se laisser gouverner par les machines qu'elle a créées, ou bien risquait de succomber à son propre génie industriel⁶¹⁵.

La technologie impliquerait un oubli de la technique elle-même et aurait comme conséquence, une croyance superstitieuse en des promesses liées à des objets techniques sur-investis de discours, sur lesquels prennent appui les idéologies dominatrices.

On pourrait dire du changement technique ce que Heidegger dit de l'Être : le

613 H. MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968, p. 148.

614 M. HENRY, *La barbarie*, PUF, Paris, 1987, 2004.

615 P. MATHIAS, *ibidem*.

questionnement sur le sens de l'Être a été oublié, et cet oubli fondamental, ce retrait de l'Être dans l'impensé de la métaphysique, comme dit Heidegger, n'a rien d'accidentel puisqu'il est justement la condition pour que l'étant puisse paraître. De même ici, il semble que le changement comme tel doive être oublié pour que les innovations puissent faire irruption, avec la cadence effrénée que l'on sait, dans la société⁶¹⁶. « L'innovation semble de règle dans le monde des techniques et l'on est tellement bien dressé au changement que l'on ne pense plus à se demander pourquoi les commodités qui nous servent chaque jour changent soudain de texture ou d'allure⁶¹⁷. »

Pour toutes ces raisons, nous n'employons pas le termes de « technologie » mais de « technique » pour nommer les « phénomènes fabriqués » à partir du numérique et de l'internet. Nous y rappelons l'*ars/techné* affranchi d'un *logos* prétendant dominer la création, la nature et nous-même. Nous orientons notre recherche vers une pensée technique, vers une pratique technique, non-aliénée au discours qui domine ou voudrait dominer par une Raison issue d'une certaine idée de la Science. Une idée qui méfait ce qu'est la science de la même façon que la technologie méfait la technique.

Après cette mise au point nécessaire, nous allons aborder la technique au regard de notre préoccupation, le copyleft, et la fabrique via des objets et des attitudes en rapport, de choses que nous nommerons « œuvres ».

2.1.2.2 La technique, une évolution de l'homme.

J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale⁶¹⁸.

La technique est une action socialisée sur la matière, mettant en jeu les lois du monde physique⁶¹⁹.

616 X. GUCHET, *Les Sens de l'évolution technique*, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 17.

617 B. BENSUAUDE-VINCENT, *Éloge du mixte. Matériaux nouveaux et philosophie ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 8. Cité par X. GUCHET, *op. cit.* p. 17.

618 M. MAUSS, « Les techniques du corps », in *Sociologie et Anthropologie*, P.U.F., Paris, 1950, 2006, p. 371.

619 P. BONTE et M. IZARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, *op. cit.* p. 697.

Ces deux définitions de la technique nous intéressent car elles montrent bien le prolongement du corps humain et son rapport à ce qui fait corps social. La technique transmise, via une tradition instituée, nous forme efficacement. Il nous faut le reconnaître, la technique, comme langage, nous fait, nous forme, nous forme formant langage.

Il y a possibilité de langage à partir du moment où la préhistoire livre des outils, puisque outils et langage sont liés neurologiquement et puisque l'un et l'autre sont indissociables de la structure sociale de l'humanité⁶²⁰.

Ce n'est pas tant l'homme qui invente les moyens techniques que les techniques qui inventent l'homme. En cela, nous sommes fidèle à notre fil conducteur qui observe ces deux principes parmi d'autres :

- 1/ l'invention est la découverte de ce qui existe déjà ;
- 2/ le langage nous parle (nous sommes parlés croyant parler).

Leroi-Gourhan a pu montrer l'importance déterminante du milieu pour l'invention des techniques et la façon dont l'homme manipule concrètement son milieu pour acquérir un pouvoir sur lui⁶²¹. Nous nous proposons de prolonger cette instruction pour avancer que c'est la technique, inventée dans des conditions formantes, qui invente l'homme, c'est la technique qui le découvre et qui le révèle humain. Cette invention de l'homme par la technique est aujourd'hui une question sensible car, c'est au moment où les machines prétendent à l'intelligence que l'humanité se découvre dans toute son humanité la plus nue. Nous pourrions dire : écorchée vive, dépossédée de sa croyance en sa particularité et supériorité intellectuelle jusqu'alors crue. Ce dévoilement de l'homme par la technique signifie-t-il, sa fin, sa finalité en la Raison technique, technologie Impériale et victorieuse absolument ? L'homme va-t-il être alors le créateur de son propre accomplissement, c'est-à-dire de sa chute, non plus première celle-ci mais finale ? Si la technique découvre l'homme, ne le fait-elle que sous la forme d'un dévoilement apocalyptique ?

C'est à partir de ces questions (que nous laissons en suspens), que nous allons aborder ce qui fait « le mode d'existence des objets techniques » et c'est Gilbert Simondon qui sera notre guide pour constater la réelle beauté du moteur, son existence comme œuvre de l'art.

La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet

620 A. LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la Parole, tome 1 : Technique et Langage*, Albin Michel, 1964, p. 103.

621 A. LEROI-GOURHAN, *Milieu et Techniques*, Albin Michel, 1945.

esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile. Devant ce refus défensif, prononcé par une culture partielle, les hommes qui connaissent les objets techniques et sentent leur signification cherchent à justifier leur jugement en donnant à l'objet technique le seul statut actuellement valorisé en dehors de l'objet esthétique, celui de l'objet sacré. Alors naît un technicisme intempérant qui n'est qu'une idolâtrie de la machine et, à travers cette idolâtrie, par le moyen d'une identification, une aspiration technocratique au pouvoir inconditionnel. Le désir de puissance consacre la machine comme moyen de suprématie, et fait d'elle le philtre moderne. L'homme qui veut dominer ses semblables suscite la machine androïde. Il abdique alors devant elle et lui délègue son humanité⁶²².

Ce décalage, constaté et dénoncé ici, montre bien l'emprise qu'a pu avoir l'esthétique comme « fin de l'art » sur la réalité artistique de son propre objet. Ce réel de l'art n'étant pas seulement circonscrit dans les œuvres dites d'art, mais procédant de la technique en tant que telle. Toutes techniques. Reconnaître ce fait d'art là, le fait *technè*, c'est aussi se prémunir contre l'extase techniciste qui, pleine de ressentiment à l'égard de cet « oubli de la technique » de la part d'intellectuels techno-phobiques ou d'un certain conservatisme populaire, tout aussi folklorique que nostalgique, et qui voudrait vouloir venger la machine au risque de l'homme.

Nous allons voir que le sens de l'évolution technique est une évolution plastique. La forme que prend un moteur, une machine est une forme autant formée que formante. Ce que nous pouvons nommer « le devenir machine de l'évolution humaine » sera celui qui ouvre le sens de la technique aux sens comptés au nombre de cinq⁶²³. Cette ouverture est une reconnaissance de ce que la technique est, avant qu'elle ne se cristallise sous forme d'objet, une reconnaissance de son caractère ouvert par essence. Elle est un sens, prolongeant nos sens.

La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du

622 G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 10

623 La vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe, le goût.

*chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté ; il les modère ou les presse, mais est aussi modéré et pressé par eux [...]. Ainsi l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui. Il est parmi les machines qui opèrent avec lui*⁶²⁴.

Cette ouverture de la mécanique nous invite à considérer alors une essence de la technique qui ne soit pas consignée dans un matériau mais se diffuse à travers un objet dit technique ainsi qu'à travers la technique comme geste qui manifeste l'esprit du faire. Car :

*Si la technique est de l'ordre du faire, l'essence de la technique est quant à elle plutôt de l'ordre d'un montrer, d'un manifester. L'essence de la technique est concernée par la production, au sens où l'on dit que l'acteur se produit sur scène et non au sens d'une fabrication*⁶²⁵.

Nous allons maintenant tenter de confronter la technique à son essence pour voir en quoi ce qui nous occupe, l'art libre avec le copyleft comme principe d'action, est concerné par cette question. Dans cette recherche du sens, des sens, de l'essence de la technique, notre fil conducteur est bien la liberté. L'histoire est l'histoire de la liberté, nous l'avons vu avec Hegel. L'art est l'art de la liberté, nous l'avons vu avec Winckelmann. De l'art libre nous pouvons dire alors qu'il est tout à la fois l'histoire de la liberté pour l'art et l'art de la liberté pour l'histoire. Cette quête ontologique à travers l'art et l'histoire, universellement partagée et poursuivie sous différentes formes selon les époques et les continents, nous devons la reconnaître. Elle passe par la technique sachant son essence.

*Ainsi, la technique n'est pas seulement un moyen : elle est un mode du dévoilement. Si nous la considérons ainsi, alors s'ouvre à nous, pour l'essence de la technique, un domaine tout à fait différent. C'est le domaine du dévoilement, c'est à dire de la vérité (Wahr-heit)*⁶²⁶.

L'art, comme la technique, l'art comme technique et la technique comme art est le mode de dévoilement de la vérité. Posons que la liberté est la fin de ce dévoilement, une finalité historique qui est à la fois dans le résultat du dévoilement et dans le dévoilement lui-

624 G. SIMONDON, *Idem*, p. 11, 12.

625 X. GUCHET, *Les sens de l'évolution technique*, op. cit. p. 53.

626 M. HEIDEGGER, « *La question de la technique* », *Essais et conférence*, trad. André Préau, Gallimard, Tel, 1958, p. 18.

même. La liberté, finalement étant imprenable, son accomplissement échappe à l'emprise comme à la connaissance. L'*Alètheia* demeure, non pas voilée toujours, mais volante et dégagée, par son envol, de la prise que le désir pourrait avoir sur elle. Cette essentialité contenue dans l'art comme technique et dans la technique comme art est ce qui ne vient pas d'une contrainte mais d'une liberté d'action et de pensée, hors nécessité de survie. C'est la vie comme existence libre versus la survie comme subsistance nécessaire.

Le non-nécessaire est ce qui ne vient pas de la nécessité, c'est-à-dire de la contrainte, mais du Libre.

Or, qu'est-ce que le Libre ? Selon ce que pressent dans son dire notre langue la plus ancienne, le Libre, frî, est l'indemne, le préservé, ce qui échappe à toute utilité. « Libérer » signifie originellement et proprement : préserver, laisser quelque chose reposer dans sa propre essence en la protégeant. Mais protéger, c'est : retenir l'essence dans l'abri où elle ne demeure que s'il lui est permis de faire retour dans le repos de sa propre essence. Protéger, c'est : venir assidûment en aide à ce repos, prendre soin de ce retour. Cela seul est dans son essence l'advenue en propre du préserver, qui ne s'épuise en aucune manière dans le négatif du ne-pas-toucher ou du simple ne-pas-utiliser⁶²⁷.

Préserver la liberté c'est bien ce qui fait la caractéristique du copyleft dans le monde du FLOSS et des contenus libres. L'interdiction de refermer ce qui a été ouvert est précisément l'attention portée à la conservation de la liberté. Non pas le fétiche « liberté », qui serait brandi comme totem, mais une liberté comme dévoilement de cette essence de la technique propre à l'homme, sa pensée et ses actes. Si l'art, mais l'art renaissant de sa fin esthétisante, est l'acte libre par excellence, l'art libre, prolongeant le logiciel libre hors la seule fabrique logicielle, est bien cette « liberté libre » que nous avons évoqué avec l'homme aux semelles de vent. La technique, l'art, la technique et l'art confondu, arraisonne l'être humain. C'est en ce sens que la technique se conjugue avec son essence car :

En tant qu'il est la pro-vocation au commettre, l'Arraïonnement envoie dans un mode du dévoilement. [...] L'homme dans tout son être est toujours régi par le destin du dévoilement. Mais ce n'est jamais la fatalité d'une contrainte. Car l'homme justement ne devient libre que pour autant qu'il est inclus dans le domaine du destin et qu'ainsi il devient un homme qui écoute, non un serf que l'on commande.

⁶²⁷ M. HEIDEGGER, *La pauvreté (die Armut)*, Presse Universitaire de Strasbourg, trad. P. Lacoue-Labarthe et A. Samardzija, 2004, p. 81.

[...]

La liberté régit ce qui est libre au sens de ce qui est éclairé, c'est-à-dire dévoilé. L'acte du dévoilement, c'est-à-dire de la vérité, est ce à quoi la liberté est unie par la parenté la plus proche et la plus intime. [...] Tout dévoilement vient de ce qui est libre, va à ce qui est libre et conduit vers ce qui est libre. La liberté de ce qui est libre ne consiste, ni dans la licence de l'arbitraire, ni dans la soumission à de simples lois⁶²⁸.

En effet, ni la licence de l'arbitraire (l'Open-Source libertarien), ni la soumission à de simples lois (le droit d'auteur conventionnel), ne peuvent traduire « la liberté de ce qui est libre ». Ce que fait précisément le copyleft, via un formalisme juridique, c'est de traduire une liberté soucieuse d'elle-même, donc de sa pérennité. En interdisant l'appropriation exclusive et définitive, le copyleft met à jour la liberté. Cette mise à jour est technique étant donné que la liberté, comme toute « mécanique », nécessite un entretien, une actualisation, une évolution pour demeurer et perdurer.

Poursuivons maintenant, la question de la technique avec l'avènement du numérique, de l'internet et du copyleft. Comment les dites « Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication » (NTIC) ont pu captiver nos pensées et pratiques.

2.1.2.3 Le numérique, l'internet et le copyleft et la question technique.

C'est en nous référant à l'art comme technique et à la technique comme art, que nous allons aborder la triade internet-numérique-copyleft comme système symbolique car :

il faut considérer l'Internet comme un système symbolique plutôt que comme un dispositif technique⁶²⁹.

« Système symbolique », l'internet est bien cet ensemble de machines à fort potentiel d'intelligence et dévolu aux sens. Voué à la perception interactive, à la fois réception et émission de sens, cet assemblage de signes, perceptibles en mode terminal sur un écran d'ordinateur, offre un spectre de sensations en tous sens. Spectre insaisissable⁶³⁰, sauf sur le

628 M. HEIDEGGER, « La question de la technique », *Essais et conférence*, op. cit. p. 33, 34.

629 P. MATHIAS, *Séminaire au Collège International de Philosophie*, 8 mars 2005, <http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?article15> cité et rapporté par P. KLEIN, dit DELAYIN, *Idixa*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0504071552.html>

630 « Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la fréquence d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de

moment, fantôme aux formes furtives et fugitives, l'internet occulte la technique pour laisser le fantasme agir. La technique, qualifiée de « haute » et de « technologie » est bien présente, mais sa hauteur la place en un lieu imperceptible. À moins d'occuper cette place mythique du hacker, ce héros contemporain qui accède aux « secrets des dieux » : le code-source. Occulté par la jalousie du créateur se croyant tel, le code-source s'est affirmé ouvert avec le logiciel libre. Il est accessible au commun des auteurs, les dieux sont abordables, chacun à le droit au chapitre et peut consulter, écrire, enrichir le code et le diffuser.

Cette disposition à la liberté est un fait que nous dirons « de nature ». C'est une donnée qui s'offre tel un « droit naturel »⁶³¹ à s'exercer. Nous avons vu que la création humaine était une négation de la création naturelle et que le droit positif s'inspire du droit naturel pour en actualiser le cadre d'application. Les moments révolutionnaires sont des moments de crise qui, avec les douleurs du chantier mis en œuvre, font passer le naturel dans le positif. Jusqu'à la prochaine révolution. Dans le contexte du numérique et de l'internet, le copyleft est un élément moteur pour maintenir en forme, en bonne santé, ce qui se présente à première vue comme « informe » et « sauvage », un flux infini de données en tout sens.

Que serait un dispositif symbolique sans le moindre cadre pour faire tenir ? Y compris le cadre du langage, qu'il nous faut reconnaître comme étant une « police de la pensée »⁶³² et qui ordonne la pensée en fonction de la « polis », la cité. Ordre nécessaire à la réception des expressions en quête de sens qui, insensés sans ce cadre, les contraint en ce sens que le langage, en sa communication, donne et ordonne l'expression quand bien même elle se croirait libre. Cette fonction coercitive du langage est constitutive de l'expression, mais l'art contredit cette « liberté d'expression » en libérant ce qui s'exprime de la seule pression sociale, pression communicante. L'art forme alors le dessein d'une expression autrement ordonnée, mais dans un certain ordre du langage, ordre et langage sans lesquels aucune vie n'est possible, sauf vocation d'anachorète et de singe sage, trois fois singes et trois fois sages⁶³³. Disons-le clairement : le sens de l'art est véritablement sens dessus dessous.

l'invisible » J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 165.

631 Nous renvoyons à ce sujet à L. STRAUSS, *Droit naturel et histoire*, op. cit. Nous abondons en son sens quant à la distinction de « droit naturel classique » et « droit naturel moderne » avec une préférence pour le premier. Voir plus loin notre explication.

632 « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. », R. BARTHES, « discours de la leçon inaugurale au Collège de France », 1977, cité par H. MERLIN-KEJMAN, « Roland Barthes, « La langue est fasciste » », Philosophie Magazine n°3, <http://www.philomag.com/article.phrasechoc.roland-barthes-la-langue-est-fasciste,555.php> et la *Revue des ressources*, enregistrement du discours du 7 janvier 1977, <http://revue.ressources.org/IMG/mp3/Barthes-4.mp3> (pages visitées le 12.10.09)

633 Nous faisons allusion aux singes de la sagesse, symbole d'une perfection vers le bien dont la maxime picturale signifie : « Ne rien voir de mal, ne rien entendre de mal, ne rien dire de mal ». « Three Wise

Véritablement révolutionné et révolutionnant, il remet le langage à sa place en châtiant son expression. Car le sens de l'art, en son possible, n'est pas de cet « expressivisme »⁶³⁴ qui témoignerait de sa liberté, liberté d'expression sans entraves, autant dire sans entraver ni comprendre ce qu'il en est de la liberté libre, liberté poétique, éminemment politique. La technique de l'art consiste bien plutôt à réaliser une forme d'expression, sans « isme » aucun, une forme exprimée de liberté sachant que :

*L'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté*⁶³⁵.

Arrêtons-nous un moment et prenons cette affirmation au sérieux. Meurt de liberté, l'art ? L'art mourrait de liberté ?... Comment entendre alors « l'art libre » si c'est la liberté qui fait mourir l'art ? C'est là qu'intervient la forme d'art qui va correspondre avec la forme de liberté dont l'art est porteur, l'art qui forme la liberté, qui en est l'expression la plus juste, sans qu'on puisse réduire, justement cet « art » à de l'expression artistique ou à de la « liberté d'expression ». Il s'agit bien pour nous d'*ars* comme *technè*, comme opération spirituelle qui s'incarne dans un objet, celui-ci n'étant pas une chute, mais la concrétisation circonstancielle et intemporelle de l'art libre. Cette liberté n'est pas sans limites, elle est par contre infinie. Elle n'est pas sans cadre, elle est par contre universelle. Nous aurons l'occasion d'étayer plus loin ces affirmations.

Pour le moment, sachons que la nécessité de circonscrire l'illimité du net et du numérique n'a d'autre intention que d'en préserver l'infini possible. Quand le copyleft pose un interdit à la liberté illimitée de copier, diffuser et transformer les œuvres libres, c'est pour garantir l'exercice de ces libertés en obligeant à ce qu'elles soient toujours libres à l'usage. Cette obligation à conserver libre ce qui a été ouvert avec le copyleft ne procède pas d'une volonté de « liberté d'expression » mais d'une possible expression de la liberté en tant que telle, en tant qu'elle est intemporelle. Ceci ne répondant pas d'une volonté mais d'une nécessité.

L'art libre, comme technique de la liberté mise en forme, se réalise dans son objet : l'art en tant que tel et l'art comme liberté en forme, comme forme de liberté en rapport avec son environnement. Un art contextuel qui évolue dans le lieu où il se trouve, qui existe autant

Monkeys in the World, Invitation to Mr. Emil Schuttenthelm's Collection », <http://www.kcn-net.org/koshin/sanen/index.html> (page visitée le 12.10.09)

634 L. ALLARD, O. BLONDEAU, « L'activisme contemporain : défection, expressivisme, expérimentation », *Rue Descartes*, n° 55, 2007, p. 47-58. Voir également pour une illustration de l'expressivisme, le wiki de L. ALLARD <http://www.culturesexpressives.fr> (page visitée le 31/08/10).

635 A. GIDE, « L'Évolution du théâtre, conférence prononcée à Bruxelles le 25 mars 1904 » *Nouveaux Prétexes*. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale, Paris, Mercure de France, 1911, p. 14. Cette formule faisant suite à celle de Michel Ange : « L'art vit de contraintes, et meurt de liberté ».

par le lieu que par l'objet sensé représenter la présence de l'art. Son existence est une histoire en lieu et temps car l'art est événement, est l'événement même qui s'inscrit en faits et objets divers, dits d'art ou non. Il s'agit là d'une technique qui permet à l'art d'exister hors sa réduction à l'expression d'un temps et d'une histoire particulière.

Ainsi, le problème à résoudre pour l'art à l'ère du numérique et de l'internet, un art souvent réduit à la seule contemporanéité, c'est d'avoir la possibilité d'exister dans un monde dit « libre », celui de l'Occident moderne, dans un monde de libertés affichées et revendiquées, un monde « libre » où la liberté et l'art sont érigés en valeurs suprêmes.

Cette difficulté est particulièrement ardue car les mots sont joués. L'expression du langage est, par l'usage qui en est fait, non seulement une police de la pensée, nous n'en faisons pas mystère, mais il est devenu un véritable « service d'ordre spirituel ». Mission : maîtriser l'imprenable mouvement du langage vivant. Le but de cette passion violente est le pouvoir et la mainmise sur tout ce qui bouge. Réifier le vivant, objectiver et assujettir les vivants. Une lourdeur soudain s'abat sur les corps et les mots, le pouvoir s'éprouve par la preuve des traces qu'il crée, un art visiblement évident trône, une technologie magique œuvre... Mais l'art et la liberté qui lui est consubstantiel n'est pas un tour de passe-passe, nulle magie dans son opération. La technique de l'art libre est une opération spirituelle qui a pour fin d'ouvrir la pensée et les formes au mouvement sans fin de façon à s'y inscrire car :

Notre liberté, dans les mouvements mêmes par où elle s'affirme, crée des habitudes naissantes qui l'étoufferont si elle ne se renouvelle par un effort constant : l'automatisme la guette. La pensée la plus vivante se glacera dans la formule qui l'exprime. Le mot se retourne contre l'idée. La lettre tue l'esprit. Et notre plus ardent enthousiasme, quand il s'exteriorise en action, se fige parfois en froid calcul d'intérêt ou de vanité ⁶³⁶[...]

Tout l'art consiste, alors, à trouver les moyens techniques pour soigner, au mieux de sa forme, la liberté qui forme l'art qui forme la liberté. Constat : c'est l'objet même de l'art libre, nommé tel (« art libre ») car il a pris naissance en suite des logiciels libres dont il aura étendu l'action, que de réaliser cet art, fidèle à ce qu'il est. Ce que l'informatique libre aura fait à la pensée, c'est de mettre en pratique, par la technique, le droit d'auteur, et avec un art certain, la liberté imprenable et partagée.

636 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 128.

2.2 **Ce que fait le numérique et l'internet à la culture.**

Transformant la nature, notre époque transforme la figure visible de l'univers. Le jour où pour faire de l'art il faudrait recourir à des matériaux du passé, il n'y aurait plus d'art ; uniquement une production d'objets pseudo-figuratifs qui, rapidement, disparaîtraient devant les épures de l'ingénieur ou les clichés du photogaveur. Elle ne les créera pas en tournant le dos à la réalité actuelle. C'est dans la mesure où les artistes créeront des systèmes de relation adaptés aux nouvelles capacités de l'action, qu'ils introduiront l'art dans notre temps et qu'ils imposeront, finalement, sa forme à notre époque. Les artistes expriment et matérialisent pour un temps les lois fondamentales de l'esprit. Ce sont des actifs. Ils partent nécessairement du réel, ils matérialisent les perceptions à partir desquelles le savant crée des systèmes dialectiques et le technicien ses instruments⁶³⁷.

Nous allons dans la deuxième partie de ce chapitre, voir comment le numérique et l'internet ont pu modifier les données culturelles en suite de la modernité. Tenter de cerner comment la culture se forme aux conditions de l'immatériel et comment elle se transforme en cette paradoxale matière qui suppose une absence de matière. Nous pourrions montrer le caractère vivant de ce que nous nommons « culture »⁶³⁸ et constater l'importance de la Forme⁶³⁹ sous toutes ses formes y compris les moins perceptibles ou les plus informes. Notre souci sera de mettre en évidence l'importance de la formation, non seulement dans la réalisation des formes elles-mêmes mais aussi dans la perception renouvelée que nous pouvons en avoir. Formes d'objets, formes de culture, les formes sont déterminées par une mise en forme préliminaire, une mise en œuvre comme on parle de « mise en bouche »⁶⁴⁰. Sommes-nous, avec le numérique et l'internet, en présence d'une fabrique d'un genre nouveau avec l'immatière comme matériau ? De quelle manière sommes-nous formés avec cet élément qui reste encore à comprendre et à découvrir ? Formés, c'est-à-dire qu'une forme de vie en rapport avec cette matière, immatière, se crée et nous forme. Forme de vie nouvelle qui envisagerait la « vie artificielle », « l'intelligence artificielle » et qui

637 P. FRANCASTEL, *Art et technique*, Gallimard, Tel, Éditions de Minuit, 1956, p. 124.

638 Nous comprenons le mot « culture » dans son acception sociologique (c.f. : D. CUCHE, *La notion de culture dans les sciences sociales*, op. cit.) et dans la mesure où il est possible d'en retracer l'histoire (c.f. : P. ORY, *L'histoire culturelle*, PUF, Que sais-je ?, Paris, 2004). C'est la raison pour laquelle nous n'écarterons pas, car de notre point de vue cette dimension ne saurait être écartée, le fait religieux quand bien même il serait délié de toute pratiques apparemment religieuse.

639 Nous y mettons la majuscule comme peut le faire Gombrowicz. Voir plus loin.

640 On désigne ainsi divers toasts qui accompagnent l'apéritif et qui mettent en appétit.

prolongerait l'histoire de nos artefacts ? Quels pouvoirs avons-nous, en creux de cette matrice ?

Pour aider à mieux comprendre la réalité du numérique et du réseau internet en rapport avec la réalité culturelle conventionnelle, nous tirerons leçons de notre connexion à l'internet en 1995. Cette plongée dans le réseau numérique aura été la mise à l'épreuve de deux mondes. L'un, qui s'ouvrait à toutes ouvertures possibles et l'autre, le dit « réel », où la culture pouvait paraître comme enfermée entre quatre murs. Nous pourrions montrer qu'il y a bien une spécificité culturelle qui s'est affirmée avec la culture numérique par les formes formantes de son matériau.

Nous nous interrogerons sur des notions comme celle de « rhizome » ou celle de « cyber-culture », puis nous observerons ce qui a lieu dans le lieu vivant du numérique. À quel écosystème sommes-nous invités à participer lorsque nous sommes connectés ? Quelles en sont les conséquences pour la culture telle qu'elle se définit ? Enfin, nous élargirons notre réflexion par une approche anthropologique en nous interrogerons sur ce que devient le politique, le culturel et le religieux marqués par le numérique et l'internet. Ici aussi, notre approche sera conduite par notre fil conducteur, le copyleft appliqué à la culture.

2.2.1 Les faits : le numérique, l'internet et la cyberculture.

Le numérique et le réseau internet ont mobilisé un nombre considérable d'approches théoriques depuis qu'il a été possible à tout un chacun d'utiliser un ordinateur. Nous n'avons pas l'intention ici d'aborder les différentes approches, quelques fois contradictoires dans leurs analyses, ni d'en faire la synthèse, mais de nous en tenir à l'essentiel, c'est à dire aux faits les plus élémentaires et de choisir parmi ceux-ci les éléments utiles à notre étude. Nous allons commencer par décrire les faits pour ensuite constater les changements paradigmatiques de ce qui nous semble être un des phénomènes majeurs pour la culture du XXI^e siècle.

À l'incertitude du « projet » qui faisait tout le sens du « progrès » à l'âge moderne, succède l'impératif du « programme » (ce mot s'entendant ici dans la pluralité de ses acceptions, aussi bien informatiques que médiatiques ou stratégiques) sur lequel repose entièrement la technologie numérique en tant que réduction calculante de la réalité en objets informationnels susceptibles d'être mis en mémoire – et donc « prévisibles ». On peut se demander jusqu'où ce qui est connu, et prévisible, peut être éprouvé comme « original », comme première fois, comme cet événement que devrait être l'œuvre. Or l'œuvre d'art, comme le suggérait Bergson, relève précisément de cet incalculable et de cet inconnu absolument incontrôlable a priori et a posteriori – dans ses modes de création comme dans ses effets à court ou à long terme. Et c'est cet incontrôlable-là – ni plus ni moins le futur lui-même – que cherchent à neutraliser les programmes et les industries du numérique, aussi bien culturelles (quoi de plus connu, éprouvé et donc programmé et programmable qu'un film de Walt Disney, ou qu'une série de télévision, et quoi de plus imprévisible et incontrôlable que le succès des Rolling Stones ou de Picasso ?)⁶⁴¹.

La culture, à l'ère de l'internet et du numérique, a pour difficulté de saisir l'accidentel de l'art. Un mystère certain de son existence qui ne peut être déterminé par un programme, inquiet d'avoir toutes les assurances de sa bonne marche, assurances techniques, politiques, financières ou sociales. Assurance Culturelle.

Le risque pris par l'humanité avec le numérique, propulsé par l'internet, est indéniable.

⁶⁴¹ E. COUCHOT et N. HILLAIRE, *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris, 2003, p. 213.

Mais n'est-ce pas celui pris depuis toujours et qui fait de l'être humain un être libre ? Un être qui tente de maîtriser une nature, hôtesse de son existence. C'est-à-dire à la fois hospitalière et hostile. Le problème est : comment avoir la main, cette main qui pense et n'être pas dominé par l'Esprit occulte d'une Nature aussi déterminante que dominante ? Y compris par la nature dite humaine. L'art est la forme de liberté « contre Nature » de l'humanité. Ce risque, confrontation négatrice d'avec la Nature est le risque de la liberté.

La liberté qui se réalise et se manifeste en tant qu'Action dialectique ou négatrice est par cela même essentiellement une création. Car nier le donné sans aboutir au néant, c'est produire quelque chose qui n'existait pas encore ; or, c'est précisément ce qu'on appelle créer⁶⁴².

C'est donc uniquement grâce au travail d'un autre (de son Esclave) que le Maître est libre vis-à-vis de la Nature et, par conséquent, satisfait de lui-même. Mais il n'est Maître de l'Esclave que parce qu'il s'est au préalable libéré de la (et de sa) nature en risquant sa vie dans une lutte de pur prestige, qui – en tant que tel – n'a rien de « naturel »⁶⁴³.

« Grâce au travail d'un autre », c'est celui aujourd'hui des machines intelligentes. Elles s'offrent à notre maîtrise, mais pas entièrement, car l'art est là présent toujours. Au risque de verser dans une lutte nouvelle d'une nouvelle nature, numérique celle-ci, l'art prolonge son histoire en suite de son histoire passée pour envisager, dans ce programme qu'il faut bien dire martial, une beauté du geste imprévisible. Nous verrons cela.

Nous allons prendre connaissance maintenant de cette nature numérique dans laquelle nous évoluons déjà et au sein de laquelle nous évoluerons de plus en plus à l'avenir.

2.2.1.1 **Puissances du numérique et du net.**

Cette nature numérique, sans doute faudrait-il la qualifier de « tierce », la seconde nature étant la culture⁶⁴⁴ en rapport à la première, la nature donnée, la Nature. Cette « tierce

642 A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit. p. 494.

643 *Idem*, p. 24.

644 Cette seconde nature faite d'habitudes et de coutumes. Ainsi s'interroge PASCAL : « La coutume est une seconde nature qui détruit la première. Mais qu'est-ce que nature ? Pourquoi la coutume n'est-elle pas naturelle ? J'ai grand peur que cette nature ne soit elle-même qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature. » op. cit., p. 110.

nature », tel un jardin, s'offre comme lieu artificiel pour aménager le vivant. Un lieu d'agrément où l'art est la condition d'existence.

Dans ses Lettere volgari, Jacopo Bonfadio écrit que la nature s'associe à l'art de telle manière que « la nature intégrée à l'art se transforme en source de création et devient cosubstantiel à l'art, donnant ainsi naissance à une troisième nature [terza natura][...]. La difficulté à définir le jardin d'agrément l'obligea à forger un néologisme.

Terza natura demeure une expression très utile car elle est significative du fait que l'homme considère le jardin comme son intervention suprême au sein de l'environnement, comme un art du milieu. La terza natura pourrait être qualifiée de point culminant à la fois historique et topographique de l'aménagement se développant dans le temps à l'intérieur d'un territoire donné⁶⁴⁵.

Point culminant d'un jardinage contemporain, l'internet et sa matière numérique invite son hôte à développer des désirs en vertu de visions et de mythes. Voyons cela de plus près.

2.2.1.1.1 Le numérique.

Est dit « numérique » ou « digital » :

toute donnée ou variable dont les valeurs sont des nombres⁶⁴⁶.

Bien avant les systèmes informatiques, le numérique concernait la transmission de signaux comme dans les signaux de fumée, le morse ou encore le sémaphore. Il s'agit de modes de communication qui alternent un signal avec un autre pour coder une information de façon à ce qu'elle soit compréhensible. Avec l'informatique, ce codage sera binaire, deux chiffres : 0 et 1.

Est dit « analogique », selon Bateson et Watzlawick, ce qui :

conserve entre le signe et ce qu'il désigne une relation de « ressemblance » (qui peut connaître bien des degrés) [...] Sur une carte d'identité par exemple, la photo désigne son porteur analogiquement, le nom propre ou le numéro d'identification national

645 J. DIXON HUNT , « Des jardins de France », in Y. NAKAMURA, D. FRIELING, J. DIXON HUNT, *Trois regards sur le paysage français*, Champ Vallon, 1993, p. 215.

646 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Num%C3%A9rique> (page visitée le 09/05/07).

*digitalement*⁶⁴⁷.

Plus qu'une simple ressemblance avec l'objet dont il est l'analogie, le numérique en son objet est un corps autonome et automate, constitué d'informations calculées et calculantes.

*[...] l'émergence d'un nouvel espace-temps-matière dans l'ordre du représenté, celui de la création numérique, [est une] apparition au moins aussi révolutionnaire que le fût, en son temps, celle des lois de la perspective mono-centrée qui transposa l'espace tridimensionnel sur son calque bi-dimensionnel pictural avec un réalisme jamais atteint, à l'époque du quattrocento italien. Les anciens mythes religieux se virent petit à petit concurrencés et remplacés par les représentations du monde quotidien, à l'époque de la Renaissance, comme si la représentation d'une réalité spirituelle s'accommodait de moins en moins bien d'une représentation plus réaliste de l'espace et de la matière sur le support peint. L'évolution des règles de la représentation provoqua une évolution des mondes signifiés par les peintres de la Renaissance. Or aujourd'hui, comme le note Marcin Sobieszczanski, la production des algorithmes accroît la panoplie des moyens plastiques et ouvre de nouvelles possibilités aux arts visuels*⁶⁴⁸.

Quelle est la nature de ce nombre dont la puissance des calculs est encore inimaginable pour l'avenir ? Nous pouvons dire que ce nombre, corpus de données quantifiées et échantillonnées, est un matériau qu'il est possible de qualifier de « vivant ». Via le langage machine, les chiffres qui constituent le corps numérique, lui permettent d'exister et d'évoluer comme un animal. Ce que la matière numérique a de surprenant pour nous c'est qu'elle est susceptible d'accueillir l'intelligence par calculs. Une intelligence sur laquelle nous prenons appui quand nous relient nos ordinateurs entre eux pour échanger nos productions de l'esprit ou pour faire des recherches via un moteur, via des algorithmes. C'est cet espace-temps entre les machines à calculs qui va nous intéresser maintenant avec l'internet.

647 Cité par D. BOUGNOUX, *Introduction aux sciences de la communication*, Éditions La Découverte, Paris, 1998, 2001, p. 119.

648 O. BLIN, « Introduction à Matière numérique : la production et l'invention de formes. Vers une esthétique nouvelle », *Revue SOLARIS* n°7, Décembre 2000/Janvier 2001, <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7blin.html> (page visitée le 15/10/09).

2.2.1.1.2 L'internet.

Autrement appelé « le réseau des réseaux », l'internet est un maillage électronique mondial dont l'origine remonte à la fin des années 1950. Voici brièvement quelques dates pour en indiquer la genèse⁶⁴⁹ :

- 1957, en pleine guerre froide, naissance de l'A.R.P.A (Advanced Research Projects Agency) par les États-Unis. Il s'agit de rechercher, avec les nouvelles technologies, un moyen de défense nationale la meilleure possible.
- 1961, premier document sur la théorie de la commutation par paquets (packet-switching) qui sera utilisé par la suite.
- 1965, l'A.R.P.A travaille à un « réseau coopératif d'ordinateurs à temps partagé » (cooperative network of time-sharing computers).
- 1967, premier document sur l'ARPANET et première rencontre entre les trois équipes indépendantes travaillant sur le réseau en commutation par paquets (A.R.P.A., RAND⁶⁵⁰ et N.P.L.⁶⁵¹)
- 1973, premières connections internationales à l'ARPANET.
- 1979, l'A.R.P.A crée l'Internet Configuration Control Board (ICCB).
- 1984, Le système de nom de Domaine voit le jour (Domain Name System (DNS)).
- 1990, l'ARPANET cesse d'exister.
- 1991, Le World-Wide Web (WWW) est réalisé par le CERN, développé par Tim Berners-Lee.
- 1992, Constitution de l'Internet Society (ISOC). Le nombre de serveurs dépassent les 1 000 000.
- 1994, ARPANET / Internet célèbre son 25ème anniversaire.

Nous nous arrêterons ici dans notre bref historique, 1994 est la date qui verra l'internet grand public arriver en France et l'histoire de l'internet appartiendra aux « internautes », des « hommes et des femmes du commun à l'ouvrage »⁶⁵². Car ce sont bien les initiatives singulières ou/et collectives qui ont fait et qui font l'internet. Nulle décision d'États ou d'entreprises. Né d'une logique technique et matérialiste il a rencontré une autre logique :

649 Nous nous sommes ici reporté à R. H. ZAKON, *Chronologie de l' Internet v. 5.1*, trad. Didier Mainguy, http://www.wallonie-isoc.org/Internet_Documents-en-francais/Hobbes_Internet-Timeline_trad.htm (page visitée le 09/05/07).

650 Une organisation sans but lucratif basée à Santa Monica aux États-Unis, dont l'objectif est la recherche et le développement via les nouvelles technologies. Le projet lié à la naissance de l'internet fut mené par Paul Baran grâce à ses recherches sur la transmission par paquets <http://www.rand.org/about/history/baran.list.html> (page visitée le 09/05/07).

651 The National Physical Laboratory du Middlesex basé en Angleterre.

652 Pour reprendre une expression de J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit.

celle du *démós*⁶⁵³, le peuple et un certain « état d'esprit » qui fait prendre corps à quelque chose comme un lieu commun. Mais relevons tout de suite ce paradoxe qui voit la naissance d'un réseau mondial de nature « hyper-démocratique » grâce à la transmission décentralisée par paquets d'information, mais dont l'initiative se trouve être l'armée américaine. Comme l'explique Laurent Chemla, informaticien, acteur important de l'internet français et auteur du livre « Confession d'un voleur »⁶⁵⁴, il est plus qu'utile de comprendre l'état d'esprit des années soixante qui a vu la naissance de l'internet. Les idées innovantes de l'époque, celle du « village global » développée par Marshall McLuhan, celle qui affirme que « le message, c'est le médium »⁶⁵⁵ et le rôle important d'universitaires comme Norbert Wiener⁶⁵⁶ et Joseph Carl Robnett Licklider⁶⁵⁷ dans le développement du réseau des réseaux.

En effet, plus que n'a pu le faire l'armée américaine, ce sont bien les universités qui ont servi de relais et de laboratoire pour la mise en œuvre et l'expérimentation d'ARPANET. Si le point de départ fut une recherche de solutions pour la défense nationale, les conséquences de cette origine ont largement dépassé cet objectif premier. Elles ont été nourries par des motivations techniques, résoudre des problèmes propres à un genre de réseau décentralisé, mais aussi sociales, celles qui avaient cours sur les campus américains et notamment avec la « contre-culture »⁶⁵⁸. Il s'agissait de résoudre des problèmes liés à la question du pouvoir et de ses abus. Une utopie ? Une réalité, une nécessité d'alors, un prolongement de la démocratie, c'est la raison pour laquelle nous avons employé le vocable de « hyper-démocratie ». Nous allons y venir. Mais pour l'instant, voici l'histoire :

En avril 1968, année dont chacun sait combien les visions d'un futur utopique étaient puissantes, Licklider et Taylor [chercheur en psychoacoustique, directeur de l'IPTO⁶⁵⁹] publient ensemble un article « l'ordinateur en tant qu'outil de communication »⁶⁶⁰.

653 **Δῆμος** : « La population d'un pays, le peuple (par opposition au roi ou aux chefs). »

<http://fr.wiktionary.org/wiki/%CE%B4%E1%BF%86%CE%BC%CE%BF%CF%82> (page visitée le 19/10/09).

654 L. CHEMLA, *Confessions d'un voleur*, Éditions Denoël, Paris, 2002. Intégralité du livre disponible sur le site <http://www.confessions-voleur.net> (page visitée le 09/05/07).

655 M. Mc LUHAN, *Pour comprendre les média : Les prolongements technologiques de l'homme*, Seuil, Points Essais, 1977.

656 Mathématicien américain, fondateur de la cybernétique. Lire à ce sujet G. LACROIX, « Cybernétique et société : Norbert Wiener ou les débuts d'une pensée subversive, *Terminal*, N° 61, 1993, <http://www.revue-terminal.org/www/articles/61/identitespouvoirsacroix.html> (page visitée le 01/09/10).

657 Informaticien américain qui a joué un rôle important dans la conception et mise en œuvre de l'ordinateur personnel et de l'internet. Lire son texte de référence : J. C. R. LICKLIDER, « Man-Computer Symbiosis », in *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, vol. HFE-1, p. 4-11, mars 1960, <http://groups.csail.mit.edu/medg/people/psz/Licklider.html> (page visitée le 01/09/10).

658 L. CHEMLA, « Une histoire d'internet », in *Les télécommunications entre bien public et marchandises*, op. cit.

659 Information Processing Techniques Office, <http://www.darpa.mil/ipto> (page visitée le 15/10/09).

660 J.C.R LICKLIDER et R. TAYLOR, « The Computer as a Communication Device », *Science and Technology*,

Fortement inspiré de Wiener, ce texte développe une vision « utopique » de la communication et prévoit qu'en l'an 2000, des millions de personnes seront interconnectées par un réseau global.

On y lit la notion citoyenne de participation active, de créativité décuplée par l'interaction, formant une « masse critique », entre ces millions de personnes partageant un outil, un réseau de communication global et décentralisé, disposant chacun d'un écran, d'un clavier et d'une souris.

On y traite de communautés en-ligne. On y décrit, en bref, un objet qui n'existera dans les faits que 15 ans plus tard [...]

La question qui le conclue, en particulier, donne à ce texte une importance à nos yeux capitale, et toujours d'actualité: savoir si l'impact de ce réseau du futur sera bon ou mauvais pour nos sociétés. À ceci, Licklider et Taylor répondent qu'il faudra au minimum, pour éviter ce qu'aujourd'hui on nomme la « fracture numérique », faire de l'accès au réseau un droit, et surtout pas un privilège⁶⁶¹.

Si, selon Platon, la démocratie est le « gouvernement du désordre, de la licence et de la lutte des classes [où] l'homme démocratique est l'homme de l'inconséquence et de l'immoralité »⁶⁶², gouvernement ingouvernable selon Aristote⁶⁶³, alors l'internet est bien « la plus grande saloperie qu'aient inventé les hommes »⁶⁶⁴ dicit Jacques Séguéla, publicitaire célèbre. L'internet, poursuivant l'histoire d'une contre-culture née de la contestation d'un pouvoir obligeant à s'engager dans une guerre jugée injuste⁶⁶⁵, amplifie la démocratie par la prise de parole du peuple, au risque du désordre. Il légitime les prises de paroles, au risque de la désinformation, il légitime les savoirs, au risque des révisions qui pourraient nier la justesse du savoir légitime. Le risque pris par ce peuple connecté, épris de liberté, n'est pas à l'abri d'une ivresse fatale. Les pouvoirs en place peuvent trembler, la démocratie ingouvernable porte les moyens de sa propre gouverne. Par la puissance d'une loi, d'une foi, qu'on pourrait qualifier de « technico-culturelle », et qui rappelle les principes révolutionnaires de « liberté, égalité, fraternité » elle serait capable

avril 1968. <http://www.utexas.edu/ogs/lectures/taylor/licklider-taylor.pdf> (pdf) (page visitée le 15/10/09).

661 L. CHEMLA, *idem*.

662 I. GORBY, « démocratie », *Le vocabulaire grec de la Philosophie, op. cit.* p. 33.

663 « Aussi, dans la démocratie, les pauvres sont-ils souverains à l'exclusion des riches, parce qu'ils sont les plus nombreux, et que l'avis de la majorité fait loi. Voilà donc un des caractères distinctifs de la liberté ; et les partisans de la démocratie ne manquent pas d'en faire une condition indispensable de l'État », ARISTOTE, *Politique*, Livre VI p. 1317b, trad. Philippe Remacle, *HODOI ELEKTRONIKAI, Du texte à l'hypertexte* http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/aristote_politique_06/lecture/3.htm

664 M. REES, « Séguéla : le Net, la plus grande saloperie qu'aient inventée les hommes », 19 octobre 2009, <http://www.pcinpact.com/actu/news/53659-jacques-selan-net-saloperie-hommes.htm> (page visitée le 19/10/09).

665 La guerre du Vietnam.

de changer la donne des pouvoirs en place.

Cette aspiration populaire rencontre aujourd'hui l'internet comme lieu où se produit son avènement politique et culturel. Nous pourrions dire que c'est la loi du genre internet qui élit ce peuple connecté. Sur l'internet le *démos* trouverait alors son élection véritable, quand une démocratie instituée ne parvient pas à être réellement ce qu'elle promet d'être. En observant le net en sa politique, en ce qui fait « loi du genre » (les caractéristiques techniques du numérique et du réticulaire), les internautes n'en sont pas pour autant « hors la loi » comme on veut le faire croire en criminalisant les usages qui sont en phase avec cette « terre d'élection » qu'est l'internet (cette « *terza natura* »). Ils sont bien plutôt « les gardiens de la loi », non pas tant celle qui est en vigueur et qui n'observe pas la vie telle qu'elle se passe, que celle qui est vigoureuse, qui est toute vitalité.

Qu'est-ce donc le peuple, s'il n'est pas souverain, si ce n'est pas de lui que découle la puissance législative ? Le peuple est le gardien de la loi, le peuple est le pouvoir exécutif. Tout citoyen peut affirmer ; Ceci est vrai ; cela est juste ; mais sa conviction n'oblige que lui : pour que la vérité qu'il proclame devienne loi, il faut qu'elle soit reconnue. Or, qu'est-ce que reconnaître une loi ? C'est vérifier une opération de mathématique ou de métaphysique ; c'est répéter une expérience, observer un phénomène, constater un fait⁶⁶⁶.

De ce jardin de nature troisième, nous constatons, nous expérimentons, non pas la maîtrise mais l'« immaîtrise ». Une manière, non pas adroite, mais « agauche »⁶⁶⁷, d'avoir la main sur l'objet immatériel sans l'écraser de notre empreinte. De ce lieu, nous faisons emprunt de richesses qui appartiennent à chacun et à tous également. Ceci fait loi et ce sont les usagers qui en garantissent, par la pratique, la justesse.

Il y a eu le « Nouveau Monde » et puis la découverte du monde s'est close avec la Mondialisation. Il y a avec l'internet et ses pratiques ouvertes, un « Nouveau Nouveau-Monde » à la découverte infinie. Quels sont les rapports ou les dichotomies entre le monde tel que nous le vivons et ce Nouveau Nouveau-Monde ? C'est ce que nous allons voir maintenant.

666 P.J. PROUDHON, *Qu'est-ce que la propriété ?*, Librairie générale de France, 2009, p. 429-430.

667 Sans rapport avec le découpage politique (droite/gauche).

2.2.1.1.3 Contradictions et conflits entre les mondes.

L'espace tendu d'un double azur avait l'air d'une toile préparée pour recevoir les futures créations d'un grand peintre. La couleur des eaux était pareille à celle du verre liquide. De longues et hautes ondulations ouvraient dans leurs ravines des échappées de vue sur les déserts de l'Océan : ces vacillants paysages rendaient sensible à mes yeux la comparaison que fait l'Écriture de la terre chancelante devant le Seigneur, comme un homme ivre⁶⁶⁸.

Proposons une analogie. Avec prudence, sachant les limites du raisonnement analogique, il nous semble pourtant intéressant de rapprocher le récit mythique de l'origine de la création du monde, tel que le rapporte Hésiode dans sa théogonie, avec la création du « cyber-monde » dont nous sommes aujourd'hui les témoins.

Qu'observons-nous de part et d'autre ? En ce temps d'origine, de naissance, un chaos, un monde en développement qui naît ainsi : d'ouvertures, de failles, de séparations et de réparations⁶⁶⁹.

- 1 Séparation entre le « réel » et le « virtuel », séparation entre deux mondes qui s'éprouvent l'un l'autre sur le seuil de la réalité unifiée mais séparée. C'est la naissance d'un monde autre.
- 2 Réparation entre ce même réel et virtuel, via la création simultanée de rapports et de mises en tension entre ces deux pôles. Des rapports conflictuels, mais aussi des rapports comme autant de contacts et de connivences unifiant ces opposés. C'est l'existence d'un monde dans le monde, d'une monde avec le monde, de deux monde en rapport l'un l'autre.
- 3 Ce mouvement de séparation et de réparation est issu d'une préparation. Préparation⁶⁷⁰ antérieure à la séparation/réparation, c'est le chaos originel, c'est le monde d'avant le monde, c'est la Faille, nous l'avons déjà vu mais il est utile de nous en souvenir, selon le récit qu'en fait Hésiode :

[...] tout d'abord, exista Faille, puis après, Terre Large-Poitrine⁶⁷¹.

Faille que les traductions de « chaos », outre « Faille », rendent par « Vide, Béance, Abîme, Ouverture, Fente ». Et selon le récit de la Genèse dans la Bible :

668 CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Livre VI, chap. 5, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 209.

669 Nous l'avons rapporté précédemment.

670 Du grec *parare*, qu'on trouve dans *separare* (séparer) et *reparare* (réparer), I GOBRY, *op. cit.*

671 HÉSIODE, *Théogonie; op. cit.*, p. 40.

Premiers

Dieu crée ciel et terre

*terre vide solitude [...]*⁶⁷².

Ce Nouveau Nouveau-Monde en train de se créer⁶⁷³, le nommé « cyber-espace », est un chaos à l'origine. Il est fait de séparations et de réparations, d'oppositions et d'accords, d'arbitraire et de logique. Il est constitué autant par la raison scientifique que par la fiction des mythes, car ce qui va fonder ce monde contemporain immatériel à notre monde contemporain ordinaire, dans le temps de sa naissance et de sa croissance, c'est autant le pouvoir de la techno-science que la puissance des fictions obéissant aux mythes immémoriaux. Redisons-le : tension entre le pouvoir de la techno-science et la puissance des mythes, deux façon d'envisager le monde, contraires l'une l'autre à priori. Mais ces contradictions, irréconciliables, ont pour base toutes les deux ce qui a produit le monde : la Faille, le chaos. C'est cette base unique qui est le socle de la création en train de se faire. Création du monde, création d'un monde. Non pas un socle stable et assuré de ne jamais faillir, mais au contraire, une béance, un abîme, une ouverture. Le socle du monde est une faille. Le socle de notre monde et matériel et immatériel.

Clarifions nos binômes pour mieux saisir ces questions liées à l'origine et à la création. Il s'agit, là aussi, par l'exploration généalogique, de mieux comprendre ce qui se passe en lieu et temps.

1/ Séparation / Réparation :

Si toute histoire commence par une séparation des éléments contraires (séparation du jour et de la nuit, de la terre et des eaux, etc.⁶⁷⁴), l'humanité en ses histoires commence, elle, par une réparation. C'est sur cette réparation que nous allons insister car c'est ce processus qui concerne la création qui intéresse notre étude.

Prenons encore la Bible, n'hésitons pas à nous y référer car nous pensons que les grands récits ont nourri et nourrissent toujours nos pensées, nos façons de voir et ceci jusqu'à la fabrique de nos fictions et artefacts contemporains. Difficile, y compris par le rejet affirmé, de s'en défaire. Nous reviendrons sur ce point. Nous pourrions prendre un autre récit

⁶⁷² « Genèse », *La Bible*, trad. Frédéric Boyer, Jean L'Hour, Bayard, Paris, Médiaspaul, Montréal, 2001, p. 32.

⁶⁷³ Il est en train de se créer toujours car il n'en finit pas de se créer et recréer. En train de se créer même si on peut dater sa création comme étant celle de l'internet.

⁶⁷⁴ « Dieu sépare la lumière et le noir Dieu appelle la lumière jour et nuit le noir », « Dieu dit Voûte au milieu des eaux pour séparer les eaux des eaux [...], *idem*.

mythique, mais nous trouvons ceci dans le récit de la Genèse : « Oui, l'homme quitte son père et sa mère pour s'attacher à sa femme »⁶⁷⁵, après qu'il ait été mentionné que celle-ci est « os de mes os, chair de ma chair ».

Nous avons donc la situation suivante :

- 1/ Ève naît de la côte d'Adam;
- 2/ l'homme quitte son père et sa mère;
- 3/ l'homme s'attache à sa femme.

Autrement dit :

- 1/ un chaos originel où rien n'est distinct, où ce qui fait la création, c'est l'ouverture du corps d'Adam pour en sortir son autre, sexuel, par la séparation d'avec lui;
 - 2/ la séparation rappelée de l'homme avec son père et sa mère, ses géniteurs;
 - 3/ l'attachement de l'homme et de la femme, finalité de la séparation, réparation qui prépare une autre séparation, celle d'une future progéniture issue de leur union.
- Et ainsi de suite : Séparation, réparation, préparation, séparation... sans qu'il soit, au final, possible de distinguer la séparation de la préparation car l'une et l'autre sont ouverture, faille, chaos.

C'est à la lumière des récits de la Création du monde qu'il nous faut comprendre la création d'un monde comme celui qui se crée avec le numérique et l'internet. C'est avec ce mouvement, préparation-séparation-réparation que nous pouvons saisir les contradictions et les conflits entre ce qui s'oppose et s'assemble pour faire l'histoire d'un monde. Nous remarquons et faisons remarquer que notre étude ne peut faire l'impasse sur la création comme moment originel. Approcher ce moment, comme nous l'avons fait pour l'art et son histoire, est le moyen de mieux comprendre ce qui est la « création d'un monde de créations », l'internet. Poursuivons en fouillant ce qui s'ouvre alors.

2/ Oppositions / Accords : ainsi serait-il entendu que le « virtuel » s'oppose au « monde réel ». La culture contemporaine, issue de la tradition culturelle conventionnelle, peine à saisir la complémentarité qui existe entre le « on-line » et le « off-line ». L'attitude culturelle consistant à dominer la nature, voire à la détruire pour la plier à ses volontés se répéterait vis-à-vis de cette nature nouvelle qu'est le cyber-espace. Cette vision manichéenne de la culture versus nature ne correspond pas à la réalité, qui est d'ordre,

⁶⁷⁵ *Idem*, p. 38.

nous pourrions dire « de nature », dialectique. Entre la culture et la nature il y a une relation très étroite, à la fois basée sur l'imitation et sur la distinction. Relation, comme nous l'avons vu, où la négativité est constructive et ne saurait être confondu avec la négation.

Il en est de même avec le virtuel et le réel. Les opposer pour prouver une nuisance de l'un sur l'autre n'aboutit qu'à ignorer la réalité de l'un et la virtualité de l'autre. Cette opposition binaire est de même facture que celle qui oppose le corps et l'esprit, le matériel et l'immatériel, un manichéisme qui produit de la négation. Ce que nous observons, au contraire, entre le cyber-monde et le monde dit « réel » c'est un commerce fructueux, une économie vivante, qui se fonde sur des rapports allant de l'un à l'autre sans crispation de l'un sur l'autre, pour l'un comme pour l'autre. Entre le virtuel et le réel il y a monde commun.

Le mot virtuel vient du latin virtus, qui signifie force, énergie, impulsion initiale. Les mots vis, la force, et vir, l'homme, lui sont apparentés. Ainsi la virtus n'est pas une illusion ou un fantasme, ou encore une simple éventualité, rejetée dans les limbes du possible. Elle bien réelle et en acte. La virtus agit fondamentalement. Elle est à la fois la cause initiale en vertu de laquelle l'effet existe mais aussi ce par quoi la cause continue de rester présente virtuellement dans l'effet. Le virtuel n'est donc ni irréel ou potentiel : le virtuel est dans l'ordre du réel⁶⁷⁶.

Qui peut encore affirmer que l'internet est déréalisant quand avoir son blog sur le web est un signe de sociabilité et que l'internet est en train de devenir une hypermondanité via ses réseaux sociaux ? Qui peut nier qu'on ait jamais autant lu et écrit depuis que nous communiquons à travers un écran⁶⁷⁷ ? Qui n'a pas constaté que les relations virtuelles, loin de couper du monde réel, débouchaient également sur des rencontres dans la « vraie vie » et pas uniquement lors ces rassemblements éclairs, les « flash-mob »⁶⁷⁸ ? Il y a bien rapport entre le virtuel et le réel, il y a bien accord entre ces deux pôles. Il peut même y avoir, quelques fois, inversion des notions de virtualité et de réalité, quand la « vie en ligne »

676 P. QUÉAU, *Le virtuel, vertus et vertiges*, Champ Vallon, Paris, 1993, sur le site de l'auteur : <http://queau.eu/2007/03/27/chapitre-2-virtus-2/> (page HS, visitée le 10/05/07). Texte à nouveau disponible sur le blog de l'auteur : <http://queau.eu/?cat=17> (page visitée le 01/09/10).

677 Lire les propos alarmistes de P. VIRILIO, *L'art du moteur*, Galilée, 1993. Au contraire de ce que l'auteur affirme par cette formule : « L'écrit contre l'écran », nous constatons que l'écran est un nouvel écrin pour l'écrit.

678 « Une flash mob, terme anglais traduit généralement par foule éclair ou mobilisation éclair, est le rassemblement d'un groupe de personnes dans un lieu public pour y effectuer des actions convenues d'avance, avant de se disperser rapidement. », http://fr.wikipedia.org/wiki/Flash_mob (page visitée le 01/09/10).

peut prendre le pas sur la « vie en vraie » et que cette « vie deuxième », comme une seconde nature, peut devenir plus réelle que la vie supposée être réelle. Là est sans doute le problème, qu'un pôle prenne le pas sur l'autre.

Ce qui nous intéresse, c'est de comprendre l'accord entre le virtuel et le réel. Non la paix qui supprimerait toute altérité, mais l'attention au transport entre les mondes, le souci de l'ouverture des mondes aux mondes. Car les mondes sont nombreux, aussi nombreux qu'il y a d'habitants et les mondes nous habitent autant que nous les habitons. Ces mondes sont un monde même, un monde à l'heure de la mondialisation généralisée, sur terre (une boule dont nous avons fait apparemment le tour) comme en ligne (un réseau de réseaux dont nous n'avons pas encore fini de découvrir les infinis fils). En ligne, hors ligne, en flux, en surface et en profondeur. Continuons.

3/ Arbitraire / logique : certainement la distinction la plus complexe mais aussi le rapport le plus fructueux entre ce qui s'impose sans raison apparente et ce qui se pose être l'expression de la raison. Nous voulons aborder ici le rapport entre le mythe et la raison, entre l'impératif des rêves et la justesse de la logique. Pour cela nous prendrons appui sur l'épisode, dans le *Phédon* de Platon, où Socrate est en prison, condamné à boire la ciguë dans quelques heures. Il se remémore le rêve qui l'a visité tout au long de sa vie : « Socrate, fait une œuvre d'art, travaille ». Il évoque Ésope et la fable que le poète aurait faite au sujet de l'agréable et du pénible. Déplorant de n'être pas poète lui-même, Socrate, qui eut des velléités de sculpteur, nous l'avons vu, défend alors la philosophie, le raisonnement juste, comme étant l'art suprême. Mais, en se remémorant sa vocation, il comprend de façon impérative qu'il doit s'acquitter avant de mourir « d'un devoir religieux : faire des poèmes, donc obéir aux rêves. »⁶⁷⁹. C'est pour cette raison que le philosophe reconsidère avantageusement la fonction du mythe (ce que Ivan Gorby traduit par la nécessité de « recourir aux mythes et non aux raisonnements »⁶⁸⁰ et Monique Dixsaut par : « inventer des histoires et non se contenter de dire. »⁶⁸¹. Littéralement, précise-t-elle dans une note : « doit faire des *muthos* et non pas des *logos*. »⁶⁸²)).

Voilà posé le rapport entre le mythe et la raison et ce que nous pouvons appeler « la raison du mythe face à la raison de la raison. ». C'est parce que Socrate n'est « pas doué pour inventer des histoires »⁶⁸³ et qu'il doit obéir à l'injonction divine de son rêve, qu'il va utiliser celles qui existent déjà, celles qu'il a sous la main et qu'il connaît par cœur, celles

679 PLATON, *Phédon*, GF Flammarion, Présentation et trad. Monique Dixsaut, Paris, 1991, p. 207.

680 I. GOBRY, *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, op. cit., p. 85.

681 PLATON, *idem*.

682 *Idem.*, p. 325.

683 *Idem.*

entre autres d'Ésope. Platon, grâce à Socrate, va inventer ici l'articulation entre le mythe et la raison ; ce sera le mythe vraisemblable. Il se situe entre le mythe comme fiction trompeuse et le discours idéalement vrai⁶⁸⁴. Ceci permet à la raison de pouvoir s'exercer et au mythe de perdurer sans tomber dans la misologie⁶⁸⁵ que Socrate assimile à la misanthropie⁶⁸⁶ et qui serait fatale à l'acte même de philosopher.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la raison du mythe, c'est le rappel du mythe comme socle de la raison, comme image même de cette raison. Ce que nous avons tendance aujourd'hui à oublier, reléguant les images dans le décor et les mythes dans le mensonge. C'est occulter la dimension opérante et constituante des mythologies qui sont aussi puissantes qu'elles nous sont très largement imperceptibles. Le mythe, nous disons qu'il est arbitraire, car nous n'en avons pas la maîtrise. Il se transmet, allant contre toute logique. Comme un rêve, constamment refoulé par la réalité à laquelle, par principe, nous portons crédit. Il nous faut affirmer là que, ce qui permet la croyance, c'est tout aussi bien l'arbitraire du mythe, sa raison que la raison ne connaît pas, que la dite raison dont la maîtrise des « moyens de production » serait le juste exercice.

Le risque que nous pouvons courir avec le mythe est d'y être soumis, pris par la passion déraisonnable, déraisonnante du récit des rêves et des visions. Danger réel et réalisé, pour le pire⁶⁸⁷ comme, il faut le dire aussi, pour le meilleur⁶⁸⁸.

Nous ne chercherons pas à pacifier la tension qui existe entre ces contradictions pour laisser croire à une stabilité idéale finalement obtenue par une fausse idée de la dialectique, celle de la supposée synthèse qui les solutionne. Cette stabilité, où les contradictions seraient résolues, n'existe pas. C'est bien à partir du chaos, du vide et de la faille que la création a lieu et qu'elle perdure. Mieux : la création est le lieu de la béance et de l'ouverture, c'est sa matière première, ou plus exactement son absence première de

684 Même si : « À l'égard du mythe, la position de Platon est doublement ambiguë. Platon décrit le crépuscule du mythe, c'est-à-dire le moment en Grèce ancienne où une civilisation de l'oralité, qui est celle du mythe, se voit relayée par une civilisation de l'écriture, qui rend possible l'apparition et le développement de deux autres types de discours jusqu'alors inédits : l'histoire et la philosophie qui prétendent annexer le domaine qui auparavant était celui du mythe. En outre, la description par Platon du fait de culture auquel il donne le nom de *mûthos* est inséparable d'une critique radicale et globale. En décrivant le mythe, Platon travaille à en assurer définitivement la perte. » L. BRISSON, « Le mythe. Mode d'emploi », *Critère*, Collège Ahuntsic, Montréal, printemps 1984, p. 7-21.
http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Mythe--Le_mythe_mode_demploi_par_Luc_Brisson (page visitée le 27/01/07, HS le 21/101/10).

685 Haine de la raison.

686 PLATON. *idem.*, p. 260.

687 Y. C. ZARKA, ouvrage collectif (coordonné par), *Carl Schmitt ou le mythe du politique*, PUF, Paris, mai 2009.

688 Nous pensons à Jeanne d'Arc, ce qu'en dit pour sa défense C. PÉGUY, *Un nouveau théologien M Fernand Laudet*, in *Œuvres en prose complètes III*, Gallimard, La Pléiade, 1992, p. 392-592.

matière, du vide créé et créant. Si nous redécouvrons, avec le numérique et l'internet, des notions qui en appellent aux origines de la Création, c'est que notre mémoire est constituée par une « antimémoire »⁶⁸⁹ qui inspire de la même façon que la matière est constituée d'antimatière⁶⁹⁰ qui aspire.

Prolongeons notre réflexion et avançons l'idée suivante : ce qui convoque la mémoire c'est l'immémorial. C'est-à-dire ce qui est enfoui au plus profond des temps jusqu'à l'impossibilité à se souvenir précisément. Un « ça » agissant à notre insu⁶⁹¹. Cette impossibilité à saisir le souvenir c'est ce qui va faire la fabrique des souvenirs et des fictions qui vont avec. Les immémoriaux fondent notre mémoire pour autant qu'ils sont construits sur la perte de mémoire et son infini souvenir.

Pour la matière, le raisonnement est le même : l'immatériel fonde notre matière, cet immatériel est partie prenante de l'absence de matière. Ce qu'il faut bien comprendre c'est que cette absence n'est pas néant, que ce vide n'est pas la négation de l'existence de la matière, mais bien un élément profond de son existence.

Si nous développons ce point de rencontre paradoxale entre l'immatériel et l'immémorial c'est que nous faisons le constat, par l'observation des faits, d'un rapport contradictoire entre matière et mémoire et le lien entre immatériel et immémorial.

Nous ne voyons pas comment la mémoire se logerait dans la matière ; mais nous comprenons bien, - selon le mot profond d'un philosophe contemporain, - que « la matérialité mette en nous l'oubli »⁶⁹².

C'est précisément dans ce rapport, dans ce transport de relations qui a lieu entre l'immémoire et l'immatière, que se situe l'économie de notre monde pris et compris entre deux univers : le virtuel et le réel.

Entre le mythe et la raison nous existons pleinement en raison, avec raison, pour la raison du mythe qui fonde la raison elle-même. Terminons notre propos par l'extrait d'un poème écrit par Michel Cassé, astrophysicien au Commissariat à l'énergie atomique et chercheur associé à l'Institut d'astrophysique de Paris :

689 Nous pensons à André Malraux pour qui « l'art est un anti-destin » et qui publia ses Antimémoires pour conjurer l'insuffisance de la mémoire quand se pose la question : « Pourquoi se souvenir ? ». A. MALRAUX, *Antimémoires*, Gallimard, Gerbe illustrée, Paris, 1970.

690 M. CASSÉ, *Énergie noire, matière noire*, Odile Jacob, Paris, 2004.

691 « Nos pulsions originaires sont à l'œuvre dans le ça, tous les processus situés dans le ça se déroulent et s'influencent mutuellement inconsciemment. » S. FREUD, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. Cornélius Heim, Gallimard, Folio, 1950, 1986, p. 191.

692 RAVAISSON, *La philosophie en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1867, p. 176, cité par H. BERGSON, *Matière et mémoire*, PUF, Quadrige, Paris, 1939, 2007, p. 198.

*Vous cherchiez
Votre vertige
Là-haut
Et vous l'avez
Trouvé dans l'infime.
La force qui tendait
Il y a trois mille ans
L'arc d'Ulysse
Est intacte dans
Le bras de l'accélérateur
De particules.
La solarisation
De la physique
Est en marche
La transmutation
De l'univers
En mythe
A commencé⁶⁹³*

Nous sommes témoins, via l'écriture de ce poème par un « esprit scientifique », de la convergence entre les pôles contradictoires que nous avons évoqués. Néanmoins, nous n'avons pas manqué de dire les limites de l'analogie dans le raisonnement à vocation scientifique et comme notre étude se situe dans le cadre des « Sciences de l'Information et de la Communication », nous limiterons cette exploration. Nous avons exposé dans notre introduction, l'origine de notre recherche et explicité le domaine dans lequel nous nous situons : l'art. Ceci pour avouer et affirmer, ce que tout au long de notre étude nous ne cessons de rappeler, notre attachement, volontaire comme involontaire, à ce point d'ancrage. Mais cet attachement à l'art, une préoccupation constante, nous invite à l'esprit critique. Il s'exercera vis-à-vis d'une affirmation largement acceptée qui assimile l'internet à la forme d'un rhizome. Voyons comment.

693 M. CASSÉ, « Meridina Lux », *La Revue Intemporelle*, n° 8,
<http://www.humains-associés.org/No8/HA.No8.Casse.html> (page visitée le 11/05/07).

2.2.1.2 Réseau / Rhizome : résonance des entrelacs.

Comment un concept philosophique rencontre une réalité technique ? Comment le croisement entre une pensée et une pratique produit, outre la connivence possible entre *imago* et *logos*, un malentendu installant une « malperception » ? Cette perception en partie tronquée, tout au moins abusive, du réseau des réseaux pris pour un rhizome, a une conséquence sur la façon dont on perçoit la réalité matérielle, technique et politique de l'internet.

2.2.1.2.1 Le rhizome.

C'est à Gilles Deleuze et Félix Guattari que nous devons d'avoir popularisé le mot et la notion de « rhizome » qu'on retrouve fréquemment cité pour décrire l'internet et son mode de fonctionnement, surtout de la part du monde de l'art. Ainsi, une des premières organisations d'importance ayant trait à la création artistique en réseau sur l'internet s'appelle-t-elle Rhizome⁶⁹⁴. Elle se présente ainsi :

*The organization takes its name from the botanical term for an underground stem that connects plants into living networks, a metaphor for the organization's non-hierarchical structure*⁶⁹⁵.

Une recherche sur google avec le mot « rhizome » nous donne, à la date du 21 octobre 2010, 7 390 000 entrées⁶⁹⁶. C'est un chiffre considérable. Nous trouvons parmi les premiers résultats de très nombreux sites artistiques qui relèvent du concept, plus ou moins bien compris, de rhizome⁶⁹⁷. Il est communément entendu que les artistes du net se réfèrent au rhizome conceptualisé par Deleuze et Guattari. Une œuvre de Reynald Drouin en fait

694 <http://rhizome.org> (page visitée le 07/06/06). Dès 1996, rhizome.org mettait à disposition des artistes et chercheurs des listes de diffusion pour, selon la signature de l'organisation : « connecting art & technologie ».

695 A. VASILOS, « Press Release: Rhizome.org Awarded \$100,000 Grant from Rockefeller Foundation », 06/08/2002, <http://rhizome.org/discuss/view/3522> (page visitée le 02/09/10).

696 2 650 000 entrées à la date du 07 juin 2006.

697 Quelques exemples : : <http://www.rhizome.asso.fr> (musique d'aujourd'hui), <http://www.rhizome-conseil.com> (pour participer à la réflexion sur l'évolution des modes d'intervention de l'Etat et des partenaires sociaux.), <http://www.productionsrhizome.org> (productions de spectacles littéraires), <http://fairerhizome.hautetfort.com> (un blog artistique faisant directement référence à Deleuze), <http://www.rhizomecollective.org> (collectif activiste américain), <http://www.rhizome.fr> (Pôle expérimental de création et de ressources en arts plastiques/ arts visuels), etc. (pages visitées le 07/06/06).

explicitement la démonstration c'est « Rhizomes (1999 – 2000) »⁶⁹⁸. C'est une illustration idéologique de l'internet conforme au concept philosophique développé par les auteurs de l'Anti-Œdipe. Avant d'aborder ce concept, prenons tout d'abord connaissance de sa définition telle qu'on la trouve dans le Petit Larousse Illustré :

*(Du grec rhiza, racine). Tige souterraine vivante, souvent horizontale, émettant chaque année des racines et des tiges aériennes*⁶⁹⁹.

L'encyclopédie Wikipédia précise :

Il diffère d'une racine par sa structure interne, et en ce qu'il porte des feuilles réduites à des écailles, des nœuds et des bourgeons, qui produisent des tiges aériennes et des racines adventives. C'est souvent un organe de réserve stockant de l'amidon ou de l'inuline.

Le rhizome peut dans certains cas se ramifier considérablement et permettre ainsi la multiplication végétative de la plante, qui peut devenir proliférante ou traçante ; c'est le cas du chiendent ou des bambous.

*Certains rhizomes épaissis sont comestibles, par exemple le gingembre ou le galanga. Ils se transforment parfois en tubercules : la pomme de terre, le topinambour, l'igname*⁷⁰⁰.

Ainsi, est rhizomatique, un « corps vivant » qui se reproduit à l'horizontal, sans qu'il n'ait de centre ni de racine. C'est une structure, inverse à celle de l'arbre qui lui, pousse centré en plongeant ses racines pour s'élever à la verticale.

Voyons maintenant ce qu'est le rhizome selon Deleuze et Guattari :

[...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu,

698 <http://www.incident.net/works/rhizomes/> (page visitée le 07/06/06).

699 Définition du Petit Larousse Illustré 1991.

700 http://fr.wikipedia.org/wiki/Rhizome_%28botanique%29 (page visitée le 05/11/09).

par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait (n - 1). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. À l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piquûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenirs »⁷⁰¹.

La longueur de cet extrait nous a paru nécessaire pour bien saisir ce qui est entendu par ce qui est devenu ainsi le concept du rhizome. Repris pour qualifier l'internet, nous allons voir qu'il ne convient pas entièrement et que cette abus conceptuel n'est pas sans conséquences.

Voyons maintenant ce qu'est un réseau.

701 G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 30 et 31.

2.2.1.2.2 Le réseau.

Prenons la définition du dictionnaire :

(diminutif de rets). 1. Fond de dentelle à mailles géométriques. 2. Par analogie, ensemble de lignes entrecroisées.[...] 4. Ensemble de voies ferrées, de lignes téléphoniques, de lignes électriques, de canalisations d'eau ou de gaz, de liaisons hertziennes, etc., reliant une même unité géographique. 5. Répartition des éléments d'un ensemble en différents points ; ces points ainsi répartis. [...] 6. Informatique. Système d'ordinateurs géographiquement éloignés les uns des autres, interconnectés par des télécommunications généralement permanentes. [...] 7. Ensemble de personnes qui sont en liaison en vue d'une action clandestine⁷⁰².

Dans un article publié dans le n° hors série d'Artpress consacré à l'internet, Pierre Muso⁷⁰³ fait un long détour par le saint-simonisme pour montrer l'esprit du réseau :

Le réseau technique permet la communication, la communion et la démocratie par la circulation égalitaire des hommes. La réduction géographique des distances physiques, voire l'interchangeabilité des lieux, grâce aux voies de communication, vaut réduction des distances sociales, c'est-à-dire démocratie. Les réseaux de communication ne sont plus perçus comme les médiateurs techniques de la transformation de société, mais deviennent sous la plume des saint-simoniens, producteurs de rapports sociaux, voire d'une révolution sociale. Le changement social se réalise immédiatement par les réseaux techniques, c'est-à-dire sans médiation sociale. L'ingénieur peut devenir par sa seule pratique professionnelle l'officiant principal de cette société de réseaux. Ainsi Enfantin peut-il écrire : « Nous avons enlacé le globe de nos réseaux de chemin de fer, d'or, d'argent, d'électricité ! Répandez, propagez, par ces nouvelles voies dont vous êtes en partie les créateurs et maîtres, l'esprit de Dieu, l'éducation du genre humain.⁷⁰⁴».

Depuis l'avènement de l'internet, cette vision merveilleuse du réticulaire a pris réalité. Non pas qu'elle soit devenue réelle en son idéalisme progressiste, mais que la réalité du monde

702 Petit Larousse Illustré 1991.

703 « Je suis Professeur de sciences de l'information et de la communication à l'Université de Rennes 2. Je dirige un master recherche « TIC, Innovation, Réseaux et Usages ». J'ai conçu et fondé le Métafort d'Aubervilliers en 1991 puis le Studio Créatif de FT R&D en 1997-98, <http://overcrowded.anoptique.org/PierreMusso> (page visitée le 02/08/10).

704 P. MUSO, « Généalogie et critique de la notion de réseau », *Art press, Internet All over, l'Art et la Toile*, hors-série novembre 1999, p. 18 et 19.

est aujourd'hui en réseau. Nul n'échappe aux mailles de la Toile quand bien même il ne serait pas directement et matériellement connecté au net. La création de l'internet, son existence et persistance comme monde et comme espace de sociabilité, relève pour certains, éblouis par son apparition, d'une sorte de « Fiat Lux », une création quasi divine⁷⁰⁵. Cette extase, qui peut paraître inquiétante⁷⁰⁶, nous devons la comprendre comme une suite logique des Lumières, d'un *logos* devenu de plus en plus cultivé, c'est-à-dire, de plus en plus augmenté d'artefacts, de plus en plus mécanisé. Cette mécanique sophistiquée paraît divine car elle devient intelligente, elle possède un entendement. Le réseau des réseaux ainsi crée le monde. Pas seulement le sien repérable et objectivé, mais le monde dans lequel nous évoluons, la réalité. À cette réalité, il nous faut mettre quelques points de résistance, quelques parts d'ombres de façon à n'être pas aveuglés par l'absolutisme d'un monde-réseau où :

Tout être qui communique à un certain niveau de complexité est digne de se voir reconnaître une existence en tant qu'être social. Ensuite, ce n'est pas le corps biologique qui fonde cette existence en tant qu'être social, mais bien la nature « informationnelle » de l'être en question. D'une certaine façon, avec la communication, il n'y a plus d'« être humain », mais plutôt des « êtres sociaux », entièrement définis par leur capacités à communiquer socialement⁷⁰⁷.

Nous pensons alors à la nécessité d'un art qui, pris par le monde-réseau, l'entreprend pour dire autre chose qu'une communication. Dire entre les lignes, entre les sens, nous voulons dire : « inter-dire ». Non pas « censurer », mais passer entre les mailles d'un filet coercitif, celui de la communication en réseau, celui du réseau des réseaux devenu un vaste Empire communicationnel. Nous allons prochainement aborder cette question de « l'inter », de l'entre qui est la liberté de l'art et l'art de la liberté. Pour le moment, poursuivons notre critique du concept du rhizome appliqué à l'internet et voyons de plus près la justesse de l'analogie qui a pu en être faite au point d'en devenir l'icône.

705 Un des premiers livres « grand public » paru au sujet de l'internet est symptomatique de l'aspect récurrent de la mystique réticulaire : C. HUITÉMA, *Et Dieu créa l'internet*, Eyrolles, Paris, 1995.

706 A. FINKIELKRAUT, P. SORIANO, *Internet, l'inquiétante extase*, Fayard, Mille et une nuits, 2001.

707 P. BRETON, *L'utopie de la communication. Le mythe du « Village planétaire »*, La Découverte/Poche, Paris, 1992, 1995, 1997, p. 51.

2.2.1.2.3 Réseau/rhizome : méli-mélo.

Tutoyer le « miracle de la création », au risque de la destruction, au risque de colère apocalyptique du Créateur est, nous l'avons vu, un fait récurrent dans l'histoire du monde. Nous avons également vu que la création se perpétue autant par ruptures que par répétitions d'elle-même sous toutes formes. Elle se manifeste à travers les techniques, les hommes et selon les circonstances. Pour ce qui concerne l'histoire de l'art, c'est en littérature que nous pouvons repérer une tentative, parmi les plus accomplies dans son échec même, d'une création ayant voulu approcher au plus près son objet, comme Icare le soleil. Cette œuvre, c'est le Livre de Mallarmé⁷⁰⁸.

Son livre sera constitué de feuilles libres, mobiles. En se refusant à relier le volume, Mallarmé introduit la mobilité et de ce fait, la vie dans le Livre. Le déploiement d'un tel Livre, par conséquent, est par essence infini ; Mallarmé dit d'ailleurs du Livre qu'il est sans début ni fin : perpétuel donc⁷⁰⁹.

Sans doute pourrait-il correspondre au rhizome selon Deleuze et Guattari. Le Livre pourrait être aussi une préfiguration de l'hypertexte où l'objet livre n'est plus consigné en un seul corpus mais existe via des feuilles volantes en quête d'écritures comme les pages web des blogs en perpétuel mouvement et création. Ce serait verser dans l'angélisme que de croire que ce « miracle de la création » réalise, enfin la paix dans la création, la paix avec la création. Il n'en est rien, car le projet qu'a pu avoir Mallarmé avec son Livre, est véritablement apocalyptique. Il dévoile ce qu'un livre peut en toute puissance, sa propre disparition en son accomplissement. L'auteur du « coup de dés » s'y sera brûlé, comme Icare au soleil, redisons-le, pour bien marquer notre comparaison et l'ambition folle du poète. Son entreprise d'écriture du Livre aura été réduite en poussière, explosée au contact du seul Livre qui existe, l'Unique, la Bible, Le Livre de la Création (selon la tradition judéo-chrétienne, dans laquelle Mallarmé évoluait), Le Livre, donc.

J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce

708 S. MALLARMÉ, « Le Livre, instrument spirituel », in *Divagation, Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, poésie, 1945, 1976, p. 266-272.

709 J. ZUGAZAGOITIA, « Archéologie d'une passion », in *L'œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Gallimard, Musée du Louvre, 2003, p. 73.

*rêve, ou Ode. Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir*⁷¹⁰.

Le Livre ne verra pas le jour. Il demeurera toujours « virtuel »⁷¹¹ et toujours en cours d'écriture, une écriture qui atteint là l'idéale de n'avoir pas eu lieu, de n'exister pas. Sa lecture, idem. Comme Icare, le poète ouvert au Texte en son sacre, s'est confronté aux rayons d'un soleil qui, dans l'horizontal arraché à la terre, plante sa verticalité. Ramené à la rondeur de la planète et à la déception pure et simple d'un idéal, Icare comme Mallarmé sont alors déplumés de leur désir de puissance. Dans le mouvement du déploiement absolu d'un virtuel envisagé comme réel, ils ont échoué. Ils ont touché du doigt, touché de la plume l'un et l'autre, ce que la puissance d'un désir d'arrachement pouvait avoir comme conséquence⁷¹². Le réel a la vie dure et le rhizome est une racine, certes particulière, qui donne l'illusion de n'en avoir pas, mais racine réellement.

L'arbre que veut arracher Deleuze, avec le rhizome comme plan d'immanence⁷¹³ rétif à toute transcendance, plonge ses racines dans la terre. Nous dirons alors que l'horizon du désir de puissance est rond. Mieux, il n'y a pas d'horizontal, mais ce que traduit la rondeur de la terre : le croisement de l'horizontal d'avec le vertical. Car

*L'immanence est le mode originaire selon lequel s'accomplit la révélation de la transcendance elle-même et, comme telle, l'essence originaire de la révélation*⁷¹⁴.

710 S. MALLARMÉ, *Autobiographie, lettre à Verlaine*, Paris, lundi 16 novembre 1885, L'échoppe, Caen, 1991, p. 14-15.

711 Au sens de sa définition courante, issue de la scholastique du Moyen-Âge : « Qui n'est qu'en puissance, qu'en état de simple possibilité (par opposition à ce qui est en acte) » *Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-autre/virtuel/101856> (page visitée le 02/09/10).

712 Nous prions le lecteur de bien vouloir nous pardonner le caractère un tant soit peu « poétique » de notre explication, son caractère imagé. Nous nous y sommes autorisé, par les plumes et de Mallarmé et d'Icare. Pour comparer une écriture où nous nous sommes largement laissé aller au poème possible croisé d'avec une pensée possible : A. MOREAU, « L'activité opératoire, du Livre à l'internet. Une livraison. », *Poétique(s) du numérique*, collectif, sous la direction de Sophie Gosselin et Franck Cormerais, Éditions L'entretemps, octobre 2008, disponible sur <http://artlibre.org/archives/textes/319> (page visitée le 02/09/10).

713 Le « plan d'immanence », concept Deleuzien, désigne la coupe réalisée dans le chaos pour définir un sens délié du champ transcendantal. Il est l'ordonnement logique de ce qui n'est pas forcément déterminé par la raison mais signifie une orientation pratique de la pensée elle-même. « Ce plan, qui ne connaît que les longitudes et les latitudes, les vitesses et les heccités, nous l'appelons plan de consistance ou de composition (par opposition au plan d'organisation et de développement). C'est nécessairement un plan d'immanence et d'univocité. » DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux, op. cit.* p. 326.

714 M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, PUF, Paris, 1963, p. 281, 282.

C'est avec ce rappel du vertical, c'est-à-dire du transcendant dans l'immanent, que nous allons pouvoir comprendre ce qui différencie le rhizome Deleuzien du réseau électronique. Constatons que l'internet et l'esprit qui l'accompagne, esprit copyleft, est constitué de racines plongeantes, qu'il n'est pas seulement de nature rhizomique mais obéit à une fonction qui institue une dogmatique qui renouvelle ce qui permet de résister à l'idéologie d'un horizon achevé. Cette connaissance est nécessaire, et nous y insistons, si nous ne voulons pas que le réseau des réseaux, l'internet dont le déploiement est, il est vrai, d'une nature comparable au rhizome, ne se détruise par la puissance même de son pouvoir d'arrachement.

C'est par égard au plan d'immanence inhérent au rhizome et pour préserver le réseau des réseaux d'une fuite absolue, d'un dépècement dommageable, qu'il est nécessaire d'articuler l'horizontal et le vertical. Nous allons convoquer ce qui permet alors à l'immanence de demeurer telle, à la puissance de ne pas virer en pouvoir, à la liberté d'être en rapport avec sa visée démocratique et à la logique des corps d'avoir une conversation toujours féconde et contradictoire avec la raison possible. Nous allons croiser le tranchant du plan d'immanence avec l'acéré de la flèche du transcendant. Nous observerons que tel est l'internet, non pas seulement un rhizome, mais le croisement de racines, à l'horizontal et à la verticale.

Pour faire cette démonstration, nous irons chercher un contradicteur de Deleuze en la personne de Pierre Legendre.

2.2.1.2.3.1 Le réseau des réseaux, quel croisement ?

[...] L'archivage des traces, le manque d'oubli, l'inscription sans rature, la lourdeur des opérations et cela même si la vitesse d'exécution laisse croire à la vitesse et à la légèreté, vient contrecarrer tout ce qui chez Deleuze fait le prix du rhizome : désinvolture, absence de préméditation, envol non pesant. En réalité, la logique d'extension du réseau n'est pas étrangère à une « structure profonde ». [...] C'est par une interprétation très laxiste des traits caractérisant le rhizome qu'il est possible de le transporter tout cru dans un domaine d'application qui lui est quasi contraire⁷¹⁵...

Nous n'avons pas les moyens ici de faire une critique nourrie du rhizome et de son

715 A. CAUQUELIN, *Le site et le paysage*, PUF, Paris, 2002, 2007, p. 38.

affirmation d'immanence positive appliquée à l'internet, à la lumière du concept d' « idéalisme transcendantal » de Kant⁷¹⁶. Il nous importe, pour la suite de notre recherche sur l'aspect rhizomique de l'internet, de montrer que le copyleft, tel que nous en avons énoncé les principes et en préalable à ce que nous allons étayer dans le chapitre suivant, participe d'une nature qui va contenir le rhizome et contrarier sa prolifération sauvage. Cette opération qui constitue « l'objectivité de l'objet », réalise une « transcendance horizontale »⁷¹⁷. Cela désigne tout simplement le caractère « immanent de la transcendance » cet oxymore pour exprimer le croisement de l'horizontal d'avec le vertical, son point de rencontre qui fait tenir.

C'est précisément ce croisement, ce à quoi nous sommes sensible et que nous observons dans cette notion de copyleft. Elle n'est pas seulement de l'ordre du rhizome mais en transcende la définition arrêtée, la volonté et le définitif. C'est d'institution dont il s'agit avec le copyleft. Y compris lorsque l'horizontal d'une structure, semblable à l'anarchie, laisse à penser qu'elle procède d'une critique et d'une négation de toute institution. Bien au contraire, l'institué est d'autant plus présent dans le copyleft qu'il n'apparaît pas comme tel.

Le terme « instituer » issu de la latinité indique bien ce dont il s'agit dans les aménagements concrets du pouvoir de symboliser d'une société et rejoint la métaphore architecturale de la « structure : placer, ordonner, régler, de telle sorte que les éléments à réunir soient assemblés, et pour utiliser la qualification appliquée par Cicéron à la Cité, fermement assemblés. Et cette idée de fermeté, ici avec sa connotation empruntée à la théorie antique de l'architecture, vient souligner un trait essentiel de la visée institutionnelle : non seulement la société doit tenir debout, mais elle doit avoir l'air de tenir debout. La remarque est d'importance, car sans la construction de fiction qui met en place le discours garant des images et garant de la causalité, le pouvoir d'articuler la normativité sur son fondement, – pouvoir d'essence religieuse et politique – ne pourrait se constituer⁷¹⁸.

716 Rappelons simplement que Kant franchit les limites de la raison pure qu'il s'était imposé comme champ d'exercice de la pensée philosophique. Cette transgression à la règle poursuivie l'amène à définir sa philosophie comme « idéalisme transcendantal », où transcendantal « désigne l'immanence de la transcendance à la terre ». Autrement dit : « Si l'on entend par transcendant ce qui est au-delà de l'expérience, le transcendantal, bien qu'il ne dérive pas de l'expérience et soit à priori, n'a de sens que s'il est référé à l'expérience, désignant cette transcendance horizontale [c'est nous qui soulignons] qui constitue l'objectivité de l'objet. », J. M. VAYSSE, *Le vocabulaire de Emmanuel Kant*, Ellipses, Paris, 1998, p. 61.

717 Lire note ci-dessus.

718 P. LEGENDRE, *De la Société comme Texte*, op. cit., p. 41.

Il est peu de dire que la conception dogmatique de la société que défend Pierre Legendre s'oppose à celle, anarchique, de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷¹⁹.

« Dogmatique » nous renvoie à la tradition grecque, littéraire, philosophique et politique. Le mot « dogme » y est utilisé pour désigner le récit des rêves ou des visions, pour dire l'opinion, mais aussi la décision ou le vote. Il y a également un sens proche de doxa, terme grec lui aussi, qui signifiait axiome, principe, mais aussi embellissement ou décor⁷²⁰.

Pourtant, il nous faut poser le lieu de l'internet comme point de rencontre où va se jouer en un rapport contradictoire, en une tension vivante et combative, la construction d'un monde. Un monde immatériel « *cosa mentale* ». Un monde révolutionné, arraché à la terre, sans que la catastrophe prévue, voire fantasmée de la technique « en-soi » ne s'accomplisse car, c'est bien avec cette révolution que le monde perdure en son mouvement où, nature et raison en constituent les pôles opposés, en regard. Ce monde où, l'absence de terre fait terrain à nouveau frais.

Il nous faut là faire un rappel de ce qu'est cet arrachement du monde à sa nature première, sinon originelle, selon ce que Heidegger a pu dire de la technique qui arraisonne la nature :

C'est justement dans l'Arraisonnement, qui menace d'entraîner l'homme dans le commettre comme dans le mode prétendument unique du dévoilement et qui ainsi pousse l'homme avec force dans le danger qu'il abandonne son être libre, c'est précisément dans cet extrême danger que se manifeste l'appartenance la plus intime, indestructible, de l'homme à « ce qui accorde », à supposer que pour notre part nous nous mettions à prendre en considération l'essence de la technique.

Ainsi – contrairement à toute attente – l'être de la technique recèle en lui la possibilité que ce qui sauve se lève à notre horizon⁷²¹.

Il nous semble alors que « ce qui accorde » l'homme à l'essence de la technique à travers l'internet, le numérique et le copyleft comme principe conducteur, c'est bien ce Texte dont

719 « ... définition de l'anarchie proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, cette « étrange unité qui ne se dit que du multiple » », G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 196, cité par D. COLSON, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme, de Proudhon à Deleuze*, Librairie Générale Française, 2001, p. 14.

720 P. LEGENDRE, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Fayard, Mille et une nuits, 2004, p.98.

721 M. HEIDEGGER, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, op. cit., p.43 et 44.

Pierre Legendre rappelle qu'il nous inscrit dans le tissu social. Un Technico-Texte. Un Texte que nous trouvons sous forme de code-source, le langage des machines, un langage qui nous parle et produit de la parole. Car, c'est bien à travers la technique entendue dans son essence, c'est-à-dire sa verticale mécanique opératoire, que nous nous préservons des dangers réels qu'elle présente également. Comme toute médecine⁷²², à la fois poison et contre-poison. Se protéger des dangers des possibilités techniques, c'est le souci éthique du copyleft qui, avec le plan d'immanence de l'avènement technique, institue un inter-dit fondamental : ne pas avoir la jouissance exclusive des biens mis en commun, fabriqués sous les conditions du copyleft, c'est à dire librement copiables, diffusables et transformables.

*L'inter-dit (ce qui est dit entre), le discours sur l'écart ou le discours sur la dette notifiant que le fait d'exister, plus exactement le fait humain d'exister en référence à une légitimité, comporte une dimension négative. Non pas sous la forme simplement de la douleur ou de la privation que nous partageons avec les autres animaux, mais sous forme de la limite qu'implique le joug du lien de parole et que les cultures traduisent à travers les constructions normatives de l'interdit et de la dette*⁷²³.

L'inter-dit, en sa nécessité vitale, n'agit-il pas comme un « plan d'immanence » qui va couper le chaos⁷²⁴ de façon à y permettre la vie présente et présentable ? Autrement dit, l'horizontal du rhizome et le vertical du dogme, dans leur stricte, irréconciliable et totale opposition, ont un rapport intime et articulent ce qu'il en est de « la vérité de la chose ». Une limite est posée à l'illimité technique par le copyleft qui ouvre sur l'infini des fabrications possibles.

Si « seul l'infini limite l'illimité »⁷²⁵, il nous faut également accepter que la position des auteurs, abusivement nommés « créateurs », est balancée entre haut et bas, liberté et clôture, œuvre et désœuvre. Une position d'instabilité entre faire et abandon, avec faire et abandon. Ce qu'a pu éprouver un voyant dans sa dérive avec la vierge folle⁷²⁶. Un genre de situation où l'objet poursuivi se concrétise par son rejet. Plus exactement, sa mise à l'écart, son à-côté. Le poète s'en ira en Afrique voir s'il y est plus poète encore qu'en

722 **Φάρμακον** (pharmakon), 1/ drogue médicinale, 2/ drogue malfaisante, Wikitionnaire, <http://fr.wiktionary.org/wiki/%CF%86%CE%AC%CF%81%CE%BC%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%BD> (page visitée le 24/11/09).

723 P. LEGENDRE, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, op.cit. p. 89 et 90.

724 « Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. » G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991, p. 44.

725 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit.

726 « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » A. RIMBAUD, *Une saison en enfer, œuvres complètes, Correspondance*, op. cit., p. 148.

écriture et l'artiste voudra faire de sa vie une œuvre d'art plus intéressante que l'art lui-même⁷²⁷.

Ceci pour préciser que le lieu dont nous parlons est une aire ouverte, un passage où les oppositions sont bordées, mises en périphérie, en regard, en rapport spéculaire. L'immatérialité de ce lieu et de ce qui s'y passe fait le vide fécond. Quelque chose de puissant s'y trouve opérant et offre une direction sans qu'il ne soit nécessaire d'y faire, ce qu'on pourrait nommer alors « œuvre de volonté directive ». Car l'histoire dont nous observons le cours est à double sens : un sens horizontal et un autre vertical. Une histoire après qu'elle ait terminé sa course linéaire, purement chronologique et sans avoir pu réaliser sa promesse de finalité, d'accomplissement, en ce XX^e siècle impatient d'en finir.

C'est pourquoi nous rapprochons, dans notre compréhension de l'internet et du copyleft, dans la compréhension de ce qui fait moteur, la verticalité Legendrienne de l'horizontalité Deleuzienne. Il nous semble que ces deux auteurs ont montré un souci commun : la réalisation d'une centralité libre échappant à l'écrasante terreur de la bêtise et de la bestialité.

C'est ce qu'offre le rhizome, pour Deleuze, qui est « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo »⁷²⁸. C'est l'entre-deux pour Legendre où se dessine « la trame du destin [...] mise à nue : le sens de sa vie pour le sujet, c'est-à-dire sa raison de vivre, [qui] tient à un entrelacement de discours, dont il n'est ni le maître ni l'esclave ; on appellera liberté subjective cette marge de manœuvre, un entre-deux. »⁷²⁹.

Que l'un pose le corps sans organes⁷³⁰, le plan d'immanence et les lignes de fuite et l'autre l'institution, l'interdit et l'Etat, montre assez leur divergence et leur opposition, mais nous pensons que, sans chercher à les rassembler en une synthèse qui les mette d'accord, la notion de copyleft les assemble.

Nous pourrions tout aussi bien nous contenter de croire que l'internet est un rhizome sans y chercher son axe vertical. Mais il y a dans l'extase rhizomique aussi bien en ligne que hors ligne⁷³¹, un déni tenace, celui de l'opération d'une transcendance quand bien même le

727 « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». R. FILLIOU cité par S. JOUVAL, « Robert Filliou : "Exposition pour le 3^e œil" », *Robert Filliou, génie sans talent*, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne Lille Métropole, du 6 décembre 2003 au 28 mars 2004, Éditions Hatje Cantz 2003, p. 8.

728 G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, p. 36, cité par P. MENGUE, *Deleuze et la question de la démocratie*, L'Harmattan, 2003, p. 47.

729 P. LEGENDRE, *De la Société comme Texte*, op. cit., p.181.

730 Voir plus loin pour cette notion.

731 Se réclamer du rhizome est un lieu commun des pratiques activistes comme le montre l'article de A. GATTOLIN et T. LEFEBVRE, « Stopub : analyse provisoire d'un rhizome activiste », *Multitudes* n° 16, *Printemps* 2004, <http://multitudes.samizdat.net/Stopub-analyse-provisoire-d-un.html> ou encore F. BERARDI « Techno-Nomadisme et pensée Rhizomatique », *Multitudes* n° 5, *Mai* 2001,

sujet, se voulant libre de toute verticalité et se répandant à l'horizontal dans l'immanence quasi pure, affirmerait une souveraineté détachée de toutes racines. Ainsi, par exemple, s'exprime le théoricien de « l'intelligence collective » :

Sur le Web, tout est sur le même plan. Et cependant tout est différencié. Il n'y a pas de hiérarchie absolue, mais chaque site est un agent de sélection, d'aiguillage ou de hiérarchisation partielle. Loin d'être une masse amorphe, le Web articule une multitude ouverte de points de vue, mais cette articulation s'opère transversalement, en rhizome, sans point de vue de Dieu, sans unification surplombante. Que cet état de fait engendre de la confusion, chacun en convient. De nouveaux instruments d'indexation et de recherche doivent être inventés, comme en témoigne la richesse des travaux actuels sur la cartographie dynamique des espaces de données, les « agents » intelligents ou le filtrage coopératif des informations. Il est néanmoins fort probable que, quels que soient les progrès à venir des techniques de navigation, le cyberspace gardera toujours son caractère foisonnant, ouvert, radicalement hétérogène et non totalisable⁷³².

Il nous semble que le déni réside ici en ce que cette foi dans le « non totalisable » supposé du web, participe, de par sa croyance, d'une volonté idéologique alors même que la structure du web appelle à la nécessité dogmatique. Précisément pour se garantir de toute idéologies. Nous verrons pourquoi et comment plus loin. Autrement dit, la croyance dans ce « non totalisable » masque le caractère totalisant et au final totalitaire de l'internet si la question du dogme en venait à être occultée par ceux qui le pratiquent ou le pensent. Le dogme qui est, nous le rappelons :

le récit des rêves ou des visions, pour dire l'opinion, mais aussi la décision ou le vote⁷³³.

Aussi, le moment est-il venu de pouvoir affirmer que le copyleft est cette dogmatique, puisqu'il faut bien l'appeler ainsi, propre au numérique et à l'internet, qui croise le rhizome pour que celui-ci ne soit pas, dans son immanence pure, une coupe à ce point radicale du chaos qu'elle coupe, non seulement toutes possibilités généalogique mais par là même, toutes possibilités au réseau et au numérique d'être viable.

Ce croisement de l'horizontal et du vertical nous pensons qu'il est le lieu du copyleft

<http://multitudes.samizdat.net/Techno-nomadisme-et-pensee.html> (pages visitées le 16/06/06)

732 P. LEVY, « Essai sur la cyberculture : l'universel sans totalité. Le deuxième déluge, l'articulation d'une multitude de points de vue sans point de vue de Dieu », *Rapport au conseil de l'Europe, version provisoire.*

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/cyberculture/cyberculture.html> (page visitée le 16/06/06)

733 P. LÉGENDRE, *op. cit.*

comme principe de réalisation et qu'il est le carrefour où s'élaborent une dialectique⁷³⁴ que nous appellerons « immatérialiste ». Une dialectique où les contradictions sont, dans leur apparence factuelle, entreprises comme telles, sans résolution finale, comme entre terre et ciel, entre matière et immatère.

Il n'y a pas de « sens de l'Histoire » et nuls récits fabuleux ne peut avoir prise pour, « matériellement », réaliser un lieu, finalement idéal, comme une pose définitive⁷³⁵. En ce sens, nulle lutte finale, nul projet historique, nulle science et nul accomplissement de l'histoire. Il n'y a que la vertu du virtuel, c'est-à-dire ce qui est en puissance contre tout pouvoir et volonté de faire au final, de faire acte définitivement, de faire preuve d'existence.

Donc, le copyleft procède d'un « immatérialisme dialectique ». Nommé ainsi dans la mesure où il articule les oppositions (sujet/collectivité, art/non-art, actualité/inactualité, etc.) comme le fait la dialectique Hégélienne et l'entreprise de l'histoire marxiste, mais en un tout autre sens, en s'appuyant sur l'insaisissable de la connaissance, sur ce qui n'a pas de sens historique, sur ce qui n'est pas limité par la seule science et dont le lieu, lieu d'élection, est l'immatériel.

Émettons une dernière hypothèse : si le concept d'histoire se trouve bouleversé par l'internet, en cela qu'il réfute sa linéarité téléologique, qu'en est-il du cyber-espace, comme terrain, comme territoire, où se déroule l'action ? Nous posons qu'il n'existe plus, mais que nous nous trouvons dans un espace de déterritorialisation⁷³⁶. Cette ligne de fuite du territoire n'est pas sans lien avec cette définition du territoire d'après l'étymologie classique, diffusée par l'empereur Justinien : « territoire = droit de terrifier (jus terrendi) »⁷³⁷.

Ainsi, les deux auteurs que nous avons confronté dans leur opposition se retrouvent-ils, selon leur manière propre, dans une même défiance vis-à-vis du territoire et avec la volonté de ne pas s'y inscrire. La reterritorialisation nécessaire passe, pour l'aire qui nous occupe, internet, par la prise en compte de l'économie propre du lieu : un croisement de

734 Dialectique : « Négation de la négation qui, loin d'effacer ce qu'elle nie le sauve en le convertissant à l'ensemble positif où les relations sont nouées par un troisième, selon le schéma de la raison spéculative. Hegel a raison : seul est réel, gardé de l'effacement et du non-sens, ce qui est rationnel. Et la dialectique est bien le jeu du négatif qui se renie et que surmonte la rationalité positive logique de l'esprit libre. » C. BRUAIRE, *La dialectique*, PUF, Que sais-je ?, Paris 1985, p. 88.

735 Le lecteur reconnaîtra sans peine une critique du matérialisme dialectique que nous n'avons pas l'intention ici de développer. Juste signaler que la dialectique que nous entendons poursuivre en suite du matérialisme historique est nourrie, il faut bien le reconnaître, de cette pensée, mais s'en détache pour reconsidérer une réalité fortement modifiée en son histoire par ce qui a lieu, ce qui est lieu : l'internet, le numérique et le copyleft comme principe conducteur.

736 G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'anti-Œdipe*, op. cit., p. 376 à 384.

737 P. LEGENDRE, *Jouir du pouvoir*, Minuit, Paris, 1976, p. 246 (note de bas de page).

l'horizontal et du vertical, comme nous l'avons montré et, c'est important, selon les conditions du copyleft qui en maintient l'exercice.

Estimer les contradictions et comprendre la nécessité d'un rapport paradoxal n'est pas chose répandue. Soit la balance penche d'une côté (comme peut le faire un Alain Finkielkraut en rejetant l'internet en bloc⁷³⁸) ou de l'autre (en collant à l'écran comme le font les geeks ou autres nerds). Force est d'observer que c'est l'horizontal qui prend le pas sur le vertical parmi les pratiquants du net. Le rhizome l'emporte sur la raison dogmatique du réseau, qui se trouve portée seulement par le logiciel libre et l'art libre. Nous allons essayer d'en comprendre les raisons à travers quelques exemples venant du net-art.

2.2.1.2.3.2 Fascination des artistes pour le concept de rhizome.

N'hésitons pas à employer le mot de « fascination » tant le pouvoir qu'exerce le concept de rhizome, souvent employé de façon superficielle, est grand auprès des artistes du net. Participant d'une véritable mythologie de l'internet il est parallèle avec un autre mythe très présent dans l'imagerie du réseau : la T.A.Z (Zone Autonome Temporaire)⁷³⁹. Son importance dans la doxa de la cyber-culture des années 1990 aura été aussi dominante que faible, il faut bien le dire, intellectuellement⁷⁴⁰.

738 A. FINKIELKRAUT, P. SORIANO, *op. cit.*

739 H. BEY, *TAZ*, L'éclat, Paris, 1997. <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html> (page visitée le 11/05/07). Manifeste de l'utopie pirate et du terrorisme poétique, il a été considéré par la plupart des intellectuels voulant prouver leur compréhension de l'internet, comme le texte phare et éclairé du réseau. Il s'agissait, selon nous, d'une posture politique classique de type fondamentaliste et qui tentait une conquête intellectuelle de la cyber-culture, sans en avoir compris les subtilités et tout simplement la réalité.

740 « Hakim Bey fut l'un des maîtres à penser de la contre-culture techno des années 1990. De son vrai nom Peter Lamborn Wilson, il dénonce aujourd'hui notre asservissement à la technologie. [...] Dans une interview accordée cet été à la revue américaine *The Brooklyn Rail*, Wilson fustige aujourd'hui ces artistes et militants " bien-pensants ", et dénonce l'asservissement auquel les technologies nous voueraient. " Il fut un temps ou tout était si confus et chaotique qu'il était tentant de croire que, de toutes les technologies, Internet serait une exception, et qu'au lieu de nous asservir, il nous libérerait. Je n'y ai jamais vraiment cru, mais j'étais prêt à en discuter avec ceux qui y croyaient. Je ne veux plus en entendre parler désormais, c'est fini ". » J. M. MANACH, « Internet s'avère être le miroir parfait du capital global. », *Le Monde*, 15 septembre 2004, http://feli.citta.free.fr/nouvelle_page_4.htm#Du%20spectacle%20en%20Politique (page visitée le 11/05/07, HS le 21/10/10 et disponible ici : <http://lmdldb.wordpress.com/2004/09/15/>).

2.2.1.2.3.2.1 « Rhizomes » de Reynald Drouin⁷⁴¹.

Entre mars 2001 et mars 2001⁷⁴², R. Drouhin a réalisé une œuvre coopérative nommée Rhizomes qui consistait à faire héberger sur 192 serveurs géographiquement distants 192 fragments d'images qui se recomposaient sur le serveur de Rhizomes pour ne former qu'une seule image. Cette dernière était elle-même une matrice puisqu'elle était une mosaïque d'images d'arbres qui figurait une main. R. Drouhin montre ainsi que la déterritorialisation du réseau ne va pas sans une territorialisation. La visualisation de l'image de Rhizomes est concentrée mais son processus de constitution est décentralisée, dispersée, dissiminée. L'œuvre évoquée ici comme œuvre coopérative n'implique aucune concertation des acteurs disséminés qui pour contribuer à l'œuvre pensée par l'artiste R.Drouhin respectent un protocole strict établi par celui-ci. On peut considérer cette œuvre comme une œuvre collective au sens du Code la Propriété Intellectuelle, et non une œuvre de collaboration⁷⁴³.

Nous avons ici, avec cette description de l'œuvre de Reynald Drouin, un résumé qui pose bien le problème des intentions rhizomatiques des œuvres de net-art. Se voulant le fruit d'une coopération horizontale, elle est dans les faits concrets, matériels et juridiques, le résultat d'une fabrication centralisée. En effet, comme « Œuvre coopérative » elle est, proprement dite, l'auteur le mentionne justement, une œuvre collective, c'est-à-dire une :

Œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale, le maître d'œuvre, qui la publie sous son nom, mais qui confie à chacun des auteurs participants l'exécution d'une part de l'œuvre, tout en conservant le contrôle de l'ensemble.

Il peut s'agir notamment d'encyclopédies ou de journaux.

Dans la mesure où il est impossible d'attribuer à chacun des intervenants un droit distinct sur l'ensemble réalisé, et puisque l'œuvre est divulguée sous le nom de son initiateur, c'est ce dernier qui est investi des droits d'auteur⁷⁴⁴.

Ce point légal est d'importance. Il dit le caractère, en réalité, vertical de l'œuvre, malgré les velléités d'horizontalité exprimées par l'auteur. Nous pouvons ici témoigner de notre expérience avec ce travail lorsque l'auteur nous a sollicité pour participer à l'élaboration de

⁷⁴¹ R. DROUIN, « Rhizomes », <http://www.incident.net/works/rhizomes> (page visitée le 12.05.07).

⁷⁴² Sic.

⁷⁴³ Y. LE GUENNEC, 30 mai 2004, <http://www.incident.net/works/rhizomes/readme.html> (page visitée le 19/06/06).

⁷⁴⁴ « Œuvre collective », Encyclopédie pratique du droit et des contrats, <http://www.lawperationnel.com/EncyclopedieJur/oeuvrecollective.html> (page visitée le 02/09/10).

Rhizomes début 2000. Voici les termes qui posaient la collaboration entre nous :

Mode d'emploi:

Pour réussir notre mission, il faut si vous l'acceptez que vous deveniez une partie de ce rhizome...

- Devenir pour un temps hébergeur d'une image et de 2 fichiers html,*
- Me confirmer par mail que vous êtes d'accord (c'est à dire que vous acceptez de mettre une image dans votre site),*
- Je vous réponds en vous envoyant l'image,*
- Vous me répondez en me donnant l'adresse de cette image sur internet,*
- Puis quand toutes les images seront distribuées (à 192 personnes),*
- Je vous envoie 2 fichiers html que vous mettrez dans le même répertoire que l'image (si possible nommé rhizomes),*
- Puis nous découvrirons ensemble la reconstitution de l'image rhizomatique⁷⁴⁵...*

Nous avons décliné l'invitation. Le déni des conditions juridiques masquait mal la réalité d'une œuvre entièrement verticale où l'auteur est seul propriétaire de la création ainsi faite, alors qu'elle s'annonce horizontale et qu'elle est issue de la générosité des contributeurs. Sa volonté est rhizomatique, mais sa réalité ne l'est pas car la question juridique n'a pas été travaillée dans le sens du désir de rhizome. Nous disons « travaillée » car nous pensons que cette question fait partie intégrante de la forme de l'œuvre, de sa plastique.

Pour nous, ce point est le sensible de l'affaire. Le droit d'auteur est un principe de réalité que ni la faculté technique, ni la bonne intention créative, ne peut occulter et qui détermine l'aspect politique et éthique de l'œuvre. N'avoir pas posé juridiquement ce qui peut faire réellement « œuvre collective » n'aura pas mis en pratique l'image réelle du rhizome, mais son idéologie, c'est-à-dire un discours, une image qui masque le réel, un mensonge. Pour que cette image ait pu être réelle, il eut fallu travailler ce qui fait loi, la question des droits d'auteur et réaliser cette œuvre sous copyleft pour qu'elle puisse être réellement « collective », c'est à dire « commune ».

C'est très précisément ce qu'indique la Licence Art Libre en ayant qualifié ce type d'œuvre d'« œuvre commune » :

Il s'agit d'une œuvre qui comprend l'œuvre initiale ainsi que toutes les contributions

745 R. DROUIN, « Rhizomes », <http://www.incident.net/works/rhizomes/readme.html> (page visitée le 24/11/09).

*postérieures (les originaux conséquents et les copies). Elle est créée à l'initiative de l'auteur initial qui par cette licence définit les conditions selon lesquelles les contributions sont faites*⁷⁴⁶.

Ainsi la copie, la diffusion et la transformation de l'œuvre commune sont libres et n'appartiennent pas au seul initiateur de l'œuvre, mais à tous les contributeurs, mais à tous les spectateurs qui la font, qui la reçoivent. Le rhizome existe alors réellement, sans déni de réalité juridique et, ce n'est pas le moindre paradoxe que de constater que c'est un « idéalisme transcendantal » passant par le vertical de la loi, qui va réellement valider l'horizontal du rhizome.

Voyons maintenant une œuvre d'un autre artiste qui fait suite à « Rhizomes ».

2.2.1.2.3.2.2 « *Nervures* » de Grégory Chatonsky⁷⁴⁷.

Quand un artiste fait suite à la création d'un autre artiste en créant à son tour une œuvre qui lui est conséquente, il arrive qu'il y ait quelques fois une critique constructive de ce qui a servi de modèle. C'est ce qu'à tenté de faire Gregory Chatonsky, ami et membre du même collectif que Reynald Drouin, Incident.net.

*Avec Nervures j'ai voulu inverser ce parcours de l'image pour montrer que la consultation de Rhizomes était elle-même territorialisée : ici les images ne sont plus visibles, on s'attache uniquement aux parcours physiques des informations entre les serveurs qui hébergent les images et un poste-client, le mien. J'ai utilisé un logiciel de traçage permettant de visualiser précisément le chemin que parcourt une information pour arriver jusqu'à chez moi. Ce n'est plus un site qui rapatrie des images distantes, c'est la consultation de l'internaute qui se disperse dans le flux du réseau. L'internaute est lui-même territorialisé, localisé grâce à son I.P. (identification of position)*⁷⁴⁸.

Sans rentrer dans le détail de l'expérimentation de l'œuvre que nous avons pu faire, (l'œuvre en ligne se pose comme fait accompli et illustration d'un discours théorique), nous allons plutôt nous attacher aux intentions de l'artiste. Grégory Chatonsky reprend le

⁷⁴⁶ Licence Art Libre <http://artlibre.org/licence/lal> (page visitée le 25/11/09).

⁷⁴⁷ G. CHATONSKY, « Nervures », <http://incident.net/works/nervures/> (page visitée le 25/11/09).

⁷⁴⁸ G. CHATONSKY, <http://incident.net/users/gregory/wordpress/09-nervures/> (page visitée le 14/05/07).

vocabulaire philosophique de Deleuze en voulant mettre en évidence, par une déconstruction critique du rhizome, la réalité territoriale de l'œuvre.

Cette reconnaissance de l'existence du territoire, cette reterritorialisation, est donc le fait d'une déterritorialisation relative où le nomade « se reterritorialise sur la déterritorialisation même »⁷⁴⁹. Mais, là aussi, la réponse de l'œuvre intitulée *Nervures* à celle intitulée *Rhizomes* fait l'impasse sur la question, rappelons le, sensible, des droits d'auteurs en montrant explicitement l'adresse IP⁷⁵⁰ des internautes, leur inscription territoriale. Le problème est que l'adresse IP n'est pas l'identité d'un internaute, c'est l'adresse d'une machine. Elle peut être attribuée également à chaque connexion, changeant de numéro, dans le cas d'une IP dynamique⁷⁵¹. Quel sens peut avoir l'adresse d'un territoire et l'identité d'un internaute si celle-ci est changeante ? Quel sens peut avoir la localisation d'une personne en ligne si celle-ci se réduit à un ordinateur dont la « plaque d'immatriculation » peut être changée également par un serveur proxy⁷⁵² permettant d'utiliser d'autres adresses IP, voire d'être anonyme ? Comment dans ces conditions pouvoir définir et reconnaître un « territoire » et une déterritorialisation puis sa reterritorialisation ?

Nous pensons que cette focalisation au territoire, par sa déterritorialisation et reterritorialisation, oublie précisément la question du lieu, de ce qui a lieu, de ce qui est le lieu d'être matériel de la machine. Cet étrange oubli, nous pensons qu'il est lié encore une fois à la question de la présence, présence face à ce qui fait la loi d'un lieu et de ce qui s'y inscrit en rapport : l'identité de l'auteur, son statut en son lieu d'être, ses droits et la reconnaissance de sa réalité humaine. Celle-ci allant de ce qui lui est personnel à ce qui lui est impersonnel, ce qui lui est propre à ce qui est commun à tout un chacun. Cette articulation de l'identité comme *idem* (un « moi-même ») à son ipsité⁷⁵³ (un « soi-même »)

749 G. DELEUZE et F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 473, cité par F. ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 28.

750 « Une adresse IP (avec IP pour Internet Protocol) est le numéro qui identifie chaque ordinateur connecté à Internet, ou plus généralement et précisément, l'interface avec le réseau de tout matériel informatique (routeur, imprimante) connecté à un réseau informatique utilisant l'Internet Protocol. Il existe des adresses IP de version 4 et de version 6. La version 4 est actuellement la plus utilisée : elle est généralement notée avec quatre nombres compris entre 0 et 255, séparés par des points ; exemple : 212.85.150.134. », <http://www.adresseip.com/mon-ip.php> (page visitée le 03/08/10).

751 « Lors de l'établissement d'une connexion à Internet, le fournisseur d'accès (F.A.I.) attribue une adresse IP (composée de quatre nombres allant de 0 à 255 dans le cas d'une adresse IPv4) au poste qui se connecte. Si le fournisseur conserve toujours la même adresse pour le poste, l'adresse IP est statique. Si l'adresse IP varie à chaque connexion ou est réattribuée périodiquement, on parle d'adresse IP dynamique. », <http://www.presence-pc.com/lexique/IP-dynamique,03-0-516.html> (page visitée le 25/11/09).

752 « Un serveur mandataire ou proxy (de l'anglais) est un serveur informatique qui a pour fonction de relayer des requêtes entre un poste client et un serveur. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Proxy> (page visitée le 25/11/09).

753 « Du latin *ipso* (ipse, ipsum, ipsius), « la chose en elle-même, soi-même ». », <http://fr.wiktionary.org/wiki/ips%C3%A9it%C3%A9> (page visitée le 03/09/10). Lire à ce sujet P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, 1996.

est, là encore, ce que le copyleft réalise par la forme, la formalisation juridique. Le lieu de cette opération n'est pas un territoire, mais un passage. Car l'identité n'a pas tant rapport avec la question du territoire, ce que Deleuze a pu penser avec l'idée de déterritorialisation absolue, qu'à la question du lieu. Nous verrons cela plus loin, pour l'instant, terminons en disant simplement que notre critique de ces deux œuvres de net-art qui se réclament du concept du rhizome ne concerne pas leur aspect « esthétique » au sens conventionnel. Esthétiquement nous ne portons pas de jugement. Mais au sens fort de ce qu'est une esthétique, c'est-à-dire au sens où la forme finalisée est aussi la forme de ce qui fait moteur, entendons l'éthique, la forme de ce qui transporte et de ce qui a lieu, notre jugement a pu relever une certaine faiblesse concernant la réalité matérielle, celle de l'internet et du statut d'auteur. Car, si le concept de rhizome devait s'appliquer en réalité,

[...] il faut alors prendre le parti d'une annulation des sujets eux-mêmes en tant que séjour d'un moi hyperstasié. C'est le sujet qui est déterritorialisé. Le territoire à défaire est ce sujet-moi encombrant, qu'il navigue ou non. Mais je crains que les rhizomeurs et autre nomades du système se refuse à cet excès de pureté logique⁷⁵⁴.

Après avoir montré que l'internet n'était pas un simple rhizome, y compris comme figure ou comme métaphore, mais qu'il obéissait à une verticalité institutionnelle, nous allons nous intéresser maintenant à la culture qui émane du cyberspace.

2.2.1.3 **La cyberculture, une « culturologie » ?**

Il y a-t-il une culture spécifique à l'immatériel ? Quelle forme peut-elle prendre ? Qui sont ses auteurs ? Que revendique-t-elle comme valeurs et quelles pratiques met-elle en avant ? C'est ce que nous allons tenter de voir dans ce chapitre.

Commençons tout d'abord par la définition de « cyberculture » que nous trouvons sur l'encyclopédie en ligne wikipédia, qui pourrait être emblématique de cette production « cyberculturelle » :

Apparu au début des années 1990, le terme cyberculture désigne à la fois un certain nombre de productions culturelles et un nouveau rapport à la culture en général, notamment par les internautes. La cyberculture succède à un certain nombre d'autres

⁷⁵⁴ A. CAUQUELIN, *Le site et le paysage*, op. cit. p. 47.

*cybertermes dont elle est censée faire l'addition, tels que cyberpunk, cyberspace ou même cybernétique. [...] Mais la notion de cyberculture va au-delà d'un genre culturel. Elle désigne aussi, selon Pierre Lévy, l'un de ses principaux théoriciens, un nouveau rapport au savoir, une transformation profonde de la notion même de culture, voire une intelligence collective dont la Wikipédia pourrait justement servir d'exemple*⁷⁵⁵.

Un peu d'étymologie pour aider à comprendre le mot : « cyber », du grec *kubernetes*, veut dire : « pilote », ce qui aide à gouverner efficacement. Le premier à l'utiliser de façon systématique est Norbert Wiener⁷⁵⁶ en 1947 pour former le mot « cybernétique », qu'il décrit comme étant la science des systèmes⁷⁵⁷. Cette science nouvelle qui traite les échanges d'information et les principes d'interaction sera plus tard définie comme « la science des analogies maîtrisées entre organismes et machines » ou encore « science du contrôle et de la communication chez l'animal et la machine. »⁷⁵⁸. Avant Norbert Wiener, c'est André-Marie Ampère, le mathématicien et physicien français qui donnera son nom à l'unité internationale du courant électrique, qui utilisa le mot de « cybernétique » pour désigner l'art de gouverner⁷⁵⁹.

C'est cette idée de direction que Philippe Quéau retient pour décrire la particularité de la cyberculture après en avoir relevé le caractère mondial, ou plus exactement « glocal »⁷⁶⁰ :

*La cyber-culture est une culture de « gouvernail » et de « gouvernement » : navigation et gouvernement de soi-même, gouvernement du collectif, gouvernement de personnes libres s'assemblant virtuellement sur la nouvelle agora du monde*⁷⁶¹.

Ainsi, quand un internaute lambda utilise un « navigateur »⁷⁶² pour surfer sur le web, il nage en pleine cyberculture. « Terrain fluide », davantage mer que terre, le cyberspace est

755 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cyberculture> (page visitée le 19/06/06).

756 Rappel : mathématicien américain, né en 1894 et mort en 1964, théoricien et chercheur en mathématiques et fondateur de la Cybernétique.

757 N. WIENER, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Librairie Hermann & Cie, MIT Press, 1948.

758 J. P. DUPUY, *Aux origines des sciences cognitives*, La Découverte, Paris, 1994, p. 42.

759 A-M AMPÈRE, *Essai sur la philosophie des sciences ou Exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines*, Bachelier, 1834 disponible sur books.google.fr

[http://books.google.fr/books?id=-](http://books.google.fr/books?id=-PYOAAAQAAI&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false)

[PYOAAAQAAI&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false](http://books.google.fr/books?id=-PYOAAAQAAI&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false) (page visitée le 30/11/09).

760 C'est-à-dire à l'intersection du global et du local.

761 P. QUÉAU, « Cyber-culture et info-éthique », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* n° 12, Février 1998,

http://www.unesco.org/webworld/telematics/cyber_culture.htm (page visitée le 19/06/06).

762 Navigateur est le mot qui désigne un logiciel pour aller sur le web comme, par exemple, Firefox, Opéra ou Internet Explorer.

un vaste océan sur lequel on navigue. Se posent alors le problème des façons adéquates de se diriger et de diriger la navigation en rapport avec le milieu dans lequel on évolue. Aborder « l'âge du virtuel » c'est entreprendre les questions politiques et donc culturelles, et inversement, qui vont gouverner un ensemble de pratiques nouvelles. Ce que Philippe Quéau nomme une « info-éthique ».

La cyber-culture est aujourd'hui l'un des lieux où s'élaborent de nouveaux comportements intellectuels et culturels, capables d'incarner concrètement, pratiquement, la question de l'universel. La cyber-culture pourrait alors être définie comme étant une culture susceptible de nous aider à relever les défis de « l'ère cyber » - sans doute parce que ses instruments (le numérique, Internet) et ses modèles (collaboration virtuelle, partage de l'information, attitude « transdisciplinaire ») sont proportionnés à la mondialisation. La cyber-culture doit aussi devenir le lieu d'épanouissement d'une éthique adéquate à la société mondiale de l'information, « l'info-éthique ». L'info-éthique n'est pas une nouvelle éthique: elle s'appuie au contraire sur des valeurs éthiques fondamentales, éprouvées, comme l'égalité, la liberté et la dignité humaine, mais cherche à les mettre en pratique dans le contexte nouveau de la société mondiale de l'information⁷⁶³.

Ce souci éthique a été porté par L'UNESCO⁷⁶⁴ qui dispose d'un portail dédié aux logiciels libres et qui poursuit différentes actions pour leur promotion⁷⁶⁵. C'est en janvier 2002 que la Free Software Foundation Europe a coordonné l'initiative lancée par des associations d'utilisateurs de logiciels libres. Il s'agissait de considérer ces logiciels comme « patrimoine immatériel mondial de l'humanité »⁷⁶⁶. Mais suite à une réponse négative, le 20 octobre 2003, qui demandait de préciser le projet, celui-ci n'a pu aboutir⁷⁶⁷. N'étant plus d'actualité, mais alors toujours virtuel, la tentative montre la difficulté d'inscrire un patrimoine immatériel de type logiciel dans le registre « mémoire du monde »⁷⁶⁸, malgré

763 P. QUÉAU, *idem*.

764 Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture <http://unesco.org> (page visitée le 30/11/09).

765 « Free & Open Source Software Portal. An gateway to resources related to Free Software and Open Source Technology movement », http://www.unesco.org/webworld/portal_freesoft (page visitée le 19/06/06).

766 « Ce projet a été abandonné. Ces pages sont conservées ici à fins d'archivage. », « Classement des logiciels libres comme patrimoine de l'humanité », <http://www.fsfeurope.org/projects/mankind> (page visitée le 19/06/06).

767 « Classement des logiciels libres comme patrimoine de l'humanité », [fsfeurope.org, http://www.fsfeurope.org/projects/mankind/mankind.fr.html](http://www.fsfeurope.org/projects/mankind/mankind.fr.html) (page visitée le 20/12/07)

768 Lire la réponse de l'Unesco <http://www.fsfeurope.org/projects/mankind/Unesco-memworld-answer.jpg>. Le portail « Mémoire du monde » de l'UNESCO : http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=1538&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (pages visitées le 19/06/06).

les garanties éthiques qui distinguent les logiciels libres des logiciels « privateurs »⁷⁶⁹.

Suite à un courriel adressé au responsable du groupe qui a été à l'initiative du projet, nous avons reçu cette réponse : « Pas vraiment abandonné, mais plutôt stoppé faute de volontaires. » Suit un déroulé des différentes étapes dont nous donnons ici la fin et la conclusion :

Fin septembre [2003] : nous ne sommes pas dans les listes de nominations retenues pour la phase finale, mais n'ayant eu aucune réponse officielle, je relance l'UNESCO. Réponse : des réponses officielles sont en cours de rédaction. La recommandation transmise au sous-comité a été (malgré nos remarques) : « The collection needs to be defined since the nomination is a huge, amorphous array and constantly changing. The nomination is also fragmented in terms of ownership. The nominator is requested to propose specific pieces of software which have had wide influence. »

La réponse finit par une incitation à poursuivre, en particulier en fragmentant/proposant des sous-ensembles du logiciel libre.

Courrier numérisé sur <http://www.fsfeurope.org/projects/mankind/done>

Le comité a estimé que la collection devait être mieux définie puisqu'il s'agit d'un ensemble en constante évolution, à la fois vaste et vague. En termes de propriétés, la proposition d'inscription est également morcelée. Aussi, le Comité invite-t-il l'auteur à proposer des logiciels spécifiques ayant une large influence et s'il le souhaite à soumettre une nouvelle proposition d'inscription qui sera examinée lors de la prochaine réunion du Comité consultatif international.

En janvier 2004, le logiciel GNU est inscrit parmi les Trésors du monde par les clubs amis de l'UNESCO. Et la source semble être :

<http://www.exedre.org/mankind/mankind.shtml>⁷⁷⁰.

Ainsi, la cyber-culture est-elle bien reconnue, dans sa fabrique logicielle, par des caractéristiques techniques liées à sa dimension éthique d'ouverture. C'est le code-source ouvert qui en fait le signe distinctif parmi les autres logiciels. Toutefois, cette dimension éthique d'ouverture et de partage, si elle est contenue dans la technique comme principe, n'en est toutefois pas acquise pour autant. En effet, il est nécessaire à toute culture, y compris celle du libre, de pouvoir être altérée. Non pas par son « alternative », mais son altérité, au risque d'une altération que nous pouvons considérer alors, nous l'avons vu par

769 « Informatique) Logiciel qui n'est pas publié sous licence libre. »,

https://secure.wikimedia.org/wiktionary/fr/wiki/logiciel_privateur (page visitée le 17/11/10).

770 B. SIBAUD, courriel à A. MOREAU le 28/01/08.

la faille, comme salutaire.

Le refus de cette altérité au sein de la culture produit ce que nous appellerons une « culturologie »⁷⁷¹. Le discours domine, il est auto-référentiel et subsumant l'objet auquel il se réfère, la culture, pour en occulter les creux et trous divers et nuire ainsi à toute lucidité critique. Il nous semble, et nous allons le montrer, que la cyber-culture est particulièrement vulnérable à ce travers.

2.2.1.3.1 Une culture qui prend ses futurs pour la réalité.

*Le cyberspace. Une hallucination consensuelle vécue quotidiennement en toute légalité par des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays, par des gosses auxquels on enseigne les concepts mathématiques... Une représentation graphique de données extraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Une complexité impensable. Des traits de lumières disposées dans le non-espace de l'esprit, des amas et des constellations de données. Comme les lumières de villes, dans le lointain*⁷⁷²...

C'est par le roman de science-fiction « cyberpunk » de William Gibson, Neuromancien, que le terme « cyber-space » (qu'on traduit en français par « cyberspace ») a vu le jour.

*Le terme Neuromancien est une variation sur « nécromancien », magicien qui pratique la nécromancie, la divination par l'évocation des morts : neuro- = nerfs, intelligence (artificielle) & mancien = prédire l'avenir, par extension, la magie*⁷⁷³.

La culture liée au cyberspace est une culture de l'anticipation. Elle se projette dans l'avenir avec toute la force des « Hautes Technologies ». Elle propulse l'imagination au pouvoir et ce, jusqu'au délire assumé et recherché de l'interprétation de la réalité risquant la paranoïa ou la schizophrénie. Il s'agit de générer des visions et des mondes, des fictions dont le caractère « scientifique » n'existe pas, évidemment, et qui forment un genre culturel à part, celui de l'anticipation. Ainsi en littérature, en cinéma et en jeux vidéo. La question

⁷⁷¹ Nous empruntons ce terme, définit son inventeur, l'anthropologue Leslie White comme : « le domaine des sciences qui étudie la culture entant que systèmes culturels », pour lui attribuer un autre sens. <http://www.culturology.com/fr/definition> (page visitée le 20/04/11). Calqué sur le mot « technologie » il va signifier ici la surdétermination d'un logos superfétatoire. La culturologie est à la culture ce que la technologie est à la technique.

⁷⁷² W. GIBSON, *Neuromancien*, J'ai lu, 2001, p. 64.

⁷⁷³ Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Neuromancien> (page visitée le 30/11/09).

que nous nous posons est celle-ci : sommes-nous, avec la cyber-culture, dans la fabrique d'une nouvelle mythologie comparable à celles qui ont pu fabriquer les dieux, les monstres et leurs histoires ? Comme la mythologie Grecque, par exemple, mais comme toutes autres mythologies. Certainement, mais nous allons essayer de reconnaître ce qui fait l'histoire profonde et la distinguer d'un présent de surface. Nous tenterons alors de relever la qualité du temps dans la culture quand l'imagination pousse à l'anticipation.

Notre point de vue sera critique, non pas pour disqualifier la cyberculture, mais pour n'être pas enfermé dans une culturologie cybercentrée où un folklore particulier, fermé sur lui-même, pourrait occulter une culture, plus profonde, toujours singulière et ouverte.

2.2.1.3.1.1 Précipitation.

Anticipation/précipitation. C'est cette collusion avec le temps qui, loin de produire les étincelles capables d'éclairer la nature même de la fiction et d'en nourrir la qualité, produit le plus généralement du kitsch, de la convention et de la lourdeur, trois caractéristiques que nous retrouvons, trop souvent, dans la cyberculture. De très rares auteurs et de très rares œuvres ont été capables d'explorer le temps et d'y trouver matière à invention. Nous pensons particulièrement à Proust⁷⁷⁴ ou Joyce⁷⁷⁵ pour la littérature, ou à On Kawara⁷⁷⁶ ou Opalka⁷⁷⁷ pour les arts plastiques. Ces auteurs n'ont pas anticipé le temps. Ils l'ont traité sans l'appui d'une autre science que celle de l'écriture même. Pour les auteurs d'anticipation, autrement dit de science-fiction, à notre connaissance, aucun n'a eu la qualité formelle de ceux qui, n'étant pas dans le genre « anticipant », celui supposé explorer le temps, ont pris le temps pour matière. Néanmoins, nous retiendrons pour leur qualité narrative, mais non forcément pour le style, des auteurs qui auront inspiré la cyberculture : Orwell⁷⁷⁸, K. Dick⁷⁷⁹, Gibson⁷⁸⁰, ou Hans Ruedi Giger⁷⁸¹ par exemple. Sans sous-estimer les auteurs de science-fiction, nous devons avouer attendre celui qui écrira

774 M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Quarto, 1999.

775 J. JOYCE, *Ulysse*, Gallimard, Folio, 1996. Lire U. ECO, « De la « Somme » à Finegans Wake », in *L'œuvre ouverte*, chap. 6, Seuil, Essais, 1965, p. 171 et suivantes.

776 La série des « dates paintings » par exemple. <http://www.conceptual-art.net/onkawara.html> (page visitée le 18/05/07)

777 Ses peintures, mais aussi enregistrements et photographies, toute son œuvre qui traduit le temps. C. f. : Catalogue d'exposition, Opalka, XIXe Biennale Internationale de São Paulo (1987), Centre Culturel de Buenos Aires (1988), *Rencontre par la séparation*, AFAA, Paris, 1988.

778 G. ORWELL, 1984, Gallimard, Folio, Paris, 1972.

779 P. K. DICK : toute son œuvre, par exemple : *Ubik*, 10/18, Paris, 1999.

780 W. GIBSON, *Neuromancien*, J'ai lu, Paris, 2001.

781 Plasticien suisse qui a reçu l'Oscar 1980 pour les effets spéciaux du film « Alien, le huitième passager », <http://www.hrgiger.com> (page visitée le 30/11/09).

une « recherche du temps à venir » ou un « Ulysse » cyberpunk ou fantasy, par exemple.

Nous pourrions ainsi décréter que la cyberculture est fatalement affaiblie à cause de ses formes frôlant le kitsch, le grandiloquent, « l'imaginaire » techno-féérique etc. Mais ce jugement doit être tempéré car il y a renversement de perspective, bouleversement des valeurs. La culture « d'en haut », celle des élites, étant culbutée par la culture « d'en bas », celle de la consommation de masse. Et nous ne pouvons savoir entièrement ce qu'à l'avenir nous retiendrons de la culture passée.

Chantal Goya ne vaut pas Goya. Il se trouve seulement qu'une culture englobera toujours l'un et l'autre, chacun à sa place, place qui du reste, change sans cesse, du vivant des intéressés comme après leur mort physique : il n'est pas certain que la mémoire culturelle conserve une trace vivante de Chantal Goya, mais la culture savante d'aujourd'hui fait plus cas du littérateur dilettante Stendhal que du notable philosophique Victor Cousin, son contemporain⁷⁸².

Le « progrès scientifique », semble déterminer la réussite d'une expression, réussite qui prend le pas sur le soin porté à sa forme, forme pour laquelle... le temps manque... Ainsi, les prospectives où se déploient les imaginations débridées des auteurs de fictions scientifiques ont-elles été en phase avec les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication. Le monde se dédouble par la force de l'anticipation, le présent devient futur mais plus encore :

Les mondes de fiction deviennent réels. Et la réalité devient fiction⁷⁸³.

Nous allons montrer, par quelques exemples, ce qui nous paraît relever d'un folklore élitiste plutôt que d'une culture populaire dans la cyberculture. Ce folklore⁷⁸⁴ ne relève pas des « Arts et traditions populaires », ce qui lui permettrait une attitude critique vis-à-vis de la culture en sa position dominante, mais d'une avant-garde désorientée qui se pose en rupture avec la culture à la fois savante et populaire. À la différence des mouvements artistiques eux-mêmes en rupture, comme Dada, par exemple, la cyberculture propose une imagerie en place d'images et une simulation de la nature, en place de son imitation re-

782 P. ORY, *L'histoire culturelle*, op. cit., p. 51.

783 A. KYROU, *Paranofictions, traité de savoir vivre pour une époque de science-fiction*, Climats, Paris, 2007, p. 206.

784 Nous n'ignorons pas la difficulté de l'emploi du terme « folklore » et de son ambiguïté quand on veut y attacher un jugement de valeur au regard de ce qui fait culture. Nous renvoyons à N. BELMONT, « Folklore », *Encyclopédie Universalis*, version électronique n°8 et pour la notion de culture à D. CUCHE, op. cit.

créante. Il faut entendre « images » et « imitation » au sens fort⁷⁸⁵ afin de comprendre comment la cyberculture ne traite pas la dimension culturelle dans ce qu'elle a de profond, mais se divertit dans une culture que nous pouvons juger comme étant plutôt « faible ».

Il nous faudra finir cette critique de ce qui est reconnu comme étant la cyberculture par ce que nous pouvons véritablement nommer « cyberculture » si le mot culture, inclus dans le vocable, comprend l'image et l'imitation de ce qui fait nature.

2.2.1.3.1.2 Excitations.

On appelle « vitesse de libération » la vitesse que doit prendre un corps – un avion par exemple – pour échapper à l'emprise gravitationnelle d'un autre, comme la Terre. La culture de l'ordinateur, la cyberculture, paraît être sur le point d'atteindre la vitesse de libération⁷⁸⁶.

[...]

Il est clair que la cyberculture atteint la vitesse de libération aussi bien sur le plan philosophique que sur le plan technologique. On pense au rêve transcendantaliste d'un dépassement de toutes limites, physiques et métaphysiques. Ironie du sort, c'est justement la vision scientifique du monde et la fuite en avant technologique, où certains voyaient la cause du vide spirituel et de la fragmentation sociale favorables à l'épanouissement des croyances millénaristes, qui secrètent leur propre eschatologie – une sorte de théologie du siège éjectable⁷⁸⁷.

L'indigence philosophique de la démonstration confirme la faiblesse du genre cyberculture. L'arraisonement de l'homme dont il est question ici, est tout l'inverse de ce que nous avons pu voir lorsque Heidegger affirme qu'il est également ce qui sauve, via la technique. « Théologie du siège éjectable », c'est le grand saut dans le vide, passion de la perte de conscience, de l'extase et au final de l'extinction de soi dans l'extravagance spirituelle, dans l'extraction de son cerveau par la machinerie idolâtrée. Le monde cyber singe les fantasmes les plus vils du monde réel, ceux de l'auto-destruction. La cyberculture serait-elle une culture, au final, monstrueuse, grossière, versant dans l'obscénité de ses

785 Pour images, nous renvoyons à P. LEGENDRE et à sa formule lapidaire : « l'image, c'est le dogme », *Dieu au miroir étude sur l'institution des images*, op. cit. p. 138, et pour l'imitation, à P. KLEE, une phrase qui résume bien la problématique liée à la mimésis : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible », *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio, 1985, p. 34.

786 M. DERY, *Vitesse virtuelle, la cyberculture aujourd'hui*, Abbeville, Paris, 1997, p. 13.

787 *Idem*, p. 18.

désirs ? N'aurait-elle pas mieux à proposer que l'extrémisme technophile en rupture avec l'ordinaire du quotidien ? Celui-ci vécu et jugé comme pesant, voire inutile. Nous pourrions le penser. Le discours qui la sous-tend se réclame d'une origine « contre-culturelle » éprise de bonheur artificiels et d'avenir promis aux merveilles.

Toute l'histoire de la contre-culture pourrait être vue comme la lutte que menèrent des générations nourries au lait de la science-fiction contre les valeurs et un imaginaire ayant cessé de faire sens à leurs yeux.

Il ne s'agit en rien de la manifestation d'une idéologie construite, organisée autour de principes bien définies. Comme pour la plupart des sous-cultures, on parlera plutôt d'une émergence spontanée, le résultat de collisions souvent inattendues entre différents thèmes, mythes ou idées, dans une dynamique qui n'exclut ni la contradiction, ni les incohérences⁷⁸⁸.

Ces merveilles donnent toutefois le vertige, la vitesse de libération frôle la mort en son absolue de libération et le cyberspace prendrait des allures de cimetière habité par des zombies. Étrange collusion culturelle où le cyber et le punk se rencontre pour former le cyberpunk⁷⁸⁹, élément majeur de la cyberculture. Le « no future » propre au mouvement punk apparu à la fin des années 70 se trouve prolongé dans le slogan emblématique : « No future ? Future is now⁷⁹⁰ ! ». La continuité nihiliste du « future is now » en suite du « no future » est flagrante. Ce qui manque toujours et encore c'est le simple présent, c'est le temps, réel celui-là, le temps, libre d'une emprise contre-culturelle qui sombre dans le spiritualisme et la technologie de pacotille. Un peu court pour qui prétend aller loin hors la terre. Le bouillonnement créatif, le bricolage effréné qui transporte l'homme dans la machine et la machine dans l'homme, produit un genre de délire propre à penser au-delà du pensable, à vivre au-delà du vivable et à croire en la possibilité d'une post-humanité. Nous y reviendrons. Ce que Mark Dery nomme « la théologie du siège éjectable » est la grande affaire de la cyberculture qui, non seulement s'en prend au corps, en voulant

788 R. SUSSAN, *Les utopies posthumaines : Contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omniscience, Sophia-Antipolis, 2005, p. 12. Voir également T. TURNER, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, And the Rise of Digital Utopianism*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

789 Le terme « cyberpunk » provient d'une nouvelle homonyme de Bruce Bethke publiée en 1983. Il a été popularisé pour désigner un univers de science fiction « bizarre, violente et high-tech ». « En 1986, Bruce Sterling lui donne une structure dans « Mozart en verres miroirs », une anthologie de nouvelles à tendance cyberpunk. Il écrira : « Le mouvement cyberpunk provient d'un univers où le dingue d'informatique et le rocker se rejoignent, d'un bouillon de culture où le tortillement des chaînes génétiques s'imbriquent. D'aucuns jugent le résultat curieux, voire monstrueux; pour d'autres, cette intégration est une puissante source d'espoir. » in « Le mouvement cyberpunk », sans nom d'auteur, <http://sfstory.free.fr/films/cyberpunk.html> (page visitée le 03/09/10).

790 Cité par Wikipedia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cyberpunk> (page visitée le 25/05/07).

l'éliminer, mais également à l'esprit, pour le remplacer par de la mécanique intelligente. La fin de l'homme est « now ». Soit : « No human now ».

Ce qui frappe, quand on veut bien prêter attention aux formes que prennent ces expressions culturelles, c'est la brutalité de leurs formes. En guise d'image nous avons des imageries, en guise de pensée, des réflexions. N'y a-t-il pas régression d'avec ce que la modernité a pu produire comme formes et comme forme de pensées ? Qu'on mesure, par exemple, l'écart entre *Le cycle de Dune*⁷⁹¹ de Franck Herbert et *Finnegans wake*⁷⁹² de James Joyce ! Un sommet est atteint avec Joyce et qui n'est pas de sable. Sans doute difficile, son ascension, sa lecture, demande un effort certain quand, au même moment, la dune envahit l'espace littéraire et ensevelit les oasis de poésie qui ont pu être réalisées par des auteurs qui fouillent la matière qui mène à l'expression. Car c'est bien la matière qui est l'objet de l'art avant toute expression. Si l'une est au service de l'autre, celle-ci ne saurait être pertinente qu'à raison de quelques sévices rendus. Autrement dit : s'il y a matière à expression c'est dans le travail au corps de cette matière au risque de la réduire au néant de l'expression. Mais, c'est bien ainsi que l'expression va pouvoir se créer au mieux de sa forme. Le reste, meuble l'ennui culturel. Aussi, nous osons dire que la cyberculture, dans ses formes d'expression, est une culture conservatrice où la peur domine, la peur d'inventer et que, sous couvert de contre-culture innovante, extrémiste, bizarre, elle demeure transie dans le confort intellectuel.

*... Ce qui est terrible, c'est de vivre aujourd'hui avec la mentalité du dix-neuvième siècle... Tandis que la conscience de nouvelles dimensions et de nouvelles obligations venues du monde de la science s'impose à nous, nous préférons nous retirer dans un monde familier et tranquille. Joyce, Pound et Eliot ont été les pionniers de cette terre nouvelle ; ils nous ont montré comment l'intelligence triomphe de la peur*⁷⁹³.

Mais peut-on comparer une dune à un Himalaya ? Notre réponse est oui, sachant également l'hétérogénéité de ce qui fait culture et prenant en compte la nécessaire diversité de ce qui en fait le paysage. Car nous ne pouvons pas nous dégager de la responsabilité que peut prendre une forme de culture. En plus de sa fonction de « police de l'esprit », la culture peut devenir dangereuse et exercer un pouvoir de nuisance. C'est justement par l'attention à nos formes de culture que nous pouvons demeurer vivants et libres, mais

791 F. HERBERT, *Le cycle de Dune*, Robert Laffont, La Bibliothèque Ailleurs & Demain Paris 2003.

792 J. JOYCE, *Finnegans wake*, Gallimard, Paris, 1982.

793 T. WILDER, « Joyce and the Modern Novel », *A J. J. Miscellany*, Éd. v. Magalaner, 1e Série, New-York, 1957, p. 11-19, cité par U. ECO, *op. cit.* p. 299.

aussi et simultanément, former du vivant et de la liberté possible. Certainement plus qu'hier, c'est la « création » qui est en jeu et les capacités nouvelles qu'ont les auteurs de créer des formes au risque de la destruction. Nous y reviendrons. La culture commune agit comme véritable moule à formes. Moule à formes de vie. Nous sommes là dans un combat politique, une lutte entre mondes au sein du monde commun. Des mondes de cultures en lutte, non pas tant une lutte des classes qu'une lutte pour la classe, une lutte pour l'élégance et la justesse d'une culture. Cette justesse culturelle, nous l'avons vu, entrevoit et envisage même la décréation comme mode d'expression. Expression du retrait, de la vacance et qui remet en cause la production culturelle conventionnelle, soumise aux injonctions issues de la révolution industrielle. Car, il s'agit bien, à l'ère du cyberspace, de quitter, non pas la terre, le corps ou l'esprit, mais tout simplement, ce qui aliène. Ce que ne fait pas la cyberculture qui, dans ses formes mêmes, obéit aux conventions d'expression les plus éculées. Des images clichés, des sons attendus, des écrits en charentaises, des pensées paresseuses camouflées sous des oripeaux d'avant-garde. Le contraste est d'autant plus criant que la cyberculture affirme se situer dans le futur et en avance sur son temps. C'est ce déphasage temporel qui lui fait manquer l'action dans le présent, plus exactement l'action artistique dans la culture présente. L'anticipation du temps, qui est le moteur même de ses productions, empêche les artistes de la cyberculture d'être attentifs aux formes pertinentes du présent, c'est-à-dire de ce qui existe réellement et qui a également réellement un rapport étroit avec le passé et le futur. Cette anticipation que nous qualifions de précipitation est une maladresse fatale. Elle a pour conséquence de produire des œuvres faibles.

Cette faiblesse ferait masse-critique dans la culture contemporaine⁷⁹⁴ s'il n'y avait une vigilance, hautaine et résistante, vis-à-vis de cette domination culturelle de la cyberculture. C'est celle des auteurs qui sont présents au monde sans l'anticiper. La vision aiguë qu'ils ont du temps présent les rend intempestifs. Ils sont, en fait, présents de tout temps, aujourd'hui comme hier et pour demain. Entre musée et fusée, ils sont reliés au passé et font le pont vers l'avenir. Ils n'anticipent pas, ils participent au monde en le bouleversant réellement par les formes qu'ils produisent. Pour les saisir, il n'est pas besoin de se projeter dans le futur, mais seulement d'être sensible aux formes, par là nous voulons dire leur

⁷⁹⁴ Un ouvrage comme celui de G. MARCUS, *Lisptrick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, Paris, 1999, nous paraît relever d'une révision discutable de l'histoire culturelle de l'occident. Les liens que fait l'auteur entre la culture populaire teintée de nihilisme (comme le punk) et la culture plus savante teintée de désespoir (comme le situationnisme) nous semble être symptomatique d'une vision appauvrie de la culture du vingtième siècle. Un point de vue fortement marqué par la culture américaine de l'auteur mâtinée par l'exotisme européen radical et qui se focalise sur une certaine idée de la « contre-culture », de l'underground comme « histoire secrète », histoire véritable en négatif. Cette vision partielle a fortement séduit, lors de la parution de l'ouvrage.

justesse, leur économie intemporelle. C'est cette question fondamentale de la forme qui est centrale et qui va faire toute la différence entre le kitsch d'une culture et une culture dont le mouvement est inaliénable. Les œuvres sont là qui témoignent et font signe.

*En d'autres termes, l'œuvre laisse entrevoir une nouvelle forme du monde, mais ne prétend pas raconter cette forme : ainsi que le suggérait Samuel Beckett, Finnegans Wake ne traite pas de quelque chose, il est lui-même quelque chose*⁷⁹⁵.

Ce long détour critique que nous faisons de la cyberculture va nous permettre de préciser ce que nous entendons par ce qui fait culture dans l'espace cyber : des œuvres qui ne traitent pas de quelque chose (le futur, la technologie, les machines, etc) mais qui sont elles-mêmes quelque chose (l'internet, l'immatériel, les pratiques non illustratives et non démonstratives, etc)⁷⁹⁶. Ainsi, les formes inventées selon cette façon de faire, comme Samuel Beckett l'a relevé au sujet de l'écriture de James Joyce, sont-elles plus qu'un simple principe, elles sont de l'ordre de l'Image⁷⁹⁷, non de l'imagerie ou d'un imaginaire tout juste digne d'un cliché de carte postale.

Reconnaissons l'humour et la justesse d'un des théoriciens majeur de la cyberculture lorsqu'il déclare :

*Imaginez ce que Joyce aurait pu créer avec MS Word, un logiciel graphique sur CD-ROM ou une base de données moderne ! En fait, il est inutile d'essayer – il s'est très bien sorti d'affaire en utilisant son propre « cerviciel »*⁷⁹⁸.

Outre la réalité matérielle et technique d'une culture qui se constitue à partir de ses déterminismes, il est important, pour notre étude, d'en comprendre l'aspect spirituel afin, là aussi, de distinguer ce qui nous paraît superficiel de ce qui nous semble plus conséquent. Nous entendons par « spirituel » ce qui émane tout simplement de l'esprit, la pensée, y compris la croyance au sens où Pascal a pu en approcher la réalité par une critique de la raison. Mais cette ouverture d'esprit que nous nous proposons d'entreprendre, suppose d'être attentif, pour ne pas s'égarer et perdre ainsi une certaine justesse de l'esprit. La question reste toujours et à chaque instant : « Qu'est-ce que

795 U. ECO, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 277.

796 C'est en ce sens que nous avons pu qualifier l'internet : « l'œuvre c'est le réseau », repris dans E. COUCHOT et N. HILLAIRES, *L'Art numérique*, op. cit. p. 72.

797 Au sens où Pierre Legendre le rapporte : « L'Image c'est le dogme ». P. LEGENDRE, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Fayard, 1994, p. 138.

798 T. LEARY, *Chaos & Cyberculture*, Éditions du Léopard, 1996, p. 63.

s'orienter dans la pensée ? »⁷⁹⁹. De la même façon qu'on ne confond pas, nous l'avons vu, Goya avec Chantal Goya, on ne confond pas St Augustin avec Simon le Magicien, ou Jacques Lacan avec Elisabeth Tessier⁸⁰⁰.

2.2.1.3.2 De la pensée dans la cyberculture.

« La pensée communicationnelle »⁸⁰¹ est une discipline émergente des Sciences de l'Information et de la Communication mais son statut est « profondément indécis »⁸⁰². En effet, cette pensée des S.I.C. se heurte à des obstacles tels qu'il est permis de douter de la scientificité de son exercice et de son ambition à penser la société de l'information et de la communication. Pourquoi ? Tout simplement à cause de « la faible pertinence des théories générales de la communication »⁸⁰³. Ce n'est pas là un moindre paradoxe.

Penser la cyberculture est une tâche difficile. L'exercice est récent et le manque de recul est propice à rendre une pensée, attachée à des objets en perpétuel mouvement, facilement obsolète ou inconsistante. Pour aborder cette question nous allons prendre trois auteurs qui se sont penchés sur le phénomène de la cyberculture et développent une pensée en rapport. Pierre Lévy, Philippe Quéau et Paul Mathias. Notre angle d'attaque sera volontairement partial pour montrer, par les faits, ce que penser peut être avec et dans le cyberespace. Notre interrogation portera sur l'éventualité d'un mode de penser propre à la cyberculture qui puisse produire une pensée pertinente et un tant soit peu nouvelle.

2.2.1.3.2.1 Le Feu de Pierre Levy.

Où sont les pensées ? Où es-tu quand tu es dans tes pensées ?

Observe comment le jeu habituel des pensées bascule imperceptiblement dans la dérive

799 Nous pensons bien évidemment à l'exigence critique d'E. KANT, « Que signifie s'orienter dans la pensée ? », *Vers la paix perpétuelle Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ?* et autres textes, GF Flammarion, Paris, 2006.

800 Voyante célèbre, ayant soutenu en 2001 une thèse de doctorat en sociologie intitulée « Situation épistémologique de l'astrologie à travers l'ambivalence fascination-rejet dans les sociétés postmodernes », sous la direction de Michel Maffesoli, <http://www.astralementvotre.net/these> (page visitée le 03/09/10).

801 B. MIÈGE, *La pensée communicationnelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2005.

802 *Idem*, p. 9.

803 B. MIÈGE, *Technologies et symboliques de la communication*, colloque de Cerisy, PUG, Grenoble, 1990, cité dans B. MIÈGE, *idem*, p. 84. (c.f. La troisième partie « Les interrogations actuelles », p. 80 et suivantes pour une description approfondie des problèmes posés à la pensée communicationnelle).

*onirique au moment où tu t'endors. Tu fais là l'expérience directe de ce que rêves et pensées sont tissées de la même étoffe d'illusion*⁸⁰⁴.

Nous connaissions des penseurs qui s'interrogeaient sur le fait de penser, cette réflexion débouchait sur une exigence de la pensée et pouvait constater son absence⁸⁰⁵. La philosophie de la cyberculture développée par Pierre Lévy⁸⁰⁶, nous paraît significative d'une vacance intellectuelle comblée par un virtuel intellectuel. Cette difficulté à penser, rencontre alors des pensées multiples, comme produites hors de l'esprit, par une machinerie qui entre en collusion avec les rêves, sans esprit critique mais soumise à la logique d'une mécanique. Ici les pensées ne sont pas fruits de la pensée mais dérivent d'elle, divertissent d'elle, pour penser apparemment.

Il faut nous rendre à l'évidence : que peut l'intelligence collective⁸⁰⁷, dont Pierre Lévy est le théoricien, face à l'intelligence singulière de n'importe qui, y compris du plus analphabète ? Osons mettre en rapport deux penseurs, celui des « chemins qui ne mènent nulle part », c'est un point de repère, et celui de la cyberculture. Deux mondes à ce point différents qu'ils pourraient paraître en totale opposition.

804 P. LÉVY, *Le Feu Libérateur*, Arléa, Paris, 2006, p. 17.

805 M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, Quadrige, Paris, 1999.

806 Docteur en Sociologie et en Sciences de l'information et de la communication, Pierre Lévy occupe la chaire de recherche sur l'intelligence collective à l'Université d'Ottawa après avoir enseigné à l'Université du Québec à Trois-Rivières (Canada) et à l'Université de Paris VIII.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_L%C3%A9vy (page visitée le 29/05/07).

807 P. LÉVY, *L'Intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 1997.

d'une foi en la Haute Technologie) et une spiritualité de type gnostique (en quête d'une totalité via l'Intelligence Collective). Ce qui saute aux yeux à travers ces représentations graphiques, tout aussi bien dans ce que nous lisons des textes du cyberpenseur, c'est la fabrique d'une idéologie, fabrique d'un système totalisant. Au discours techno-angélique correspond la mise en œuvre d'un point d'orgue, que nous n'hésitons pas à qualifier de terrifiant, le méta-langage IEML.

Plus récemment, il [Pierre Lévy] en est même venu à prôner le recours à une certaine théologie laïque, celle des corps angéliques, (inspirée entre autres de Al-Fârabi, et de Maïmonide) pour penser le cyberspace ; les technologies de l'intelligence seraient d'après lui une manière (laïque ?) d'atteindre la divinité⁸¹².

Laurent Sabarthes, ingénieur informaticien, spécialiste en langage conclut son étude sur IEML :

J'ai moi-même examiné avec la plus grande attention l'ensemble des documents disponibles décrivant IEML, afin de me faire une idée plus précise de la nature du projet, de ses objectifs, de sa faisabilité, et de son état d'avancement réel. Au terme de cet examen, je regrette de ne pouvoir retenir que trois hypothèses en ce qui concerne IEML : le canular, le bluff ou le délire. Et veuillez considérer que je pèse soigneusement mes mots. Les rares descriptions formelles d'IEML sont incomplètes et erronées. Elles décrivent en tout état de cause non pas un langage régulier, comme l'affirme Lévy, mais un langage à choix finis, dont la puissance d'expression est absolument triviale⁸¹³.

La dureté, que nous partageons, des jugements ici reproduits, nous gêne par leur forme. Mais il s'agit bien d'une question profonde, aussi profonde que la forme, la forme d'esprit qui s'exprime avec un philosophe aussi présent dans la cyberculture et qui a pour projet de former les esprits en quête d'éclairage sur la Toile. IEML n'est-il pas au fond un projet « spirit » digne d'un Allan Kardec⁸¹⁴ ? N'est-il pas autre chose qu'une glossolalie new-age et new-tech ? Nous ne pouvons pas, dans le cadre de cette étude, porter un jugement définitif vis-à-vis d'un auteur aussi influent pour l'approche de la cyberculture. Laissons

812 B. MIÈGE, *op. cit.* p.76.

813 L. SABARTHES, « Sur IEML de Pierre Lévy », *Lettres Automates Intelligents* (courriel, newsletter) n° 76, 24 octobre 2007, disponible sur le web : <http://www.admiroutes.asso.fr/larevue/2007/84/courrier.htm> (page visitée le 25/10/07).

814 « de son vrai nom Hippolyte Léon Denizard Rivail, est considéré comme le fondateur officiel de la doctrine spirite ou spiritisme.. Il est généralement surnommé le « codificateur du spiritisme ». http://fr.wikipedia.org/wiki/Allan_Kardec (page visitée le 08/12/09).

Pierre Lévy conclure :

Alors, pourquoi avec la Cyberculture il y a un débrayage entre l'universalité et la totalisation. Et bien, parce que justement, c'est de nouveau comme avec l'invention de l'écriture, c'est de nouveau un changement majeur de la pragmatique de la communication, c'est-à-dire des procédures effectives et concrètes de la manière dont on communique, c'est ça qui est en train de changer. Et c'est pour ça que la culture est en train de changer, car la culture, finalement, c'est un processus de transmission, un processus de communication entre des êtres humains, c'est ce qui fait que les êtres humains ont une histoire, tandis que les animaux n'en ont pas⁸¹⁵.

Sans doute est-il toujours utile de considérer ce qu'est penser quand :

Montrer de l'intérêt pour la philosophie ne témoigne nullement que l'on soit préparé à penser. Même le fait que, depuis de longues années, nous soyons ardents à étudier les traités et écrits des grands penseurs ne garantit pas que nous pensions ni que nous soyons seulement prêts à penser. S'occuper de philosophie peut au contraire, de la façon la plus tenace, entretenir l'illusion que nous pensons, parce que, n'est-ce pas ? Nous « philosophons »⁸¹⁶.

Nous allons maintenant nous interroger sur la pertinence du concept d'« intelligence collective » et de sa réalité possible.

2.2.1.3.2.2 L'intelligence est-elle collective ?

Qui d'entre nous souhaiterait vraiment habiter la cité idéale ou ce meilleur des mondes où l'imperfection des lois humaines céderait à la rigueur des lois naturelles, où le désordre du débat régresserait face à l'ordre des processus technique ?

Internet et le cyberspace n'échappent pas à la règle. En France, par exemple, Pierre Lévy nous a donné avec sa World Philosophie la plus radicale des utopies optimistes, où les humains promus à la dignité de neurones du grand cerveau planétaire

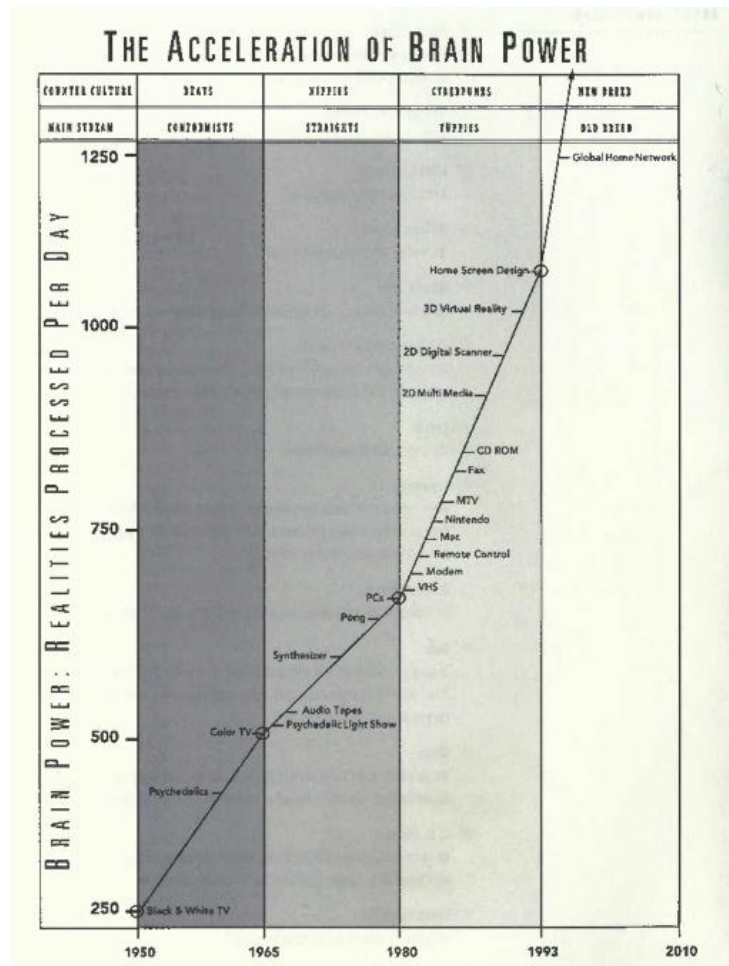
815 P. LÉVY, « Cyberspace et cyberculture », conférence donnée à l'Université Ouverte de Barcelone, sans date, http://www.uoc.edu/humfil/digithum/digithum1/levy/ciberespai_fr.htm (page visitée le 23/10/10).

816 M. HEIDEGGER, « Que veut dire « penser » ? », *Essais et conférences*, Gallimard, Tel, 1958, p. 154.

pourraient, en conséquence (les neurones n'ont pas de cerveau), faire l'économie d'un appendice d'aspect somme toute assez peu ragoûtant⁸¹⁷.

La question pourrait être : « qu'est-ce que l'intelligence a à voir avec la pensée ? » tant il est vrai que cette recherche d'un pouvoir intellectuel domine le discours des « gourous » du net. Voyons, par exemple, Howard Rheingold, écrivain américain et inventeur du concept des Smart Mobs⁸¹⁸ autrement nommé « flash mobs ». Dans son livre, « Foules Intelligentes, la révolution qui commence »⁸¹⁹, il cite Bernardo Huberman⁸²⁰, Directeur scientifique du laboratoire de recherches sur les dynamiques de l'information chez Hewlett Packard :

L'intelligence ne se limite pas aux cerveaux ; elle apparaît également dans les groupes, comme les colonies d'insectes, dans les comportements sociaux et économiques dans les sociétés humaines, et dans les communautés scientifiques et professionnelles⁸²¹.



« L'accélération du pouvoir du cerveau », in T. LEARY, *Chaos & Cyberculture*, Ronin Publication, 1994, p.4 accessible à <http://www.scribd.com/doc/6453812/Timothy-Leary-Chaos-Cyberculture> (livre téléchargé le 08/12/09).

817 P. SORIANO, « Le Zéro-un et l'Infini : un humanisme sans homme ? », A. FINKIELKRAUT, P. SORIANO, *Internet l'inquiétante extase*, op. cit., p. 51.

818 « Smart mobs are groups of people who meet online to complete tasks that they jointly consider important. This happens often in the gaming world, where players organize to build new objects or levels for games. Other groups self-organize to achieve political ends, lodge protests, or solve puzzles. » <http://technologysource.org/extra/231/definition/6/> (page visitée le 13/06/07).

819 H. RHEINGOLD, *Foules Intelligentes, la révolution qui commence*, M2 Éditions, Paris, 2005.

820 « Un génie pour penser les phénomènes familiers d'une nouvelle façon, en voyant les réseaux informatiques comme des écologies, les marchés comme des ordinateurs sociaux les communautés en ligne comme des esprits sociaux. » H. RHEINGOLD, *idem*, p. 228.

821 B. HUBERMAN, « The social Mind », *Origins of the Human Brain*, Oxford, Clarendon Press, 1995, cité par H. REINGOLD, *Idem*, p. 229.

Cette collectivisation de l'intelligence se réalise aujourd'hui avec force et rapidité dans le web 2.0 et les réseaux sociaux qui deviennent, petit à petit, l'image de l'internet, son existence grand public. L'intelligence collective est alors une « intelligence connective ».

L'art de l'intelligence est aussi celui qui s'attache à créer des réseaux intéressants entre les personnes dans des configurations toujours neuves suivant les buts proposés. Ceci passe principalement par les réseaux, mais ça peut aussi se faire face à face. En somme l'art de la conversation est un art de l'intelligence que l'on connaît depuis toujours, mais on ne le comprendrait pas de la même façon avant l'apparition des réseaux. Au XVII^e siècle c'était l'art du « bel esprit », celui d'un individu capable de maintenir l'attention du public ; au XXI^e siècle, on peut espérer que cela deviendra un art connectif ou ce qui est dit est entre les gens et pas seulement en eux, et ou la responsabilité de celui qui ignore est aussi grande que celle de celui qui sait⁸²².



H. RHEINGOLD, « Green Man », peinture visible sur le site de l'auteur, <http://www.rheingold.com/art/SkullGreenManMed.jpg> (page visitée le 08/12/09).

À cet optimisme progressiste concernant l'intelligence et sa capacité augmentée de pouvoir accumuler de la connaissance en réseau, ne faut-il pas opposer une interrogation concernant la valeur que nous pourrions donner à cette intelligence ? L'opposition classique, intelligence versus bêtise, ne serait-elle pas plutôt, intelligence versus pensée ? Où nous avons signalé que l'idiotie pouvait être un mode de penser actif qui dépasse l'intelligence, en réalité et *in fine*. Nulle intention de faire le procès de l'intelligence, mais simplement de la distinguer de ce qui est la pensée ou le fait de penser, qui ne peut être réduit au

seul intellect. Ainsi, lorsque Pascal distingue trois modalités intellectuelles : les ignorants (le peuple), les demi-habiles (ou demi-savants) et les habiles (ou savants).

822 D. DE KERCKHOVE, *L'intelligence des réseaux*, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 262.

Le monde juge bien des choses, car il est dans l'ignorance naturelle qui est le vrai siège de l'homme. Les sciences ont deux extrémités qui se touchent. La première est la pure ignorance naturelle, où se trouvent tous les hommes en naissant. L'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes, qui ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien, et se rencontrent dans cette même ignorance d'où ils étaient partis. Mais c'est une ignorance savante qui se connaît. Ceux d'entre deux qui sont sortis de l'ignorance naturelle, et n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante, et font les entendus. Ceux là troublent le monde, et jugent plus mal de tout que les autres. Le peuple et les habiles composent pour l'ordinaire le train du monde. Les autres le méprisent et en sont méprisés⁸²³.

Nous avons donc bien l'ignorance du peuple qui rencontre le savoir des vrais savants, ceux qui savent qu'ils ne savent pas. Le divertissement intellectuel est ce demi-savoir qui prétend au savoir et qui ignore sa propre ignorance. Non qu'il faille nier à l'intelligence ses facultés mais qu'elle les exerce en connaissance, c'est-à-dire en sachant son ignorance et qu'ainsi l'esprit puisse s'ouvrir à l'inconnu et permettre à la pensée d'être accueillie. Car la pensée ne sait pas, elle paraît idiote comme les questions que posent les enfants.

Ce que nous nommons alors pensée peut s'allier à l'intellect comme en faire la stricte économie, l'intuition qui mène à la justesse d'une action nous le prouve assez⁸²⁴. Mais alors, qu'en est-il de la dite « intelligence collective » si la pensée n'y est pas ? Si cette intelligence est un agrégat de demi-savoirs produits par des demi-savants ? Et tout d'abord, il y a-t-il une pensée possible pour un collectif et quelle pourrait-être sa forme ?

Selon Philippe Quéau :

Mais il s'agit de ne pas confondre « intelligence collective » et « intelligence du collectif ». En utilisant l'expression « intelligence collective », on donne un statut à une entité abstraite, on donne de l'intelligence à un « être de raison ». Mais quel est le sujet capable d'incarner cette « intelligence collective » ? Avec la seconde expression, « intelligence du collectif », on considère que seule la personne individuelle peut incarner l'exercice de l'intelligence, et que c'est à chaque personne de faire l'effort de comprendre le collectif, et non l'inverse. Une association de personnes peut certes faire

823 PASCAL, *Pensées*, op. cit., § 77, p. 95.

824 Voir plus loin notre citation de Bergson concernant le savoir nager qui passe par cet acte de la volonté qui « pousse l'intelligence hors de chez elle ».

émerger une pensée complexe par la mise en commun et le débat des divers points de vue. Mais cette pensée complexe, issue d'un processus collectif, ne peut pas s'incarner ailleurs que dans les personnes. Le « réseau des réseaux » (le « Net ») n'existe pas à la manière d'une personne. L'expression d'« intelligence collective » est donc ambiguë. Rappelons-nous que l'« intelligence collective », expression très en vogue dans les années 30, fut comparée à un « gros animal » par Simone Weil, en 1934, au moment où la montée du fascisme s'accompagnait précisément d'une fascination pour les entités collectives⁸²⁵.

Citons Simone Weil stigmatisant ce « gros animal », vocable qu'elle prend chez Platon⁸²⁶ :

*Rome, c'est le gros animal athée, matérialiste, n'adorant que soi, Israël, c'est le gros animal religieux. Ni l'un ni l'autre n'est aimable. Le gros animal est toujours répugnant*⁸²⁷.

Cette mise au point nous permet de faire transition entre deux esprits investis différemment dans la cyberculture. Intéressons-nous maintenant au fondateur d'IMAGINA, Forum des nouvelles images à Monte-Carlo⁸²⁸.

2.2.1.3.2.3 Le démon de Philippe Quéau.

Nous vivons une période exceptionnelle de l'humanité. Pour la première fois dans notre histoire, nous pourrions libérer notre temps pour nous « consacrer » à ce qui fait l'essence de l'homme : l'amour, le rire, la poésie, l'enfance, la solidarité, la prière.

*Il suffit de le vouloir socialement, culturellement, philosophiquement, et de traduire cette volonté politiquement, en redistribuant aux hommes la valeur produite par les machines. Ce que nous persistons à appeler « chômage » deviendrait alors la condition de possibilité d'un temps de moissons, d'un âge neuf, d'une civilisation en métamorphose*⁸²⁹.

825 P. QUÉAU, « Cyber-culture et info-éthique », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* n° 12, Février 1998.

<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b12/b12c7.htm> (page visitée le 09/12/09).

826 PLATON, *La République*, op. cit., p. 328.

827 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit. p. 250

828 Site web : <http://imagina.ina.fr> (page visitée le 09/12/09).

829 P. QUÉAU, « Le Virtuel et la Grâce », *Revue Intemporelle*, n°8, <http://www.humains-associes.org/No8/HA.No8.Queau.html> (page visitée le 29/05/07).

L'auteur de *Metaxu*⁸³⁰, ex-directeur de recherche à l'Institut National de l'Audiovisuel, actuellement représentant de l'UNESCO pour le Maghreb, porte une attention toute particulière à ce qui fait lien. Ce qui existe en réalité, c'est le pont, le passage entre un bord et un autre, entre un état et un autre. Cet intermédiaire, le *metaxu* est :

un mot grec, peut-être de couleur bleue, qui signifie « intermédiaire ». Il a souvent été utilisé par Platon, notamment dans Le banquet, pour désigner les nombreux «intermédiaires» qu'il place au centre de sa pensée. Ainsi, l'âme est un intermédiaire entre la vie et la mort. L'amour est un intermédiaire entre le bien et le mal. Les mathématiques sont des intermédiaires entre l'idée et la matière. La philosophie est un intermédiaire entre l'ignorance et la sagesse. Dans une époque comme la nôtre, prompte aux fractures, aux coupures, aux exclusions, nous avons besoin de nouveaux intermédiaires, et d'une pensée de la médiation. La médiation, c'est essentiellement la question de l'autre — dont nous devrions être les bergers — et non les loups⁸³¹.

Cette définition du *metaxu* n'est pas sans rappeler le pont d'Heidegger qui :

*rassemble auprès de lui la terre et le ciel, les divins et les mortels⁸³².
[...] « léger et puissant », le pont s'élançait au-dessus du fleuve. Il ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives.[...] Il unit le fleuve, les rives et le pays dans un mutuel voisinage⁸³³.*

Metaxu, est ainsi une pratique de la médiation comme art intermédiaire, un art qui fait passage entre deux bords, qui s'ouvre aux altérités. Cet art n'est pas expressif, il est ce qui émane de l'internet, une économie du transport où il n'y a d'autres objets que ce qui fait passages, liens, ponts. L'objet de l'internet via ses bords, des objets posés et qui font autres, n'est autre que ce qui fait le passage entre deux états. En effet, le lien ne peut être considéré comme un objet à proprement parlé, au sens où l'objet est une cristallisation de sens. Ce qui est *metaxu* est sans autre objet que sa fonction de médiation, d'intermédiaire entre deux pages web, par exemple, liées par un lien hypertexte.

Nous partageons avec Philippe Quéau la même préoccupation pour ce qui peut être

830 P. QUÉAU, *Metaxu, Théorie de l'Art intermédiaire*, Champ Vallon, 1993.

831 P. QUÉAU, « Metaxu ? » http://queau.eu/?page_id=2 (page visitée le 09/12/09).

832 M. HEIDEGGER, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, op. cit., p. 181.

833 *Idem*, p. 180.

qualifié d'art dans une cyberculture et qui n'aurait pas oublié le mouvement de la forme et ainsi la révolution qu'opère l'art dans l'esprit :

Le but final de l'art est de représenter d'une façon concrète « ce qui s'agite dans l'âme humaine », dit Hegel. Cette formule ambitieuse contient toutes les autres. En effet, quelle que soit la vérité d'un art, c'est l'âme qui la juge, en fin de compte, comme l'âme juge du beau, du vrai, du juste. Aussi l'art a intérêt à émouvoir son juge, et à se placer à son niveau. L'art le plus haut est celui qui parle immédiatement à l'âme, celui dont l'incarnation sensible lui est aussi la plus intelligible. La forme matérielle de l'œuvre d'art n'est que le support d'une forme plus haute, la forme pure de l'idée, qui est ce qui la fait vivre et qui la justifie.

[...]

L'art intermédiaire est préoccupé de ce qui agite l'âme. Il cherche ce qui la meut et l'émeut. Il mime la vie, et veut pousser, comme un arbre. L'arbre, comme l'âme, relie le ciel et la terre, l'eau du sol et la lumière du soleil. Sa cime griffe le vent. Ses racines sucent l'ombre. L'arbre est une métaphore inversée de nous-même. Platon nous l'avait dit: « nous sommes une plante non pas terrestre mais céleste ». Nous sommes des arbres plantés à l'envers, dans le ciel, où notre tête a ses racines⁸³⁴.

L'art intermédiaire est ouvert, il est aussi ce qui ouvre et permet l'ouverture. Ceci observé, compris et admis, la question qui se pose est : comment mettre en pratique cet idéal d'ouverture ? C'est pour répondre de façon concrète à cette question que Philippe Quéau s'est intéressé aux logiciels libres et aux biens communs.

Le libre accès à l'information du domaine public et à l'information gouvernementale, une réflexion approfondie sur la protection de la vie privée confrontée aux techniques d'exploitation des données personnelles, la promotion des logiciels « libres » et des standards ouverts (« non-propriétaires ») pour permettre la liberté d'innovation et de collaboration intellectuelle, le développement de la diversité culturelle et linguistique sur la Toile, font partie des mesures garantissant une société de l'information plus juste, plus démocratique. Plus généralement, ce sont les notions d'espace public et de citoyenneté qui demandent à être approfondies. La société de l'information est devenu le « pays mondial » dont nous sommes tous appelés à devenir les citoyens. Comment favoriser la formation de cette nouvelle citoyenneté? Comment penser la démocratie à

834 P. QUÉAU, « L'âme et l'art », 27 juin 2006, <http://queau.eu/?p=64> (page visitée le 09/12/09).

Nous comprenons à la lecture des textes de l'auteur qu'il n'y a pas d'art et de cet art présent dans l'immatériel qui est l'art intermédiaire, sans éthique qui puisse en fonder le geste. Fervent défenseur d'une Info-éthique⁸³⁶, celui qui écrit et mit en libre accès son livre le plus connu, *Le Virtuel, Vertus et Vertiges*⁸³⁷ est proche de ce que nous entendons par « art du net ». Celui-ci n'étant pas le dit « net-art » fait par des dits « artistes »⁸³⁸ mais l'art fait par tout un chacun qui comprend l'ouverture et l'espace culturel commun à tous et à chacun, tel que le copyleft l'aura formalisé juridiquement et pratiquement. Dès 1998, Philippe Quéau avait une vision juste de la « révolution culturelle »⁸³⁹ de l'internet et des enjeux colossaux qui s'annonçaient alors.

Dans ce contexte, il est intéressant de noter l'émergence de pratiques nouvelles en matière de propriété intellectuelle. Outre la promotion du domaine public déjà évoquée, apparaissent des concepts comme celui de « copyleft » qui s'applique aux œuvres intellectuelles dont les auteurs, sans chercher à bénéficier de revenus financiers de leurs œuvres (par exemple, les universitaires ou les chercheurs publiant des articles scientifiques) sont prêts au contraire à accepter une libre et gratuite diffusion de leurs idées si leur propriété morale est bien garantie. La distribution de logiciels gratuits sous régime de copyleft commence à apparaître : les utilisateurs peuvent se servir des logiciels ainsi mis gracieusement à leur disposition à condition que leur éventuel réemploi dans d'autres logiciels ne puissent en aucune manière faire l'objet d'une appropriation ultérieure. Ainsi les logiciels du domaine public sont réemployables (par exemple par des étudiants ou d'autres développeurs) à condition que les logiciels ainsi élaborés restent eux aussi dans le domaine public, contribuant ainsi à étendre ce même domaine public. Les logiciels GNU ou LINUX sont de bons exemples de cette pratique, ainsi d'ailleurs que toutes les normes non-propriétaires (à commencer par la norme d'Internet, le protocole IP)⁸⁴⁰.

835 P. QUÉAU, « Communiqué de presse du colloque INFOéthique98 », Monte-Carlo, octobre 1998, http://www.unesco.org/webworld/infoethics_2/fr/pr_rel_1.htm (page visitée le 09/12/09).

836 P. QUÉAU, « Vers une éthique planétaire, le défi du 3^e millénaire » entretien avec Natacha Quester-Séméon, 1999, http://www.cyberhumanisme.org/ethique_planetaire.html (page visitée le 09/12/09).

837 P. QUÉAU, *Le Virtuel, Vertus et Vertiges*, op. cit., <http://queau.eu/?cat=17> (page visitée le 09/12/09).

838 A. MOREAU, « La voie négative du net-art », *Terminal*, n°101, Printemps 2008, <http://artlibre.org/archives/textes/313> (page visitée le 06/09/10).

839 P. QUÉAU : « Cette révolution culturelle va si loin qu'on peut même parler de l'apparition d'une nouvelle « manière d'être » », « Cyber-culture et info-éthique », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* n° 12, op. cit.

840 P. QUÉAU, *Idem*.

Plus de 10 ans après, ce qu'il faut bien appeler une clairvoyance du phénomène internet et de la culture qui l'accompagne, où en est-on ? Il semblerait que la passion de la domination soit ce qui gouverne la cyberculture malgré la réalité d'un matériau qui invite à considérer une logique toute autre. Est-ce chimère, chant des sirènes ou au contraire écoute sensible et sensée de la réalité d'un monde qui s'affirme et qui s'offre à la découverte ? L'art du voyage et de sa gouverne serait alors également l'art du passage, l'art de créer le passage, un pont entre soi et ce qui existe, entre soi et les autres, entre soi et ce qui altère, ce qui délivre, ce qui délivre une connaissance. Ce qui s'invente alors c'est une politique culturelle, une façon de se conduire dans ce monde de sens qu'est le monde cyber. Il convient alors de faire preuve de modestie par rapport à nos prétentions de créateurs et comprendre qu'il n'y a pas de conduite sans fil conducteur. Il s'agit, pour s'orienter au mieux, de ne pas perdre l'esprit tout simplement.

Dieux échangeurs, les daimones, les genius assurent la medietas, le metaxu, l'aller-retour entre haut et bas, entre immortels et morts.

Dans Le Banquet, Platon écrit : « kai gar pân to daimonion metaxu esti theou te kai thnêtou » (car tout ce qui est démon tient le milieu entre le divin et le mortel). Aux yeux de Platon le daimôn par excellence est Éros, qui est tout le contraire d'un dieu, et c'est à partir des caractéristiques de l'éros que Platon redéfinit le démon de Socrate. Maxime de Tyr a précisé dans ses dissertations : le daimôn est une psychè dépourvue de sôma, céleste et pathétique (une âme sans corps, passionnée, qui vole dans l'air). Platon a écrit dans ses Lois : « de même que ce ne sont pas les bœufs qui gardent les troupeaux de bœufs, ni les chèvres qui gardent les troupeaux de chèvres, les daimôn sont les gardiens des hommes »⁸⁴¹.

Le *metaxu* est ce gardien, ce cyber-démon, nouvel ange gardien, *Angelus Novus*⁸⁴², déjà repéré par Walter Benjamin mais à l'époque de la photographie. Le démon de Philippe Quéau fait l'intermédiaire entre la « terre analogique » et « le ciel numérique », il est le lien qui ouvre l'esprit à la connaissance. Ce savoir n'est pas seulement un savoir-vivre dans le monde à l'ère du numérique, un savoir-vivre dans le réseau des réseaux, c'est aussi, plus profondément une co-naissance, non pas seulement du cyberspace, mais dans le cyberspace. Posons-nous une question, puisque l'auteur de *Metaxu* se prête à la création de formes plastiques⁸⁴³ : N'y a-t-il pas, avec le langage écrit une difficulté particulière à

841 P. QUIGNARD, préface à, APULÉE, *Le Démon de Socrate*, Rivages poche, Paris, 1993, p. 19 & 20.

842 Titre du tableau de Paul Klee dont nous avons parlé.

843 P. QUÉAU, « Migration », <http://queau.eu/?p=1291> ; « Temple », <http://queau.eu/?p=1268> ; « Visage ou vers? », <http://queau.eu/?p=1235> ; « Cheveux », <http://queau.eu/?p=1135> (pages visitées le

traduire ce pont, ce lien, cette culture qui nous apparaît aujourd'hui et qui nous forme ? Laissons cette interrogation en suspens, il était utile de la mentionner pour la reprendre plus tard.

Poursuivons notre exploration de la pensée de l'internet en la personne de Paul Mathias, philosophe, qui a pris l'internet comme objet d'étude.

2.2.1.3.2.4 La diktyologie de Paul Mathias.

L'objectif d'une théorie des réseaux ou « diktyologie » sera par conséquent de montrer la coïncidence qu'on peut repérer entre les pratiques individuelles de l'Internet et la réalité de l'espace téléinformatique qu'elles contribuent à composer⁸⁴⁴.

« Que sais-je (de l'internet) ? »⁸⁴⁵ pourrait-être l'interrogation de Paul Mathias, spécialiste de Montaigne⁸⁴⁶ dont nous avons pu suivre, de fin 2006 à fin 2010, le séminaire donné au Centre International de la Philosophie : « Travaux de diktyologie générale »⁸⁴⁷. L'approche d'un philosophe prenant comme objet d'étude l'internet nous intéressait pour la raison qu'il nous était apparu que cette approche n'avait pas encore été réellement faite. Observer, interroger et penser l'internet, pourrait dégager une pensée possible en rapport. Et pourquoi pas une pensée dégagée du pouvoir (d'attraction et de répulsion) qu'exerce l'internet ? Une pensée libre, ou tout au moins en quête de cette liberté dont le réseau des réseaux est porteur, en principe. C'est-à-dire, dont le principe est la liberté, mais aussis dont l'existence n'est jamais certaine.

La diktyologie est une pensée critique. Balancée entre crédit inconditionnel porté au net et pyrrhonisme de réserve, elle ne saurait être dupe de l'attrait qu'exerce l'internet comme elle ne saurait être sourde à ce qui bruit là. Ainsi, par exemple, lors d'une séance du séminaire « L'internet, ses mots et ses pratiques » intitulée « Opiner, ou "le soliloque universel" »⁸⁴⁸, Paul Mathias fait ce constat, qu'on pourrait dire « désabusé », c'est-à-dire

06/09/10).

844 P. MATHIAS, « Présentation générale », *Travaux de diktyologie générale*, http://pmat.ciph.free.fr/article.php3?id_article=9 (page visitée le 06/06/07).

845 Pour reprendre la devise de Montaigne : « Que sais-je ? ». MONTAIGNE, *Essais, op. cit.* Livre II, chap. XII.

846 Ex-directeur de programme au Collège International de Philosophie, depuis 2009 inspecteur général de l'Education nationale (groupe Philosophie), « Paul Mathias, curriculum », <http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?rubrique10> (page visitée le 06/09/10).

847 « Travaux de diktyologie générale », <http://diktyologie.homo-numericus.net> (page visitée le 06/09/10).

848 Séminaire *L'internet, ses mots et ses pratiques*, « Opiner, ou «le soliloque universel» », Séance de séminaire du 28 novembre 2006, <http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?article53> (page visitée le

dégagé de l'abus que peut représenter une croyance en un objet particulier : les opinions émises sur le réseau des réseaux sont des monologues sans fins. Sans autre finalité que leur infini babillage. Nous sommes seuls dans l'univers réticulaire, nous partageons une opinion qui nous regarde. Cette solitude pourrait être tragique et insupportable, mais l'attitude adoptée par le philosophe permet d'en accepter le fait patent et finalement d'opiner face aux opinions, y compris la sienne, celle-ci comme une parmi d'autres. Une, solitaire parmi d'autres solitudes qui forment cette foultitude où toutes sont reliées, toutes en situation de solitudes rapprochées. Cette désillusion n'est pas sans comique et c'est ce même éclat de rire, terrible, qui se communique lorsqu'est portée à notre connaissance « le martyr d'Aléthéia »⁸⁴⁹ lors d'une séance concernant la question de la vérité et de l'internet.

La pratique de l'Internet rend en effet impossible une stricte évaluation de ses contenus en termes de « vrai » et/ou de « faux ». Nous y sommes bien plutôt conduits à négocier les évaluations que nous en faisons, non seulement les uns avec les autres, au motif notamment de la syndication et donc de la mise en correspondance de nos propres requêtes ; mais également et surtout avec nous-mêmes, c'est-à-dire à la face des connaissances et de la culture que nous sommes capables de mobiliser pour répondre aux défis cognitifs que les réseaux nous imposent de relever.

Dans un contexte réticulaire, nous sommes effectivement acculés à une conception prudentielle de la vérité, qu'il faut décliner non en termes de clarté et d'évidence, non plus que de correspondance entre un être et un dit, mais en termes d'usage et de pertinence. En ce sens, une conception prudentielle de la vérité consiste purement et simplement à penser la « vérité » comme la coïncidence, dans une expérience actuelle, de l'essaim des valeurs que nous mobilisons pour éclairer une situation cognitive donnée, et des effets escomptés de l'éclairage que nous sommes ainsi capables de porter sur elle⁸⁵⁰.

En effet, l'expérience de la vérité, avec les techniques de publications électroniques en réseau, est une « vérification permanente, une procédure continue de la reconnaissance ». La vérité n'est plus l'apanage d'une institution garante de son authenticité, mais elle se négocie selon les vérifications qui vont pouvoir être faites et ce, de façon continue. « L'autorité est sans autorité » son assiette est branlante⁸⁵¹, car elle est elle-même devenue

06/09/10).

849 P. MATHIAS, « Vrai, vérité : « le martyr d'Aléthéia » », séance du 6 février 2007, <http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?article61> (page visitée le 06/09/10).

850 Introduction, *Idem*.

851 Pour reprendre les mots de Montaigne.

susceptible d'apparaître comme un simulacre. Sur l'internet, l'absolu de la vérité est mis à mal, c'est à une conception pragmatique de l'expérience de la vérité à laquelle nous sommes conviés. Elle ne procède plus des catégories du vrai et du faux, mais de celles de la pertinence et de l'usage. Cette conception dite « prudentielle » de la vérité se situe entre absolutisme et relativisme. Elle permet alors de se dégager de l'apparente autorité que peut recouvrir une opinion se déclarant vraie absolument avec toute les apparences de l'autorité⁸⁵² mais aussi de ne pas céder à la disqualification absolue d'un dispositif cognitif qui apparaîtrait tronqué et mensonger.

Cette prudence du philosophe nous semble être utile quand, happés par l'enthousiasme (quasi extatique) ou la croyance (souvent aveugle), nous nous égarons dans des voies qui occultent cette possible justesse possiblement vraie, celle qui balance entre relativisme et absolutisme.

Mes conceptions et mon jugement ne marche qu'à tastons, chancelant, bronchant et chopant; et quand je suis allé le plus avant que je puis, si ne me suis-je aucunement satisfait; je voy encore du país au delà : mais d'une veüe trouble et en nuage, que je ne puis demesler. Et, entreprenant de parler indifferemment de tout ce qui se presente à ma fantasie et n'y employant que mes propres et naturels moyens, s'il m'advient, comme il fait souvent, de rencontrer de fortune dans les bons auteurs ces mesmes lieux que j'ay entrepris de traiter, comme je vien de faire chez Plutarque tout presentement, son discours de la force de l'imagination, à me recognoistre au prix de ces gens là, si foible et si chetif, si poisant et si endormy, je me fay pitié, ou desdain à moy mesmes⁸⁵³.

Là est le paradoxe d'un savoir qui, au fait de lui-même, sait qu'il ne sait pas, sans pour autant se complaire dans l'ignorance. L'internet est ce formidable océan mouvementé que des sirènes, toutes plus séduisantes les unes que les autres, habitent. Ce vaste océan peut piéger les esprits, n'hésitons pas à dire « les consciences », les enfermer, alors qu'il est par ailleurs un extraordinaire espace de découvertes, de libertés et d'inventivités. C'est un monde où nous nous mirons et mirons autrui, un monde dont le terrain n'est plus un terrain mais ce qu'on pourrait appeler un « merrain », un sol liquide, une liquidité où l'économie du savoir et de la vérité est fluide. Ce changement de matière, là où nous posons pieds, n'est pas la négation de notre capacité à approcher une vérité possible, mais

852 Comme le montre le site créationniste cité en exemple lors du séminaire : Harun Yahya, une invitation à la Vérité : <http://harunyahya.fr> (page visitée le 06/06/07).

853 MONTAIGNE, *Essais, Livre I, chap. XXVI, op. cit.* p. 145.

une autre façon d'affirmer qu'elle ne peut s'approcher que dans des conditions autres que celle du terrain auquel nous sommes habitués sur la « terre ferme ».

Ainsi, la vérité n'est-elle plus de nature dramatique mais comique. En effet, quand la croyance en la vérité tangible faisait de sa recherche une tension dramatique, son instabilité perpétuelle en fait une chute constante qui prête à rire. Autrement dit : la vérité sur le net est un « plouf » dans le flux.

Une question se pose pourtant : la vérité devenue comédie n'est-elle pas l'envers d'un même décor, l'envers d'une tragédie ? Autrement dit, entre la croyance sérieuse et grave en la vérité et le doute qui en fait quelque chose de superficiel et léger, n'y aurait-il pas plus qu'un dialogue contradictoire ? N'y aurait-il pas entente objective ? N'y aurait-il pas, dans ce théâtre des opérations réticulaires, le jeu d'une comédie-dramatique, une comédie, certes, mais dramatique ? Comédie dramatique, oui, plus que drame comique, car la vérité aurait perdu de sa fonction soulageante, elle ne serait plus un genre de socle sur lequel on puisse s'appuyer : l'intrigue aurait été résolue car il n'y en a pas finalement, pas de tangible, juste le tanguant qui met en branle. La branle alors prête à rire et garde ainsi de l'effroi. Sans doute alors s'agit-il de comprendre la pièce de ce théâtre en ses multiples points d'événements : drame, comédie, comédie-dramatique, drame-comique, etc., sans que l'une de ses figures soit le type approprié à la quête d'une vérité univoque, sauf la comédie-dramatique qui aura su déceler le « plouf » dans le flux.

Ce que nous appellerions une « croyance critique » pourrait alors entreprendre le drame et la comédie qui lui fait écho (le soliloque universel ou le martyr d'Aléthéia) et envisager un processus de vérité et de dialogue, balancé d'une représentation à une autre, sans pour autant s'égarer, bien au contraire. Car, s'il est vrai que le discours avec soi-même (et Montaigne est en cela exemplaire d'une écriture avec et pour soi-même, affirmée telle) fait advenir la vérité de celui qui s'entretient ainsi, pour lui-même, il n'en demeure pas moins que c'est par l'altération de son « moi-même », que cette vérité advient au monde et à soi-même. Sans doute (sans doute qui ne veut pas dire ici « sans aucun doute », mais plutôt « peut-être »...) est-ce la question de la croyance qui est ici centrale et difficile à traiter.

Croyance en quoi ? Croyance pour quoi ? Croyance comment ? Quelle est l'économie de la croyance et de celle-ci en particulier ? Peut-on en faire l'économie jusqu'à la neutraliser en la ramenant au degré zéro ? Ce degré zéro est-il le fond du fond du réseau des réseaux, ce qui en fait la pratique ? S'agit-il d'une neutralité pas seulement technique⁸⁵⁴ mais

854 « Neutralité du net », *La Quadrature du net*, http://www.laquadrature.net/fr/net_neutrality (page visitée le 15/12/09).

également qui a trait à la vérité en ses diverses possibilités d'apparition. Non pas alors une neutralisation et de la technique et de la vérité mais bel et bien une ouverture à la technique, à la vérité ? Ce fond du net n'est pas sans fondement, bien au contraire, et il n'est pas, cela tombe sous le sens, fondamentaliste. Il est zéro et il est 1 et ainsi de suite sans fin. Ce qui se crée dans ce balancement entre 0 et 1, entre vrai et faux, c'est une ouverture dont l'opération est logicielle.

Le travail des et dans les réseaux ne se pense dès lors pas en terme normatifs traditionnel. Nos pratiques réticulaires ne s'ordonnent pas simplement aux principes du discours, le bien et le mal de l'éthique, le vrai et le faux de la connaissance. Dans le tourbillon d'actions et de rétroactions sémantiques qu'entretiennent nos dires, il n'y a véritablement de règles que celles de l'appropriation des machines informatiques et des réseaux. S'inscrire dans des flux, tracer des sentiers qui se creusent plus nettement que d'autres ou les traversent et les connectent, quels que soient les registres du discours, telles sont les pratiques normatives spécifiques aux réseaux et à leurs affordances. Le modèle n'en est pas celui de la pensée en son dialogue intérieur, ni celui de l'écriture en sa patine, ses reprises, sa lenteur et sa difficulté. Hachures, boutures, liens et greffons, tels sont les tropes de la rhétorique réticulaire dont le principe directeur et régulateur est défini par les techniques du hacking⁸⁵⁵.

La pensée critique de l'internet de Paul Mathias invite à une pratique distanciée mais non moins investie *de* et *dans* l'internet. Nulle inquiétude mais aussi nulle illusion sur ce que peut faire ou défaire un dispositif d'information et de reliance aussi puissant. Ce qui arrive avec l'internet est proprement incroyable. L'observation de cette « incroyable machinerie » dispose à la pensée. Celle qui ne sait pas, qui ne préjuge pas des faits. Qu'en fait-on, comment fait-on ? De fait, cette pensée sera critique qui cherche à s'orienter sur la mer agitée de l'internet. Nul pari sur l'incroyable, nulle extase ou rejet, mais la volonté de comprendre sans s'y laisser prendre.

Pour le dire formellement, le mouvement cognitif de l'esprit s'effectue sur un mode contradictoire, la recherche de la connaissance naissant du sentiment de la caducité du savoir, et ce sentiment engendrant à son tour un mouvement en raison duquel ce qu'on sait se confond et s'épuise, s'altère et s'invalide en « tant d'interprétations [qui] dissipent la vérité et la rompent » (Montaigne, Essais, Livre 3, chapitre 13). Nous ne

855 P. MATHIAS, *Qu'est-ce que l'internet ?*, Vrin, Paris, 2009, p. 58.

*souffrons donc pas d'ignorer, ni plus de l'impuissance d'acquérir des connaissances, nous souffrons d'une incapacité constitutive à nous ancrer dans des savoirs qui, si nous en avons la capacité, pourraient être légitimement évalués en fonction de leur usage et ainsi confinés dans les limites de leur pertinence*⁸⁵⁶.

Lors d'une communication prononcée à l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques à Lyon et publiée sur son site le 25 avril 2007, Paul Mathias posait cette question simple : « Y a-t-il une pensée informatique⁸⁵⁷? » :

*L'informatique — et par conséquent ses modes de pensée — concerne la « vie », elle affecte les gestes les plus ordinaires de notre quotidien, de nos activités sociales aussi bien que de nos activités intellectuelles supposées les plus « spirituelles », et nous impose par conséquent d'essayer de comprendre comment elle les traverse ou les crible.
[...]*

*La réponse que nous souhaiterions donner à cette question est que la pensée informatique est une pensée informationnelle, c'est-à-dire une pensée dont la fonction exclusive est de décrire des objets, ainsi que des fonctions associées à ces objets, et par conséquent des effets résultant de la mise en œuvre de ces fonctions*⁸⁵⁸.

Il nous semble voir apparaître un problème alors dans l'équivocité de cette pensée dite « informationnelle » et l'univocité du langage informatique dévolu à l'exécution de fonctions précises. N'y aurait-il pas un formidable hiatus entre la précision de la fonction descriptive, dont cette pensée est l'expression, et sa possibilité (ou réalité) prescriptive ? Quels moyens d'action la pensée informatique peut-elle s'offrir quand son mode de fonctionnement n'a pour tâche, comme la linguistique peut le faire pour le langage, de seulement décrire des opérations ? Que peut-elle opérer, avec et dans le langage informationnel, ce que nous appellerions une décision politique ou décision poétique et qui pousserait l'information « hors de chez elle » pour être effective, c'est-à-dire pour n'être pas rivée à sa seule opération automatique et autoréflexive⁸⁵⁹ ? Hors son seul fonctionnement autosuffisant. Paul Mathias donne cette réponse paradoxale où le dysfonctionnement n'est pas la tare du fonctionnement mais « son mode d'être fondamental » :

856 P. MATHIAS, *Montaigne*, Vrin, 2006, p. 76.

857 P. MATHIAS, « Y a-t-il une pensée informatique? », 25 avril 2007, http://pmat.ciph.free.fr/article.php?id_article=69 (page visitée le 07/06/07).

858 *Idem*.

859 Nous faisons à nouveau référence à ce que dit Bergson du savoir nager, du passage à l'action de la natation et qui « brise le cercle du donné » du raisonnement. Voir notre citation plus loin.

Tandis cependant que le dysfonctionnement se donne comme la face obscure du machin, ce à quoi nous ne pensons pas tant que nous n'y sommes pas confrontés à notre corps défendant, tandis qu'il surgit dans le fil de l'usage comme son exception et son mode intempestif, la dysfonctionnalité s'avère le mode d'être fondamental et princeps de l'Internet. Ou pareillement : si l'Internet est un instrument fait monde, c'est qu'il est fondamentalement un instrument en excès de son instrumentalité. Non par accident mais par nature, il existe structurellement et constitutivement sur le mode du dysfonctionnement⁸⁶⁰.

Entre « chair et métal », entre soliloque et universel, entre drame et comédie, il se trouve également du jeu entre citoyen et cité, entre ce qui marche et ce qui ne marche pas. Car le réseau des réseaux est aussi la cité des cités et depuis Platon, penser l'homme, c'est aussi penser sa cité. Nous savons combien nous sommes là au cœur d'un problème de fonctionnement, de dysfonctionnement. Nous y sommes pourtant plongés, penser est citer, est cité. Autrement dit, penser le rapport entre soi et les autres auquel le réticulaire oblige, à la fois comme obligeance mais aussi, comme obligation afin qu'il y ait passage, est un fait politique de l'esprit. Ce passage est une voie du milieu, moyenne et médiante. L'immédiateté du net est alors certainement une amplification du moyen.

Le peuple se trompe : on va bien plus facilement par les bouts, où l'extrémité sert de borne, d'arrêt et de guide, que par la voye du milieu large et ouverte, et selon l'art, que selon nature ; mais bien moins noblement aussi, et moins recommandablement. La grandeur de l'ame n'est pas tant, tirer à mont, et tirer avant, comme sçavoir se ranger et circonscire. Elle tient pour grand, tout ce qui est assez. Et montre sa hauteur, à aimer mieux les choses moyennes, que les eminentes⁸⁶¹.

Aussi, est-il important d'instruire les citoyens connectés de façon à les « déniaiser » sur la nature de l'internet. Redisons-le : la cité réticulaire oblige, à la fois comme obligeance et obligation. Cette obligation obligeante ou cette obligeante obligation est une injonction qui, il faut le dire, aliène chacun à autrui et forme cette « cybercité cyberdémocratique, hypercité hyperdémocratique ».

[...] les réseaux ne peuvent exister, authentiquement, que sur le mode de la liberté, et

860 P. MATHIAS, *Qu'est-ce que l'Internet ?*, op. cit. p. 37.

861 MONTAIGNE, *Essais*, op. cit., p. 1090-1091.

d'une indisponibilité radicale et réciproque des hommes et des discours qui en constituent la matière essentielle. La numérisation des données, c'est à dire au fond des œuvres de l'esprit, n'est pas délimitée par les problèmes de droits ou de propriété intellectuelle qu'elle pose inévitablement, et dont la coopération internationale et les techniques juridiques finiront bien par avoir raison. Nos œuvres, et nous, à travers elles, existons sur l'internet sur le mode du « pour autrui » : nous y sommes ce que nous y faisons, et y faisons ce que l'ensemble de ce qui s'y fait nous donne l'opportunité de faire. L'internet est le spectacle dynamique de notre propre aliénation au monde des autres, où l'aliénation ne représente pas la contrainte mais l'instrument de notre propre réalisation dans les registres les plus éminents de la parole, de la signification, et au total de la création⁸⁶².

Ainsi, un nouveau monde aura-t-il été inventé qui est une hyper-polis⁸⁶³ planétaire. « Là, tout n'est qu'ordre... » dit le poète en ajoutant ce qui ne pourrait pas aller sans, « beauté, luxe, calme et volupté »⁸⁶⁴... Beauté, certes, quant au calme, au luxe et à la volupté... C'est à voir... Il n'empêche, cette « invitation au voyage » est bien la réalité de notre embarcation sur l'internet, lieu de découvertes et de désirs. Saurons-nous observer la richesse vivante du lieu ? Saurons-nous faire mieux qu'aller à la conquête d'un Ouest new-look et « nouvelle donne » ?

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage. Comme de vray il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du païs où nous sommes. Là est tousjours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages de mesmes, que nous appellons sauvages les fruicts que nature, de soy et de son progrez ordinaire a produicts : là où à la vérité, ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice et destournez de l'ordre commun, que nous devrions appeller plustost sauvages⁸⁶⁵.

Les hackers ne sont-ils pas aujourd'hui ces barbares que de sauvages conquérants criminalisent en les qualifiant de « pirates » ? Corrompus par une culture soumise à la passion de l'appropriation exclusive, ces conquérants du net ignorent la richesse des

862 P. MATHIAS, *La cité internet*, Presse de Sciences Po, Paris, 1997, p. 128.

863 La cité en grec, I. GOBRY, *op. cit.* p. 107

864 C. BAUDELAIRE, « L'invitation au voyage », *Les fleurs du mal*, Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 78.

865 MONTAIGNE, *Essais*, *op. cit.* p. 203.

pratiques inventives des hackers et tentent, par des projets de lois aussi inefficaces qu'inélégants, de les éliminer du paysage réticulaire. Il s'agit de policer un terrain étrange, de l'ordonner sans souci pour la réalité de son éco-système. C'est bien cette politique qui n'observe pas les règles liées à la matérialité, à la sociabilité, à l'économie du phénomène qui agit comme une barbarie. C'est bien cette façon d'envisager l'altérité, basée sur la jouissance exclusive des productions de l'esprit, qui est une sauvagerie car, en réalité et si nous l'observons bien :

Nos carnets de note ne nous appartiennent plus. Non qu'ils appartiennent à d'autres : ils forment la substance des machines et la matrice du Réseau. Nous n'en sommes pas pour autant dépossédés, nous en sommes dépropriés, parole et écriture réticulaires formant désormais l'horizon d'une véritable apraxie technologique : impuissance à maîtriser, crainte de se perdre, dénuement face à l'abîme de la fondrière informationnelle⁸⁶⁶.

Ainsi,

Les peuples nourris à la liberté et à se commander eux mesmes, estiment toute autre forme de police monstrueuse et contre nature⁸⁶⁷.

Essayons maintenant, pour conclure momentanément, de prolonger nos observations. Nous nous interrogerons sur notre devenir pensée, notre devenir œuvre et nous terminerons notre exploration critique de la cyberculture et de la pensée qui l'accompagne par un acteur emblématique, le hacker.

2.2.1.3.3 À travers l'internet, une culture en chemins de traverses.

À l'image de l'hyper-texte, qui fait passer d'une page à l'autre à travers mots, modifiant ainsi la lecture et l'écriture d'un texte qui jusqu'alors se lisait du début à la fin, la culture contemporaine, qu'on a pu dire être celle du « zapping », peut être également dite « culture en travers ». Entendons le mot « travers » au sens de la traversée, ce qui traverse et transporte mais aussi au sens du travers, le défaut qui ferait échouer une traversée.

866 P. MATHIAS, *Qu'est-ce que l'Internet ?*, op. cit., p. 45.

867 MONTAIGNE, *Les essais*, Livre I, chapitre XXIII, op. cit., p. 114.

Qu'en est-il alors de nos orientations en nos traversées culturelles ? Comment, lorsque l'idéologie dominante pousse au « hors-limite », ne pas s'égarer dans l'anéantissement d'une conduite sans bornes ? Comment comprendre l'internet et la culture qui en procède quand, traversant le temps et l'espace, elle invite à passer à travers ce qui menace son existence ?

Nous allons voir, selon le fil que nous poursuivons, celui du copyleft, à quoi peut inviter le devenir pensée et le devenir œuvre dans l'environnement réticulaire et numérique.

2.2.1.3.3.1 Le devenir pensée.

Pourquoi nous être interrogé sur la possibilité d'une pensée de la cyberculture alors même que la pensée communicationnelle éprouve de grandes difficultés à s'exercer de façon cohérente due à la complexité de son objet multi et transdisciplinaire⁸⁶⁸ ? Cette difficulté à dégager une pensée de la cyberculture doit être mise en parallèle à l'absence remarquée du fait de penser, pointé par Heidegger. Qu'une réflexion, y compris profonde et qui déploierait toutes les possibilités de l'intelligence, ne peut être confondue d'avec le fait de penser. Nous dirons alors que la cyberculture, comme environnement spirituel, amplifie cette question et, en voie de conséquence, cette impossibilité de penser. Car penser suppose le retrait ou l'écart et cette distance volontaire, en temps et en espace dans le cyberspace, est profondément réduite, quasi impossible sinon radicalement impossible. Dans ce milieu vivant de virtualités multiples on ne pense pas, où si peu : on se dépense en réflexivités, en jeux de miroirs qui font penser qu'on pense, qu'on pense « à la vitesse de la lumière ». Cette illusion est utile pour mener à bien des réflexions qui répondent à des faits d'actualité. Elle permet également de ne pas désespérer de la pensée possible, peut-être. Mais elle est, ici plus qu'ailleurs, absente. Nous savions que nous étions parlés plus que parlant. Avec le réseau des réseaux nous découvrons que nous sommes pensés plus que pensant. Pensés par des méta-langages dont nous n'avons pas la maîtrise et qui trament une destinée, trament un texte qui nous transporte et nous traverse et nous transforme.

Ce sont les hasards qui nous poussent à droite et à gauche, et dont nous faisons – car c'est nous qui le tressons comme tel – notre destin. Nous en faisons notre destin, parce

868 B. MIEGE, *La pensée communicationnelle*, op. cit.

*que nous parlons. Nous croyons que nous disons ce que nous voulons, mais c'est ce qu'ont voulu les autres, plus particulièrement notre famille, qui nous parle. Entendez-là ce nous comme un complément direct. Nous sommes parlés, et à cause de ça, nous faisons, des hasards qui nous poussent, quelque chose de tramé. Et en effet, il y a une trame – nous appelons ça notre destin*⁸⁶⁹.

Le cyberspace est cette totalité englobante qui ne permet pas d'envisager le fait de penser mais d'être en droit fil de trames multiples qui conduisent une pensée virtuelle, absente et opérante, comme hors d'elle. La cyberculture est « néantissante », elle est constituée de productions d'objets comme autant d'entraves à penser. Sauf à pouvoir prétendre et réaliser « néantir le néant »⁸⁷⁰, c'est à penser au sein de la cyberculture qu'il est possible, à travers et dans la traversée de tous ses objets, ainsi troués et plastiqués, excédés alors. Pour penser dans le cyberspace, il faut nous dé-penser à proprement parler, de façon à retrouver, *in-fine*, une pensée conforme avec la nature numérique et réticulaire. Nous fondre dans cette économie de la dépense, atteindre ce « nuage d'inconnaissance »⁸⁷¹ constitué par la foulditude d'informations du web qui, ne permettant pas de cerner au mieux ce qui serait la vérité d'un objet, le décompose comme on le dit d'un corps avancé dans l'étape de sa disparition après qu'il ne soit plus. Mais, et c'est ici tout l'enjeu de notre dé-pense, cette décomposition est également une recomposition, de la même façon que nous avons vu avec la déterritorialisation qui se reterritorialise. Question de survie. Ce que nous venons de rapporter sur la dé-pense n'est pas une négation du fait de penser mais bien son épreuve et l'observation des moyens qui vont permettre son économie. En cela, la pensée contemporaine est proche de ce que notre temps, dit contemporain, fait à l'art et à la vie. Son plastiquage, son éclatement en tous sens. Nous disons que cette réalité est possible et qu'elle a un sens.

En effet, ce n'est pas seulement l'art qui aujourd'hui se trouve à l'état gazeux⁸⁷², c'est l'existence entière, une existence à l'ère du numérique et de l'internet. Est-ce un hasard si un concept majeur dans l'informatique en réseau se nomme « cloud computing » (informatique dans les nuages)⁸⁷³ ? Nuage formé par la puissance de calcul d'ordinateurs

869 J. LACAN, « Conférence donnée le 16 juin 1975 à l'ouverture du 5e Symposium international James Joyce ». Texte établi par Jacques-Alain Miller, à partir des notes d'Éric Laurent, *L'âne* n° 6, 1982, <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1975-06-16.doc> (texte téléchargé le 15/12/09).

870 « Le néantir du néant "est" l'être » M. HEIDEGGER, « Séminaire du Thor de 1969, protocole de la séance du 9 septembre », *Question IV, Questions III et IV*, Gallimard Tel, 1990, p. 296

871 Nous reprenons le titre d'un ouvrage mystique anonyme du XIVe siècle, *Le nuage d'inconnaissance*, trad. Armel Guerne, Éditions du Seuil, 1977.

872 Y. MICHAUD, *L'art à l'état gazeux*, op. cit.

873 « Le Cloud computing est un concept de déportation sur des serveurs distants des traitements

connectés entre eux, il permet d'accéder à des services en ligne et à des applications grâce au partage d'une utilisation de la mémoire et des capacités de calcul des machines en réseau⁸⁷⁴. Puissance de « savoirs sachant savoir », nuage savant qui opère un processus de connaissances à la volée. Cette « volée » étant le fondement scientifique du savoir : la mise en doute constante des connaissances acquises et renouvelées par un nouvel élan de savoirs lancés en l'air, comme sont en l'air les idées, au risque de leur négation.

Nulle intention anti-intellectuelle dans ce que nous pointons ici, mais bien la traversée d'une intelligence possible et qui ne bute pas sur son objet, là où la pensée se fige. Dans le cyberspace, la pensée nous échappe à proportion de cette « vitesse virtuelle » des machines intelligentes et de la dite « intelligence collective » et à laquelle, pour penser peut-être, nous sommes invités à résister. Non pas pour échapper et nier cette réalité techno-culturelle, mais pour n'y être pas anéanti. Invitation, donc, à « néantir le néant » d'une force qu'on pourrait dire « anti-gravitationnelle »⁸⁷⁵, une force qui nie le poids du réel. Sachant que :

*La question de la technique est la question de la constellation dans laquelle le dévoilement et l'occultation, dans laquelle l'être même de la vérité se produisent*⁸⁷⁶.

Mais :

*Questionnant ainsi, nous témoignons de la situation critique où, à force de technique, nous ne percevons pas encore l'être essentiel de la technique, où à force d'esthétique nous ne préservons plus l'être essentiel de l'art. Toutefois, plus nous questionnons en considérant l'essence de la technique et plus l'essence de l'art devient mystérieuse. Plus nous nous approchons du danger, et plus clairement les chemins menant vers « ce qui sauve » commence à s'éclairer. Plus aussi nous interrogeons. Car l'interrogation est le piété de la pensée*⁸⁷⁷.

Cette économie de l'interrogation perpétuelle, cette dépense infinie de la pensée, est également, du point de vue trivial du transport des valeurs d'échange, le modèle

informatiques traditionnellement localisés sur le poste utilisateur »,

https://secure.wikimedia.org/wikipedia/fr/wiki/Cloud_computing (page visitée le 18/11/10).

874 Un exemple de site fonctionnant en cloud computing : <http://www.gogrid.com> (page visitée le 16/12/09).

875 C. MELMAN, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, Denoël, Paris, 2002.

876 M. HEIDEGGER, « La question de la technique », *Essais et conférences*, op. cit. p. 45.

877 *Idem*, p. 48.

économique d'une cyberculture avisée. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais nous pouvons déjà dire que cette économie dépensière « capitalise » ses biens grâce à l'apparente gratuité de ses données. Le logiciel libre est en cela exemplaire de cette « gratuité », mais pas seulement, l'internet est également une construction, par la dépense de temps, de savoirs-faire disponibles, où le faire est déjà un « fair-use »⁸⁷⁸. Faire usage de ce qui est, en faire une joyeuse (ou frénétique) dépense, par la copie, la diffusion et la transformation, sans nuire à l'intégrité de l'existant original.

Tentons de comprendre maintenant le devenir œuvre des productions de l'esprit sur l'internet.

2.2.1.3.3.2 Le devenir œuvre.

En prenant acte de l'amplification de la difficulté de penser dans la cyberculture nous constatons également le « dé-œuvrement » de cette culture, désœuvrement car les œuvres s'annulent les unes les autres par la masse de leur profusion et de leur renouvellement. Ce désœuvrement, commencé à la modernité pour renouveler l'art par la négation, se trouve là accompli via la production industrielle d'objets culturels à foison. La conséquence de cette profusion de culture massive aura été la destruction de l'œuvre de « l'homme du commun à l'ouvrage », l'œuvre d'une population créant et recréant de sa propre initiative des œuvres qualifiées « d'amateurs ». Et disqualifiées telles, jusqu'à ce que nous découvriions, via le net, le numérique et le libre, la « puissance œuvrière » des amateurs en ligne⁸⁷⁹. Le Web nous le montre, qui va permettre et favoriser cette culture récréative des loisirs, culture d'artistes du dimanche et d'astronomes à la petite semaine. Elle ne produit pas d'œuvres jugées telles, sauf (et cette part est minoritaire) à reconsidérer ce qui se produit dans le temps du loisir comme *schola*, c'est-à-dire dans le temps de l'école⁸⁸⁰. Ainsi, via ce véritable lieu du savoir et de l'invention, cadre dans lequel l'apprentissage et l'exercice de la vie sont envisagés libérés des contingences liées à la subsistance, les

878 « Aux États-Unis, le fair use, (usage loyal, ou usage raisonnable, ou usage acceptable) est un ensemble de règles de droit, d'origine législative et jurisprudentielle, qui apportent des limitations et des exceptions aux droits exclusifs de l'auteur sur son œuvre (copyright). Il essaye de prendre en compte à la fois les intérêts des bénéficiaires des copyrights et l'intérêt public, pour la distribution de travaux créatifs, en autorisant certains usages qui seraient, autrement, considérés comme illégaux. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Fair_use (page visitée le 18/06/07).

879 P. FLICHY, *Le sacre de l'amateur*, Seuil, 2010.

880 « École : XI e s. : du latin *schola*, emprunté au grec *skholê*. Ce terme grec signifie tout d'abord les loisirs, le temps libre, l'absence de toute obligation astreignante professionnelle ou politique. Ensuite, la façon de meubler ses loisirs, en particulier en assistant à des exposés philosophiques. », BAUMGARTNER F. et MÉNARD P., *Dictionnaire étymologique*, op. cit.

productions de l'esprit se trouvent légitimées et acquièrent un caractère « professionnel », plus exactement dit « pro-am », amateur-professionnel. Nous y reviendrons plus loin.

Force est de constater que c'est du côté savant que le désœuvrement aura été le plus effectif, le ready-made étant son accomplissement ultime, opération esthète d'une pose que nous pourrions qualifier de dandy. Ce désœuvrement, logique évolution de l'histoire de l'art, est à mettre en parallèle avec la décréation dont nous avons parlé. La situation est la suivante : l'auteur contemporain se trouve, en tant qu'*homo faber*, au seuil d'un passage à l'acte, celui de l'innœuvré et de l'incrée. Par « innœuvré » nous entendons la fin, comme finalité, de l'œuvre, son accomplissement dans l'abandon de toute prétention à mettre en œuvre. L'innœuvre, c'est le monde ouvrant sur le monde sans autre objet que sa propre ouverture. Une totalité qui rendrait caduque toutes œuvres prétendant au monde, le monde, le monde-réseau, étant l'Œuvre, la Création. Observer ce fait suffit.

Voir un paysage tel qu'il est quand je n'y suis pas...

*Quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur*⁸⁸¹.

Lorsque que nous avançons l'idée que « l'œuvre, c'est le réseau »,⁸⁸² nous ne voulions pas dire autre chose : face et dans le réseau internet, nous nous posons comme à l'intérieur d'une œuvre dont nous sommes les « ouvriers ». Non pas les maîtres d'œuvre car la maîtrise nous échappe tout le temps et l'œuvre est absente, mais une Œuvre faite d'œuvres, de désœuvres. L'innœuvre est ainsi la présence d'une absence d'œuvre, là où les ouvriers pensent (que) leur « œuvre y est ». Sans pour autant croire en l'Œuvre, mais être cru par elle, Forme formante.

Ce crédit porté naïvement à l'œuvre fabriquée (ou plus exactement, au sentiment de l'avoir fait) pose la réalité opérante de l'innœuvre et permet la poursuite de l'histoire de « l'œuvre de l'art », autrement dit de l'art à l'œuvre quand le désœuvrement acte et fait accepter l'impossibilité de créer et de penser. Nous dirons alors que c'est par l'innœuvré que le penseur et le créateur, supposés tels, sont œuvrés et « œuvrent » (malgré tout).

C'est par une mécanique mystique qu'ils sont machinés.

L'homme ne se soulèvera au dessus de terre que si un outillage puissant lui fournit le point d'appui. Il devra peser sur la matière s'il veut se détacher d'elle. En d'autres

881 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit., p. 95.

882 N. HILLAIRE, *ArtPress*, op. cit. (erreur faite dans le texte sur le prénom : Alain au lieu de Antoine.)

termes, la mystique appelle la mécanique. [...]

Ne nous bornons donc pas à dire [...] que la mystique appelle la mécanique. Ajoutons que le corps agrandi attend un supplément d'âme, et que la mécanique exigerait une mystique. Les origines de cette mécanique sont peut-être plus mystiques qu'on ne le croirait ; elle ne retrouvera sa direction vraie, elle ne rendra des services proportionnés à sa puissance, que si l'humanité qu'elle a courbée encore davantage vers la terre arrive par elle à se redresser, et à regarder le ciel⁸⁸³.

Ainsi, la cyberculture contiendrait-elle, via ses caractéristiques techniques et matérielles, une dimension mystique qu'il reste aux pratiquants du cyberspace à reconnaître, tant cette notion a pu être déconsidérée ou dénaturée. Il s'agit tout simplement de prendre acte que cette pratique, au sens où l'entend Bergson, est action, passage à l'acte au cœur de la réalité la plus vive. Dimension à l'heure déniée par la plupart ou approchée avec les attributs d'un folklore tape à l'oeil.

En guise de conclusion, nous dirons qu'on ne peut penser les œuvres de la cyberculture, sauf à nous interroger sur la capacité que peut avoir l'esprit d'entrer en relation avec la matière dans chacun des actes du quotidien et donc, reconsidérer la possibilité d'une métaphysique⁸⁸⁴ comme possibilité d'élever la pensée au delà du fait de penser ou de son impossibilité. Il s'agit alors certainement de développer une spiritualité, c'est-à-dire une activité de l'esprit, qui ouvre à la dimension mystique de la mécanique liée à l'immatériel.

Sans en avoir conscience, c'est bien cette dimension qui est à l'œuvre à l'ère du monde réticulaire et numérique et tout spécialement dans le logiciel libre et l'art libre. Ceci dit, nous avouons qu'il y a un hiatus entre les faits observés et la conscience que peuvent en avoir leurs acteurs. Nous allons aborder maintenant une ces des figures emblématiques de la cyberculture, le hacker. Il s'agira de prendre connaissance d'une attitude culturelle en phase avec le « penser œuvrant » du réseau des réseaux.

883 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Quadrige, 1988, p. 329 – 331.

884 « La métaphysique n'est pas une construction de concepts par lesquels nous essaierons de rendre moins sensibles nos paradoxes ; c'est l'expérience que nous en faisons dans toutes les situations de l'histoire personnelle et collective – et des actions qui, les assumant, les transformes en raison. C'est une interrogation, telle qu'on ne conçoit pas de réponse qui l'annule mais seulement des actions résolues qui la reportent plus loin. » M. MERLEAU-PONTY, « Le métaphysique dans l'homme », *Sens et non-sens*, Gallimard, p. 117.

2.2.1.3.4 Le hacker, figure emblématique de la cyberculture.

À partir de 1984, au dépouillement de la société AT&T et alors qu'Unix devenait pour la première fois un produit commercial, c'est une « nation réseau » relativement cohérente, centrée autour de l'Internet et de l'Usenet (et dont la plupart des membres utilisaient un mini-ordinateur — ou des machines de type stations de travail sous Unix) et un vaste arrière-pays d'enthousiastes des micro-ordinateurs qui représentaient l'essentiel de la culture des hackers⁸⁸⁵.

2.2.1.3.4.1 Qu'est-ce qu'un hacker ?

« Informatique-héros », comme il y a des « guitar-héros »⁸⁸⁶, le hacker est la personnification de ce qu'on pourrait nommer la « praxis informatique ».

À l'origine, personne présentant un intérêt compulsif pour l'analyse des systèmes, pour la découverte du mode de fonctionnement de n'importe quel bidule à caractère scientifique ou technique. Par extension: spécialiste de la programmation, du système ou du réseau, très compétent et débrouillard⁸⁸⁷.

Pouvant être traduit par « bidouilleur », le hacker est créatif, réactif et intuitif. Les limites posées par les technologies numériques sont pour lui des défis à relever. C'est ainsi qu'il invente des techniques pour résoudre des problèmes. Nous pourrions dire également qu'il invente des problèmes pour résoudre les techniques, c'est-à-dire pour les soumettre à sa puissance d'invention. Mais le mode d'action des hackers est particulier en ce sens qu'il n'est pas le fruit d'une réflexion à priori mais d'une connaissance sensible et pratique des moyens d'actions et de l'environnement dans lequel ils vont exercer leur art. Nous devons le reconnaître : les hackers sont des artistes de l'informatique. Ce pourrait être une

885 E. S. RAYMOND, *Une brève histoire des hackers*, « 5. L'ère de l'Unix propriétaire », trad. Sébastien Blondeel, 1998, in *Open Sources — Voices from the Open Source Revolution*, une anthologie préparée par C. DiBona, S. Ockman, O'Reilly & Associates, 1999, http://www.linux-france.org/article/these/hackers_history/fr-a_brief_history_of_hackerdom-5.html Texte original : *A Brief History of Hackerdom*, <http://catb.org/esr/writings/hacker-history/hacker-history.html> (pages visitées le 11/01/10)

886 « [...] que l'on peut traduire par « guitariste hors normes » », http://fr.wikipedia.org/wiki/Guitar_hero (page visitée le 19/06/07)

887 Définition du *Jargon Français*, dictionnaire de l'informatique, <http://jargonf.org/wiki/hacker> (page visitée le 19/06/07)

définition.

Hacker est à l'origine un mot anglais signifiant bricoleur, bidouilleur, utilisé pour désigner en informatique les programmeurs astucieux et débrouillards. Plus généralement il désigne le possesseur d'une connaissance technique lui permettant de modifier un objet ou un mécanisme pour lui faire faire autre chose que ce qui était initialement prévu⁸⁸⁸.

Dans son texte « How to become a hacker »⁸⁸⁹, Eric S. Raymond, un des acteurs de la première heure du mouvement du logiciel libre et initiateur de l'Open-Source, définit le hacker en ces termes :

Qu'est-ce qu'un hacker ?

Le Cyberlexis contient un tas de définitions du terme «hacker», dont la plupart portent sur des choses telles que l'habileté technique et le plaisir de résoudre des problèmes et dépasser les limites. Cependant, si vous voulez savoir comment devenir un hacker, il n'y a que deux définitions pertinentes.

Il existe une communauté - une culture partagée - de programmeurs chevronnés et de sorciers des réseaux dont l'histoire remonte, à travers les décennies, aux premiers mini-ordinateurs multi-utilisateurs et aux premières expériences d'ARPAnet. Les membres de cette communauté ont inventé le terme «hacker». Ce sont les hackers qui ont construit Internet. Ce sont les hackers qui ont fait du système d'exploitation Unix ce qu'il est aujourd'hui. Ce sont les hackers qui font marcher Usenet et le World Wide Web. Si vous appartenez à cette culture, si vous avez contribué à son élaboration et si d'autres personnes qui en font partie vous connaissent et parlent de vous comme d'un «hacker», alors vous êtes un hacker⁸⁹⁰.

Puis, après avoir précisé (et ceci nous intéresse particulièrement) que :

L'état d'esprit du hacker ne se limite pas à cette culture des hackers de logiciels. Il y a des gens qui étendent la notion de «hacker» à d'autres domaines, tels que l'électronique

888 « Hacker », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hacker> (page visitée le 11/01/10).

889 E. S. RAYMOND, « Comment devenir un hacker ? », in O. BLONDEAU et F. LATRIVE, *Libres enfants du savoir numérique*, Éditions de l'éclat, 2000. p. 255-277. Disponible sur <http://www.freescap.eu.org/eclat/3partie/Raymond2/raymond2.html> (page visitée le 19/06/07)

890 *Idem*, p. 255-256.

ou la musique - à dire vrai, on en trouve des exemples au plus haut niveau dans toutes les sciences et dans tous les arts⁸⁹¹ .

L'auteur donne ce type de conseils pour devenir un hacker et être reconnu comme tel :

Comme la plupart des cultures sans économie monétaire, celle des hackers se fonde sur la réputation. Vous essayez de résoudre des problèmes intéressants ; mais seules les personnes qui vous sont techniquement égales ou supérieures sont à même de juger de l'intérêt réel de ces problèmes et de la qualité des solutions que vous proposez. [...]

Le monde des hackers correspond exactement à ce que les anthropologues appellent une culture du don. Votre statut et votre réputation ne découlent ni de votre capacité à dominer d'autres personnes, ni de votre beauté, ni du fait que vous possédez des choses que d'autres désirent, mais bien plutôt de votre capacité à donner, et plus précisément à donner votre temps, votre créativité et les résultats de votre talent⁸⁹².

Ainsi, reconnaît-on un hacker à sa puissance de dons. Capacité d'être doué dans son domaine, mais aussi capacité à donner. Donner de son temps, de son savoir, de sa compétence. Cette dimension gracieuse de dons fait du hacker un artiste, car c'est la beauté de son geste, outre l'invention qu'il va produire et le problème qu'il va résoudre, qui lui donne cette dimension artistique. C'est la raison pour laquelle, à sa lecture, nous avons, avec l'accord de l'auteur, transformé cet « how-to »⁸⁹³ en « Comment devenir un artiste ». Nous avons simplement remplacé les mots de l'informatique par des mots issus de l'art conventionnel. Citons les première lignes qui reprennent celles citées ci-dessus de l'auteur de « How to become a hacker »

Qu'est-ce qu'un artiste?

Le dictionnaire contient un certain nombre de définitions du terme "artiste", qui sont toutes liées à l'aptitude au spectacle et au plaisir pris à résoudre des problèmes et à dépasser des limites arbitraires. Cependant, si vous voulez savoir comment devenir un artiste, seules deux de ces définitions sont pertinentes.

891 *Idem*, p. 256-257.

892 *Idem*, chapitre « Comment devenir quelqu'un dans le monde des hackers », p. 268-269.

893 Synonyme de tutoriel. « Document décrivant comment faire quelque chose... Utilisé en particulier par la documentation de Linux. Existe sous deux formes : normale et « mini », ces derniers étant très spécifiques et fournissant une recette simple et rapide à mettre en œuvre à un problème se présentant régulièrement. », « Howto », Le jargon français 4.1, dictionnaire d'informatique, <http://jargonf.org/wiki/Howto> (page visitée le 07/09/10).

Il existe une communauté, une culture partagée de créateurs expérimentés et de spécialistes de l'art dont l'histoire remonte aux premiers dessins multi-utilisateurs, il y a quelques milliers d'années, et aux premières expériences de l'art conceptuel [le réseau connu aujourd'hui sous le nom d'art contemporain, NDT]. Les membres de cette culture ont créé le mot "artiste". Ce sont des artistes qui ont créé l'art. Ce sont des artistes qui ont fait du ready-made ce qu'il est de nos jours. Ce sont des artistes qui font le réel.

Si vous faites partie de cette culture, si vous y avez contribué et si d'autres personnes qui en font partie savent qui vous êtes et vous considèrent comme un artiste, alors vous êtes un artiste⁸⁹⁴.

Dissipons un malentendu : notre réécriture palimpseste qui tente de faire correspondre la figure du hacker avec celle de l'artiste n'a pas de caractère scientifique. Elle n'est pas à prendre au pied de la lettre, il s'agit plutôt d'un jeu d'écriture qui montre également le jeu, le branle, l'écart, qu'il y a entre le hack et l'art. Différence entre une pratique fortement déterminée par la technique et une autre qui, par son histoire, s'en est émancipé pour affirmer une autonomie vis-à-vis de la technique comme qualité d'art. Si, dans le monde du logiciel libre, la compétence technique est un critère d'excellence pour être reconnu, dans le monde de l'art (que nous appelons « conventionnel ») ce critère, non seulement n'est plus de mise, mais il s'est inversé. En effet, le propre de l'art avec la modernité a été de s'affranchir des pratiques artisanales pour se développer en toute liberté, jusqu'à cette licence, subversive, qui affirmait l'art véritable comme anti-art ou comme vie au delà de l'art et des objets qui sont censés en faire la preuve. Néanmoins, le retour d'un artisanat dans l'art est un fait qui n'est pas non plus entièrement étranger au fait d'art, notamment avec les « nouvelles technologies » qui renouvellent un certain « artisanat d'art »⁸⁹⁵.

Nous avons vu la question du rapport entre l'esthétique et l'éthique. Nous allons voir maintenant comment les artistes de l'informatique sont mus par une éthique propre au matériau qu'ils pratiquent et à l'environnement dans lequel ils évoluent. Nous verrons que cet environnement n'est pas seulement le cyberspace, un vase clos finalement, mais bien une aire ouverte au sein d'un monde globalisé.

894 A. MOREAU, « Comment devenir un artiste », version 2.0, 24 Juillet 2001 (suite à la version 1.0 du 28 Décembre 1999) du texte « How to become a Hacker » de E. S. RAYMOND d'après la trad. de Stéphane Fermigier, <http://antoinemoreau.net/artiste.html> (page visitée le 11/01/10).

895 Par exemple avec des logiciels comme Processing avec ce que permettent des circuits imprimés comme Arduino. Voir « Les cours en ligne » de l'École des Beaux Arts d'Aix en Provence, <http://www.ecole-art-aix.fr/rubrique393.html> (page visitée le 18/11/10).

2.2.1.3.4.2 L'éthique hacker.

Il existe aussi un groupe de gens qui prétendent être des hackers mais n'en sont pas. Ce sont des gens (il s'agit surtout d'adolescents de sexe masculin) qui prennent leur pied en s'introduisant dans les ordinateurs et en piratant le réseau téléphonique. Les véritables hackers appellent ces gens des «crackers» et ne veulent avoir aucun rapport avec eux. Les véritables hackers considèrent en général que les crackers sont paresseux, irresponsables et pas si brillants que ça ; ils leur objectent qu'il ne suffit pas d'être capable de briser des codes de sécurité pour être un hacker, de même qu'il ne suffit pas d'être capable de faire démarrer une voiture volée pour être un ingénieur du secteur automobile. Malheureusement, un bon nombre d'auteurs et de journalistes se sont fait avoir et confondent les crackers avec les hackers, ce qui a le don d'irriter profondément ces derniers.

La différence fondamentale est la suivante: les hackers construisent ce que les crackers détruisent⁸⁹⁶.

Le malentendu, diffusé par les médias grand public qui associent et confondent hacker avec cracker, hacker avec « pirate »⁸⁹⁷ n'est pas sans importance⁸⁹⁸. Si l'un peut faire ce que fait l'autre (« pirater »), il s'en garde bien pour n'exercer son art que dans un but de création et non de destruction. Ajoutons tout de même : en principe, mais ce principe est sa ligne de conduite. Ce n'est pas parce qu'on a un couteau entre les mains qu'on devient fatalement un criminel. « De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts⁸⁹⁹ », n'est pas le livre de chevet du hacker. Cette posture romantique du XIX^e siècle n'est pas de mise pour celui qui code et qui trouve là source de création. La liberté ne se réduit pas dans la seule transgression et subversion mais s'épanouit, certainement plus profondément, dans

896 E. S. RAYMOND, *ibid.* p. 257.

897 Parmi ces crackers, certains sont devenus célèbres comme Kevin Mitnick, John Draper, Adrian Lamo, Jonathan James, Gary McKinnon, Adrian Lamo. N. AGUILA, « Hacking : les 15 plus gros piratages de l'histoire », 22. février 2008, <http://www.infos-du-net.com/actualite/dossiers/98-histoire-hacking.html> (page visitée le 14/01/10).

898 Lire MARTING, « Pourquoi il nous tient à cœur de ne pas confondre Hacker et Cracker », 02 septembre 2010, introduction à M. ŠUKLJE, « Lettre ouverte aux médias sur le mauvais usage du terme « hacker », trad. Framalang : Marting, Siltaar, Loque Humaine et Barbidule. <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/09/02/hacker-vs-cracker>. Texte d'origine : « Open letter to the media about the misuse of the term « hacker » », 2 août 2010 - Hook's Humble, <http://matija.suklje.name/?q=node/182>, (pages visitées le 07/09/10).

899 T. DE QUINCEY, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Gallimard, L'imaginaire, 2002.

une transgression de la transgression étant donné l'injonction à transgresser qui est devenu la règle et le mot d'ordre aujourd'hui⁹⁰⁰. Souvenons-nous du projet de revue qu'a pu avoir Georges Bataille, référence en matière de transgression, et qui devait s'intituler « Oui »⁹⁰¹. Une belle façon de dire non à la transgression comme négation de ce qui est, une façon critique d'être dans l'*amor fati*⁹⁰². La transgression du cracker est, au final, une soumission à la passion du pouvoir dominant, dont il est le miroir en creux.

Quelle est donc cette « éthique hacker » dont le livre de Pekka Himanen porte le titre⁹⁰³ ? Elle s'oppose, selon l'auteur, à ce que Max Weber a pu relever dans son ouvrage célèbre, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*⁹⁰⁴ où le modèle de production qui est à l'origine du capitalisme est

*[remis] en cause par le modèle ouvert (open model) en vertu duquel le hacker laisse librement sa production à la disposition des autres pour qu'il l'utilise, la teste et la développe*⁹⁰⁵.

Trois pôles caractérisent cette éthique : l'éthique du travail, l'éthique de l'argent, et la néthique ou éthique du réseau autrement appelée Netiquette⁹⁰⁶. Elle va déterminer l'attitude à avoir vis-à-vis d'autrui dans l'activité sociale, culturelle et de production qui a lieu. Il s'agit donc, finalement d'une « morale sociale », d'une ligne de bonne conduite à observer comme un « savoir-vivre » en réseau. En effet, la puissance de l'horizontalité sur le vertical, du jeu et du temps libre, au risque du chaos et du désœuvrement, autorise et encourage les rapports non-hiérarchiques, les expérimentations créatives sans passer par la validation d'une autorité autre que celles des pairs qui vont en reconnaître la justesse et l'utilité. La forge⁹⁰⁷ créative considérée comme vaste Académie est semblable à celle de

900 Les campagnes de publicités pour les forfaits illimités des opérateurs qui vantent la transgression des limites, par exemple celle de SFR : <http://www.sfr.com/votre-espace-dedie/journalistes/mediatheque/campagne-publicitaire.html> (page visitée le 07/09/10).

901 En 1924 avec Michel Leiris. M-C BEAUCHARD, G. DANDURAND, « Bataille / Leiris : l'intenable assentiment au monde », http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id_article=149 (page visitée le 13.01.10).

902 L'amour du destin cher à Nietzsche : « Je veux apprendre toujours davantage à considérer comme beau ce qu'il y a de nécessaire dans les choses : – ainsi je serai de ceux qui rendent belles les choses. Amor fati : que cela soit dorénavant mon amour. » F. NIETZSCHE, *Le gai savoir, op. cit.* livre quatrième, § 276, p. 165.

903 P. HIMANEN, *L'Éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*. Préface de Linus Torvalds, postface de Manuel Castells, trad. de Claude Leblanc, Random House New-York, 2001, Exils, Paris, 2001.

904 M. WEBER, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, Agora, 1964.

905 P. HIMANEN, *ibidem*, p. 73.

906 S. HAMBRIDGE, « Les règles de la Netiquette », RFC 1855, octobre 1995, trad. Jean-Pierre Kuypers, <http://www.sri.ucl.ac.be/rfc1855.fr.html> (page visitée le 18/11/10).

907 « [génie logiciel]. Ensemble de services qui facilitent le développement de logiciel par collaboration et sont accessibles via un réseau. », Jargon français, *op. cit.* <http://jargonf.org/wiki/forge>. Voir par exemple le site sourceforge.net, plateforme d'hébergement de projets libres <http://sourceforge.net> (pages visitées

Platon, qui permet l'émergence de projets, de pensées et d'actions pertinentes et utiles pour l'ensemble de la société.

Une fois de plus, ce modèle hacker ressemble à l'Académie de Platon où les étudiants n'étaient pas considérés comme des réservoirs vides de savoir mais étaient vus comme des compagnons dans l'apprentissages (synethis). Du point de vue de l'Académie, la mission centrale de l'enseignement était de renforcer la capacité des étudiants à poser des problèmes, développer des lignes de pensée et présenter des critiques. En conséquence, l'enseignant était présenté de façon métaphorique comme une sage-femme, un entremetteur et un maître de cérémonie aux banquets. La tâche du professeur ne consistait pas à inculquer aux étudiants un savoir préétabli mais à aider à donner naissance à des choses de leur propre chef⁹⁰⁸.

Alors que dans l'éthique protestante, qui a mené au capitalisme, selon Weber, seul le travail peut garantir le salut des hommes, car il est à la fois une vocation et un devoir pour tous ceux qui veulent être rachetés du péché originel.

Traiter le travail en tant que « vocation » est devenu pour l'ouvrier moderne une attitude aussi caractéristique que l'attitude correspondante du patron à l'égard de l'acquisition. C'est cet état de choses, nouveau pour l'époque, que traduisait un observateur anglican aussi pénétrant que Sir William Petty lorsqu'il attribuait la puissance économique de la Hollande du XVIII^e siècle au fait que les « dissidents » (calvinistes et baptistes), particulièrement nombreux dans ce pays, considéraient que « le labeur et l'esprit industriel constituent leur devoir envers Dieu »⁹⁰⁹.

Quand au contraire,

Pour les hackers comme Torvalds, le facteur organisationnel de base dans la vie n'est ni l'argent, ni le travail, mais la passion et le désir de créer avec d'autres quelque chose de socialement valorisant⁹¹⁰.

Soit, mais n'est-ce pas, via la passion et la valorisation sociale, un modèle de production et un morale qui, sans le paraître, est un prolongement du capitalisme où le salut n'est plus

le 13/01/10).

908 P. HIMANEN, *ibid.* p. 83.

909 M. WEBER, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, op. cit. p. 220-221.

910 P. HIMANEN, *L'Éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, op. cit. p. 65.

dans le travail mais dans la pression sociale du loisir rentable ? Non plus le travail mais un jeu de société grandeur nature sans autre artifice que ses règles, quasiment invisibles, non-dites, mais prégnantes et qui est conforme à l'esprit de compétition. Une façon adroite et effective, pour les maîtres des jeux (le « Roi Linus⁹¹¹ » appelé également le « dictateur bienveillant⁹¹² ») de mener les foules, non plus par la terreur du travail, mais par celle d'un genre de « socialisme néo-capitaliste ». Un capitalisme qui se fait social et cool pour perdurer et être moralement acceptable. Le succès, à la fois technique, économique et « éthique » tient à cette idéologie, résumé dans le slogan de Google : « Don't be evil⁹¹³ ».

De la bienveillance comme « new-look » « new-tech » du moralisme WASP⁹¹⁴ ? Nous pensons, en fait, que le livre de Pekka Himanen ne rend pas compte de ce qui serait l'éthique hacker. Il oriente la disposition d'esprit versée dans le don, la créativité et la liberté vers un combat idéologique anti-capitaliste. L'ironie étant que cette vision anti-capitaliste révèle petit à petit des manières de faire finalement pro-capitaliste. Nous le voyons avec l'histoire du web, depuis l'avènement du web 2.0 et des start-up Open-Source qui, soucieuses de leur réussite, de leur survie et de leur croissance économique, nourrissent l'économie dans laquelle elles se développent, l'économie de type capitaliste⁹¹⁵.

Selon nous, l'éthique hacker est celle d'un geste. Il s'offre sans intérêt, librement, pour constater l'effet d'une invention qui révèle et relève de l'*amor fati*, de la joie de ce qui est là, de ce qui est la création en rapport avec son eco-système. Cette éthique n'est pas seulement polarisée sur la question politiquement restreinte de la lutte contre un système économique. Son différend d'avec le capitalisme est tel qu'il est sans rapport, sauf l'indifférence qui en traduit le mépris et le peu d'importance au final. L'éthique hacker s'élargit aux questions de politiques fondamentales, c'est-à-dire à des questions de conduites impensées et involontaires, mais non sans effort et exigences. Autrement dit, un type de politique qui est *ars/technè* et qui invite à décider d'une forme de conduite. Le genre de décision politique qui permet :

911 Vocabulaire relevé pour qualifier politiquement Linus Torvalds dans le documentaire de Hannu Puttonen, *Nom de code : Linux*, diffusé le 14.03.2002 sur ARTE, *op. cit.*

912 Ainsi est qualifié, politiquement, l'initiateur de GNU/Linux. « Dans le modèle « Linux », le « dictateur bienveillant » est Linus Torvalds, le réseau est l'Internet, les contributeurs sont les développeurs du monde entier, la rémunération est symbolique (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit irréaliste !). » M. VOLLE, *e-économie*, Economica 2000, chapitre VI : Informatique, <http://www.volle.com/ouvrages/e-conomie/informatique.htm> (page visitée le 13.01.10).

913 « Ne soyez pas malveillant ». <http://investor.google.com/conduct.html> (page visitée le 13/01/10).

914 « White Anglo-Saxon Protestant » http://fr.wikipedia.org/wiki/White_Anglo-Saxon_Protestant (page visitée le 07/09/10).

915 Pour autant, nous ne partageons pas le point de vue technophobe de Los Amigos de Ludd « Les hackers et l'esprit du parasitisme », Éditions La Lenteur, août 2009, rapporté par [framablog.net](http://framablog.org/index.php/post/2010/09/07/hacker-parasite), le 07 septembre 2010, <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/09/07/hacker-parasite>. Origine du document : http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?page=resume&id_article=258 (pages visitées le 07/09/10).

*que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers, qui est une machine à faire des dieux*⁹¹⁶.

Cette fonction essentielle, que Bergson pensa liée à la technique, n'a sans doute jamais été aussi proche de se réaliser qu'avec les machines intelligentes reliées entre elles. Sans autre politique pour nous que de s'abandonner à cette disposition gracieuse qui va opérer, en retour, des effets tout aussi gracieux. Nous avons vu cela, telle est notre vision de l'internet, du logiciel libre et de l'art libre. Telle est, à notre sens ce qu'on pourrait qualifier d'« éthique hacker ». Ce geste et la beauté qui l'accompagne, nous aurons l'occasion d'y revenir, est un geste politiquement puissant car il n'offre pas de prise aux pouvoirs, il est comme un pas de danse martiale au sein d'une armée qui va au pas. Il est proprement désarmant.

Poursuivons avec le Manifeste Hacker de Kenneth M^c Kenzie Wark⁹¹⁷. Oserons-nous le dire ? Nous le devons, notre étude ne pourrait passer sous silence qu'il nous a été impossible de saisir le propos de l'auteur. Nous lisons des phrases aussi simplistes et creuses que :

*Les hackers créent la possibilité que des choses nouvelles s'engagent dans le monde. Pas toujours des grandes choses, ni même des bonnes choses, mais des nouvelles choses*⁹¹⁸.

Nous ne comprenons pas les théories que veut développer l'auteur, comme par exemple :

*A travers le renouveau de l'histoire, en tant qu'histoire Hacker, émerge une théorie du vecteur comme théorie de classe. Cette théorie offre tout à la fois une abstraction grâce à laquelle le vecteur comme force d'abstraction à l'œuvre dans le monde peut être saisi, et en même temps une conscience critique une conscience critique du chiasme entre les pouvoirs virtuels du vecteur et ses limitations actuelles sous le règne de la classe vectorale. De cette perspective émergente, les tentatives du passé pour changer le monde font figure de simples interprétations. Les interprétations actuelles, même celles qui revendiquent leurs filiation à la tradition historique semblent captives de la marchandisation de l'information sous le règne de la classe vectorale*⁹¹⁹.

916 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 338.

917 Mc KENZIE WARK, *Un manifeste Hacker*, traduction collective, Criticalsecret, Paris, 2006.

918 *Idem*, *Abstraction*, 004, n. p.

919 *Idem*, *Monde*, 388, n. p.

Une somme soporifique post et pro-situationniste, post et pro-marxiste, sans autre invention que celle de renouer avec le plus éculé des discours « révolutionnaires ». Le hack comme phénomène, perçu par l'auteur, permettant d'avoir prise pour asseoir un discours idéologique que le marteau de Nietzsche aurait eu plaisir à frapper⁹²⁰. En quatrième de couverture on peut lire : « Cette terre est votre terre, cette terre est ma terre... »⁹²¹.

Ce manifeste qui se veut critique radicale de l'ordre du monde et qui a pu voir chez les hackers, une « classe » spécifique porteuse de révolution, contredit le fait même du hack qui est le faire, la fabrication inventive subsumant tout discours voulant avoir la main. Ni le style, son absence, y compris son style absent, ni la forme qu'à pu lui donner l'édition française, un gros pavé, soigné dans sa présentation et sa typo, ne sauve un texte manifestement fort éloigné de l'esprit du hacker tel qu'il se pratique. Car c'est la pratique, libre et libérant ses productions, qui fait l'esprit du hack, ce genre de pratique qu'avait très bien su relever un Michel de Certeau dans son livre, *L'invention du quotidien, les arts de faire*. L'homme du commun à l'ouvrage qui bidouille et invente et ne s'en laisse pas compter des captations intellectuelles des demi-habiles, pour reprendre le mot de Pascal, qui tentent de dominer une situation, par essence imprenable. Redisons-le : c'est la pratique qui est pensée et qui pense.

L'âge du hack, c'est l'âge du faire. On ne peut pas dire, hélas, que le discours de l'auteur du Manifeste Hacker soit, dans la pratique, par la pratique, un hack quand il se trouve sous le régime du droit d'auteur le plus conventionnel⁹²².

Que peut faire un hacker d'un manifeste quand il est, lui, de sa propre initiative, dans l'acte en train de se faire, dans le fait du faire, dans la fête du faire, fête pour l'esprit et réelle action de son corps pratiquant, on-line, de tout son être, en ligne et pas seulement en ligne ?

Si nous devons reconnaître l'existence possible d'un « Manifeste Hacker », ce serait dans une forme de littérature qui hacke l'écriture même. Tout simplement un poème, tous poèmes en fait, ce serait également l'écriture d'un Samuel Beckett, d'un Marcel Proust, d'un James Joyce, par exemple. Car nous sommes, avec les textes de ses auteurs là, manifestement dans le faire et la fête de l'écriture. Cette écriture, tel un code-source libre, ouvre à l'invention, elle est porteuse de liberté.

920 F. NIETZCSHE, *Ceuvres, tome 2*, « Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau », p. 931-1130, *op. cit.*

921 Sans commentaires.

922 « McKenzie Wark *Un manifeste Hacker* © octobre 2006 éditions Ubiprodebis et Criticalsecret, Paris, France (EU). Tous les droits internationaux de la version francophone, traduction, design, reproduction, adaptation, sont réservés pour tous supports papier ou multimédias, sauf autorisation explicitement demandée et donnée par l'éditeur, selon des conventions avec l'auteur. » McLENZIE WARK, *Idem*, n. p.

Terminerons en nommant quelques figures de hackers comme : Richard Stallman, Linus Torvalds, Eric S. Raymond, Alan Cox, Bruce Perrens, Daniel J. Bernstein. Pensons également à tous ceux qui fabriquent, à des degrés divers et anonymement, sans avoir été capté par le vedettariat, du code informatique, mais pas seulement car :

L'état d'esprit du hacker ne se limite pas à cette culture des hackers de logiciels. Il y a des gens qui étendent la notion de «hacker» à d'autres domaines, tels que l'électronique ou la musique - à dire vrai, on en trouve des exemples au plus haut niveau dans toutes les sciences et dans tous les arts. Les hackers de logiciels se reconnaissent une parenté avec ces esprits et les appellent parfois, eux aussi, des «hackers» - et pour certains la nature du hacker est réellement indépendante du média particulier dans lequel il opère⁹²³.

« Indépendante du média particulier dans lequel il opère », c'est la raison pour laquelle nous avons considéré l'art comme un hacking avant la lettre et les artistes comme des hackers par excellence. Tout comme nous avons considéré l'art comme procédant du copyleft avant sa formalisation juridique. Notre observation des pratiques créatives liées au numérique, à l'informatique libre et à l'internet nous invite à penser qu'il s'agit là d'une reformulation de ce que peut être l'art, après son histoire via la tradition des Beaux-Arts. Nous avons émis l'idée qu'il s'agit aussi de son prolongement bouleversé.

C'est de ce bouleversement généralisé dont il va être question dans la partie suivante en abordant plus spécifiquement la question du lieu numérique, son écosystème et en conséquence, les décisions prises pour l'entreprendre.

923 E. S. RAYMOND, *Comment devenir un hacker*, op. cit. p. 256-257.

2.2.2 **Modification du lieu et de ce qui a lieu.**

Si, comme l'affirme Mallarmé « rien n'aura eu lieu que le lieu »⁹²⁴, prendre acte que le lieu est le théâtre de son propre événement c'est comprendre que, de la même façon que le médium c'est le message⁹²⁵, ce qui a lieu c'est le lieu même. Nous avons vu que l'internet, le numérique et le logiciel libre amplifiaient ce geste d'affranchissement, nommé par Heidegger, « arraisonement », reprochant à la technique d'arracher à la terre. Nous avons vu également que ce geste était aussi ce qui sauvait de cet arrachement. Nous tenterons de montrer, dans cette partie de notre étude, quels sont les principes qui font du lieu, un événement bouleversant et qui permettent à ce bouleversement d'être ce qui pourrait sauver d'une catastrophe annoncée en tant que vérité qui advient et met à jour.

La technique est l'alchimie ; elle est l'auto-accomplissement de la vie que nous sommes. Elle est la barbarie, la nouvelle barbarie que notre temps, en lieu et place de la culture. En tant qu'elle met hors jeu la vie, ses prescriptions et ses régulations, elle n'est pas seulement la barbarie sous sa forme extrême et la plus inhumaine qu'il ait été donné à l'homme de connaître, elle est la folie⁹²⁶.

Pour développer notre propos, nous allons traiter la question de l'écosystème propre à l'internet et au numérique, de la nécessité des principes qui conduisent l'économie du lieu et son matériau, et finalement d'une politique en rapport.

2.2.2.1 **Écosystème, économie : échographies du copyleft.**

Nous allons nous intéresser ici aux traces, invisibles à l'oeil nu, de ce qui fait l'« écologie » (du grec *oikos*, maison et *logos*, pensée) du copyleft. De même que nous relèverons ce qui peut être entendu par son « économie » (du grec *oikos*, maison, et *nomos*, loi) à l'ère du numérique et de l'internet. Établir une échographie, plus qu'une simple cartographie, puisque nous sommes dans un lieu autre que celui des territoires, établir une trace de son *logos* de façon à ce que nous puissions entendre le lieu et ce qui a lieu en intelligence avec

924 MALLARMÉ, *op. cit.*

925 M. McLUHAN, *Pour comprendre les médias, op. cit.*

926 M. HENRY, *La barbarie, op. cit.*, p. 95.

ses résidents. Inutile d'ajouter que par « intelligence » nous comprenons à part égale ce qui relève de l'intellect et de la sensibilité. Ce souci écologique se garde bien de ce qui pourrait être l'expression d'un folklore empreint de nostalgie, il est une préoccupation culturelle pour le présent du monde.

Ajoutons que nous ferons retour fréquemment sur des notions évoquées auparavant, soit pour les approfondir ou tout simplement pour les rappeler, mais dans un contexte autre. Ce qui pourrait paraître comme une répétition, nous a semblé nécessaire pour montrer le développement de faits qui, sur le théâtre de leur opération, se présentent sous des jours chaque jours nouveaux. Nous avons, volontairement, privilégié différentes manières d'aborder un même objet de façon à le cerner jusque dans ses contradictions ou ses prolongements. La répétition sera pour nous et pour le lecteur, une discipline de faire (écriture et lecture), une pratique de l'interrogation sans qu'il nous soit possible de fixer définitivement une présentation générale et finale. Malgré l'écriture qui plombe.

2.2.2.1.1 La question du lieu et de l'événement.

Nous reprenons donc la phrase qui apparaît entrecoupée dans le poème de Mallarmé et qui révèle, en même temps qu'elle se lit comme son propre avènement, ce qu'il en est du lieu et de ce qui a lieu : « Rien n'aura eu lieu que le lieu ».

Je n'ai créé mon Œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumé et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La destruction fut ma Béatrice⁹²⁷.

Ce qui a pour conséquence de considérer la création comme une opération, non pas « originale », mais « originelle » de toute première importance :

Selon Mallarmé, il faut rendre à la page sa blancheur originelle. De ce fait, le blanc de la page est le lieu originel mais également la destination finale. Mallarmé procède donc à un blanchissement des mots et son poème idéal doit être un « fantôme blanc comme une page pas encore écrite ». Ainsi, « indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure

⁹²⁷ S. MALLARMÉ, « lettre à Lefébure du 27 mai 1867 », cité par P-H. FRANGNE, *La négation à l'oeuvre, la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 253.

gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence.
»⁹²⁸.

Est-ce véritablement là une destruction ? Est-ce là une négation de ce qui pourrait s'inscrire en noir, sur le blanc du support, quand l'opération d'inscription de l'auteur poursuit et réalise un blanc ? Au final, non, puisqu'il y a œuvre, et qu'il faut bien reconnaître que le minima de cette œuvre comporte un maxima d'affects et d'effets conséquents. Il s'agit alors d'un acte soustractif

*C'est, écrit Badiou, « inventer le contenu au lieu même de la différence minimale, là où il n'y a presque rien ». Malevitch, nous le dit dans l'un de ses poèmes quand il écrit : « Efface, tais-toi, éteins le feu si c'est du feu, pour que les basques de tes pensées soient plus légères et qu'elles ne rouillent pas, pour étendre le souffler d'un jour nouveau dans le désert »*⁹²⁹.

Il va s'agir pour nous, en héritage de cette découverte de l'économie de la soustraction propre à une culture occidentale qu'on pourrait qualifier de « post-Galiléenne », c'est-à-dire une culture fortement modélisée par l'esprit scientifique, de comprendre comment et pourquoi cette destruction, ressentie comme telle, est le mode d'être de ce qui se construit aujourd'hui avec le copyleft. Comment et pourquoi le copyleft peut être une véritable « assurance-vie » de ce qui s'élimine par destruction répétée⁹³⁰. Comment, dans le chaos de nos créations, ce lieu où l'événement a lieu, peut-il demeurer un lieu de vie ? Arraché à la terre par la technique, ce lieu, on-line comme on dit « on-air »⁹³¹, auquel nous nous attachons dans cette étude, c'est l'internet.

Mais tout d'abord, le mot « lieu » est-il bien approprié ? Ne pourrions pas lui préférer « espace » ou « site » ? Le site qui, selon Anne Cauquelin, posséderait tout à la fois les caractéristiques de l'espace et du lieu.

928 S. PILLET, « La fiction comme supercherie divine : l'effet de fiction dans la poésie de Stéphane Mallarmé », *Fabula.org*, <http://www.fabula.org/effet/interventions/12.php> (page visitée le 17/07/06).

929 N. HILLAIRE, *L'expérience esthétique des lieux*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 19, citant A. BADIOU, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 86-88. Le poème de Malevitch in « Le siècle. Séminaire public d'Alain Badiou I. 1998-1999, (transcription de François Duvert) <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/98-99.htm> (page visitée le 18/11/10).

930 « Bien loin de vouloir enterrer le passé dans le nul et le non-venu, la destruction a une intention positive ; sa fonction négative n'est jamais qu'implicite et indirecte. » M. HEIDEGGER, *Être et temps*, Gallimard, Paris, 1987, p. 48 (traduction modifiée), cité par C. MALABOU, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 43.

931 Se dit d'un enregistrement en train de se faire en radio ou télévision, <http://www.yourdictionary.com/on-air> (page visitée le 07/09/10).

De l'espace, il garde le positionnement, la situation, l'établissement ponctuel et repérable sur une carte du territoire. Aspect qui en fait un élément déplaçable, aisément modifiable, labile en quelque sorte. Aspect par lequel il engage le présent, l'actuel, sans restriction. On construit un site et on s'établit sur un site⁹³².

Bien que le terme « site internet » soit entré dans le langage courant pour désigner un ensemble de pages web⁹³³, nous choisissons de mettre l'accent sur l'idée de lieu, de façon à lui reconnaître sa part d'événement et ce qui fait passage. Passage d'une problématique de territoire à celle de temps et d'histoire infinie car :

L'essentiel n'est donc ici ni du côté des territoires ni de celui de la logique et de la sémantique. L'essentiel est du côté de la circulation, c'est-à-dire des flux et de leurs croisements, des dires, des traces et de leur rencontre : du côté de la temporalité régissant notre expérience des réseaux⁹³⁴.

La question qui se pose, pour comprendre l'écologie spécifique d'un lieu, c'est celle de sa « loi ». Qu'est-ce qui fait loi, qu'est-ce qui va, en ce lieu, ordonner son chaos originel afin de rendre son événement vivable ? L'internet, comme tout autre lieu, serait-il lié à une Loi comme la nature est liée à celle de la Création ?

Nous proposons ces questions sans avoir la possibilité d'étayer davantage. Nous pouvons juste indiquer, pour nous défendre de toute gratuité, qu'un lieu serait de l'ordre de l'ouvert et de l'infini quand un territoire serait de l'ordre du fermé et de l'illimité. Pourquoi ? Parce que le fermé et l'illimité du territoire procède de la conquête. Celle-ci est sans limite et ferme tout ce qu'elle possède ou veut posséder. C'est ainsi que la fermeture et l'illimité ont partie liée. Au contraire, le lieu, espace ouvert par excellence car il est l'évènement qui arrive sans prévoir, est infini, il n'y a pas de désir de conquête à ce qui vient sans savoir ce qui arrive. L'ouverture s'offre à l'infini de son ouverture infinie. Processus de vérité d'une vérité inconnue.

Ajoutons que si « seul l'infini limite l'illimité⁹³⁵ » alors il y a conflit entre le lieu infini et le territoire illimité. L'éternelle question de la liberté est là, centrale, qui se pose comme toujours, avec l'impératif éthique qui lui est connexe. Le rapport à la Loi et à la Création implique une justesse qui ne s'accomplit ni dans la création, ni dans la destruction, mais, comme nous l'avons indiqué, dans la décréation.

932 A. CAUQUELIN, *Le site et le paysage*, PUF, Quadrige, Paris, 2002, 2007, p. 85.

933 http://fr.wikipedia.org/wiki/Site_Web (page visitée le 07/09/10).

934 P. MATHIAS, *Qu'est-ce que l'internet ?*, op. cit., p. 59, 60.

935 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit.

Ce qui est connu ne peut être éprouvé comme événement. Or l'œuvre est cette ouverture du temps qui ménage l'avenir et ouvre (fût-elle au moyen du calcul) vers l'incalculable. C'est cet incalculable que vise Bergson dans L'évolution créatrice, qu'il oppose à connaissance scientifique (et à la physique en particulier)⁹³⁶.

2.2.2.1.2 Écosystème du numérique et de l'internet.

Pour saisir l'esprit du numérique et de l'internet nous allons nous intéresser à sa matière brute. Nous comprendrons mieux en quoi le copyleft est le garant, pour ne pas dire le « gardien » de cette matière et que la nécessité de formaliser le copyleft juridiquement est la façon la plus simple et convenue de le rendre concret.

Nous l'avons vu, l'internet est et n'existe que parce qu'il fonctionne avec des protocoles ouverts. Basé sur les standards de transport de données TCP/IP, il permet l'accès aux ordinateurs quels que soient leurs particularités liées aux différents constructeurs, au système faisant marcher les ordinateurs ainsi qu'aux logiciels employés. C'est également dans cet esprit d'interopérabilité qu'Unix, a été inventé en 1969. C'est un système d'exploitation qui utilise un langage simple (le langage C) qui a l'avantage d'être celui qui est le plus utilisé par les programmeurs. Il était naturel, logique et raisonnable que les sources soient offertes aux universités pour étendre la fonction du logiciel à d'autres unités, comme, par exemple à l'université de Berkeley, où nous avons vu que la réécriture du code-source a pu donner naissance à une nouvelle distribution du système d'exploitation.

Par l'élan de cette prolifération gracieuse du code-source, les machines allaient devenir des relais ouverts pour tous types de transports. C'est ainsi que le réseau internet s'est construit dès 1969 sur des machines tournant sous Unix, dont la genèse a eu lieu au sein du M.I.T avec le projet « time sharing » (temps partagé) nommé MULTICS (Multiplexed Information and Computing Service) et qui allait laisser son nom pour celui d'« Unix »⁹³⁷. Puis, en 1976, c'est le développement de UUCP (Unix to Unix Copy Program) par les

936 N. HILLAIRE, *L'expérience esthétique des lieux*, chapitre III, « Situations de l'œuvre d'art à l'âge des réseaux, 1 / Art, temps et médias après la modernité », *op. cit.*, p. 173

937 S. ROSSI, « time sharing et Unix », *Histoire de l'informatique*, 2004, <http://histoire.info.online.fr/unix.html> (page visitée le 10/10/06)

laboratoires Bell Labs d'AT&T qui va voir la naissance du premier protocole d'échanges de données préfigurant, par son succès et sa philosophie, le protocole TCP/IP qui allait s'imposer et propulser ce qui allait devenir l'internet sur le devant de la scène mondiale.

Ce qui est remarquable, dès les premiers pas de l'informatique, c'est l'échange des données, la transmission des connaissances qui a pu se faire gracieusement, comme « naturellement », nous pourrions dire aussi « comme de bien entendu ». Dès les années 50, le projet « Share » d'IBM, dont nous avons parlé, était dans cette logique également de partage des ressources.

Ceci forme la culture informatique, avec ces traits d'auteurs qui font acte de création, via l'accroissement des données. La base de travail de l'informaticien, son économie propre, ce qui le transporte et qui permet le transport des affects (le désir de résoudre un problème) et des infos (la connaissance du code-source), c'est bien l'échange. Plus qu'un mode de fonctionnement, c'est un mode d'être.

Ces libertés étaient depuis le début des années 1960 jusqu'à celui des années 1980 la règle en matière d'informatique et non l'exception. Même le code des systèmes d'exploitation était à la disposition des clients sans facturation et avec droit de modification explicitement écrit. Aucune entreprise n'aurait alors acheté un ordinateur - ceux-ci coûtaient alors l'équivalent d'une vingtaine d'années de salaire d'un cadre - en acceptant d'être dépendant pieds et poings liés d'un constructeur⁹³⁸.

Ce mode d'être qui découle, culturellement, matériellement, économiquement du logiciel et qui sera rappelé par le logiciel libre lorsque ces principes d'ouverture seront mis à mal, sera celui de l'internet. Car, redisons-le, l'internet est un « réseau libre » qu'il faut entendre au sens de « logiciel libre ».

Voyons maintenant l'application concrète de ces principes d'ouverture pour le fonctionnement du réseau des réseaux.

2.2.2.1.3 Qu'est-ce qu'un « standard ouvert » ?

On entend par standard ouvert tout protocole de communication, d'interconnexion ou d'échange et tout format de données interopérable et dont les spécifications techniques

938 http://fr.wikipedia.org/wiki/Logiciel_libre (page visitée le 10/10/06)

sont publiques et sans restriction d'accès ni de mise en œuvre⁹³⁹.

Cela signifie donc :

- des protocoles et des formats de données indépendants d'un logiciel particulier, d'un système d'exploitation ou d'une société,
- des spécifications techniques documentées, publiées, non payantes, sans brevet dessus, sans royalties dessus⁹⁴⁰.

Pour éviter au Web d'être livré aux appétits propriétaires, le W3C (World Wide Web Consortium)⁹⁴¹ se porte garant du maintien et du respect des standards ouverts et de d'interopérabilité entre les machines. Ainsi, plus de 80 recommandations en 10 années d'existence ont pu être menées à bien, qui vont des formats html aux formats graphiques, en passant par les feuille de styles (CSS) et les flux d'information (XML, par exemple).

L'idée était de combattre les dérives des deux principaux concurrents, Netscape et Microsoft, pour construire un web ouvert, accessible à tous, unifié et interopérable. Encore aujourd'hui, la segmentation du web (« site optimisé pour Internet Explorer ») est une réalité et marque une dégradation⁹⁴².

Pour entériner une norme, il existe à ce jour trois types d'organismes :

- 1 des rassemblements d'acteurs privés : IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers)⁹⁴³, DVD Forum⁹⁴⁴,
- 2 des Etats ou organisations internationales : AFNOR (association française de normalisation)⁹⁴⁵, OSI (Organisation Internationale de normalisation)⁹⁴⁶,

939 Journal Officiel n° 143 du 22 juin 2004 : loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique (référence NOR: ECOX0200175L), titre Ier (De la liberté de communication en ligne), chapitre Ier (La communication au public en ligne), Article 4. Cité par T. STCEHR, « Un article de loi définit ce que sont les formats ouverts », 1 juillet 2004, <http://www.formats-ouverts.org/blog/2004/07/01/12-UnArticleDeLoiDefinitCeQueSontLesFormatsOuverts> (page visitée le 10/10/06)

940 *Idem*.

941 Créé en 1994 par Tim Berners-Lee au MIT (avec la collaboration du CERN, de la DARPA et de la Commission européenne, et rejoint en avril 1995 par l'INRIA), <http://www.w3.org> (page visitée le 10/10/06)

942 O. MAXPAR, T. PAPIERNIK, « Normes et standards ouverts de l'internet », Compte rendu, 15 mai 2004 http://www.fing.org/jsp/fiche_actualite.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=1120638361558&LANGUE=0&RH=UP2004 (page visitée le 10/10/06, non disponible le 07/09/10).

943 <http://www.ieee.org/> (page visitée le 10/10/06)

944 <http://www.dvdforum.org/> (page visitée le 10/10/06)

945 <http://www.afnor.fr> (page visitée le 10/10/06)

946 <http://www.iso.ch/iso/fr/ISOOnline.frontpage> (page visitée le 10/10/06)

3 des rassemblement d'individus : IETF (Internet Engineering Task Force)⁹⁴⁷.

Mais, plus encore que les organismes, ce sont les pratiques du lieu qui nous indiquent la réalité de son fonctionnement. Un assemblage de forces diverses auront fait l'unité contradictoire de l'internet où, l'unicité propre à chacun compose avec le pluriel commun à tous. Ce monde commun à tous est devenu lui-même unique, global, englobant toutes connexions singulières.

N'est-ce pas cela qu'on appelle un « univers », un Tout composé de diversités⁹⁴⁸ ? La bonne forme de cet univers est fonction de son équilibre qui contente à la fois les individus (indivisibles) et la totalité (atomique). L'ouverture des protocoles de communication qui font standards ont cette vertu : embrasser les uns et les autres, tous les « uns », dans l'unicité d'un monde pluriel. Le monde est un, pour et par les uns. Nous comprenons l'importance de cette politique d'ouverture à l'heure de la mondialisation où nul ne saurait être exclu d'un monde qui se trouve unifié par les moyens de communication. Des moyens électroniques, mais aussi, routiers, aériens, toutes voies de communication.

Les standards ouverts prennent en considération une nature vivante, une nature artificielle, celle des machines communicantes, ces « bêtes intelligentes » et nous, les utilisant. Cette nature, nous la qualifierons de « surnature » pour la différencier d'une « anti-nature » propre à l'animal humain⁹⁴⁹.

Nous utilisons ce vocable de « surnature », non pas pour exprimer un « surnaturel » de bazar comme ont pu le faire, selon nous, les surréalistes, mais bien pour affirmer un dépassement de la nature et d'une anti-nature par trop, nous semble-t-il, réactive à la nature donnée qui, de toutes façons, « revient au galop » sitôt qu'on la chasse⁹⁵⁰. Il s'agit d'être adroit, d'avoir l'art de domestiquer la bête électronique, d'en comprendre le naturel galopant afin de la monter, de la démonter, de la surmonter.

947 <http://www.ietf.org/> (page visitée le 10/10/06)

948 « Le beau nom, la diversité dans l'unité ! » S. FUMET, « introduction », P. CLAUDEL *Oeuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1967, p. XVIII.

949 « L'idée de nature est invincible parce qu'elle est vague ; mieux, parce qu'elle n'existe pas en tant qu'idée : et rien n'est invincible comme ce qui n'existe pas. Les plus pénétrants analystes de la croyance se sont accordés à reconnaître l'impossibilité où est celle-ci de se jamais définir. C'est le sort générale d'une croyance que d'abonder en raisons de croire, mais d'être très pauvre en définitions de sa propre croyance : elle sait toujours dire pourquoi elle croit, jamais ce à quoi, précisément elle croit. Aussi la grande ennemie de la croyance n'est-elle pas la « vérité » (que ses incroyants lui opposent vainement), mais la précision. » C. ROSSET, *L'anti-nature*, op. cit., p. 21.

950 Expression connue : « chassez le naturel il revient au galop », qui signifie qu'« il est impossible de se débarrasser totalement de ses tendances naturelles ou de tenter de les dissimuler. », <http://www.expressio.fr/expressions/chassez-le-naturel-il-revient-au-galop.php> (page visitée le 08/09/10).

La surnature de l'internet et du numérique est à prendre comme alliée et non comme ennemie à plier à nos propres volontés. Cette empathie favorise l'acceptation d'un « droit naturel » et la création d'œuvres surprenantes, d'œuvres qui ne se contentent pas de prendre place, mais qui se réalisent sur place, comme par surprise. Ces œuvres ne procèdent pas de la seule volonté, elles arrivent également par accident, par sérendipité⁹⁵¹. Nous l'avons vu. Elles sont le fait d'un concours de circonstances qui prend en compte la complexité du contexte dans lequel elles évoluent. Contexte qui nie la totale maîtrise. Ce qui nous permet, par contre, d'estimer un rapport juste entre un objet et sa pratique, ce sont des normes, élaborées pour conduire au mieux ses capacités. Les standards ouverts de l'internet n'ont d'autres buts que d'optimiser le matériau numérique à sa fonction réticulaire. Il s'agit là d'une économie. Elle n'est pas sans conséquences sur notre économie, celle réduite à son seul aspect financier.

2.2.2.2 **Écosystème, économie : échographies du copyleft.**



C. FABRE, Logo « revenu de vie »,
<http://appelpourlerevenudevie.org> et
<http://barbara.lautre.net/vie.jpg> (page
visitée le 08/09/10).

Dissipons d'emblée un malentendu possible. Nous employons le mot économie dans son sens large élargi à tous transports, pas uniquement au flux financier. Économie :

*Ordre qui préside à la distribution des différentes parties d'un ensemble ; organisation, structure. L'économie d'une pièce de théâtre, d'un projet*⁹⁵².

951 « La « serendipity » est un mot inventé en 1754 par le philosophe anglais Sir Horatio WALPOLE, pour qualifier la faculté qu'ont certains de trouver la bonne information par hasard, un peu sans la chercher. Le mot provient d'un roman de l'époque « The three princes of Serendib » (les trois princes de Ceylan) à qui le hasard apportait la solution des situations fâcheuses où ils tombaient. » Extrait du cédérom d'EGIDERIA, *Intelligence Economique et Concurrentielle*, <http://www.egideria.fr/serendip.html> (page visitée le 11/10/06) Voir aussi le site *Intelligence-creative.com* pour un panorama complet sur cette notion, http://www.intelligence-creative.com/350_serendipite.html (page visitée le 11/10/06)

952 « économie », Petit Larousse, définition n°4, *op. cit.*

Il n'est pas question bien sûr d'occulter les autres dimensions du mot économie, celles qui ont rapport avec la finance, mais d'équilibrer ce mot qui est aujourd'hui subsumé par le seul aspect financier. Avec le numérique et l'amplification des transports de toutes natures (informations, images, affects, etc.) c'est l'économie restreinte⁹⁵³, celle du seul flux financier, qui explose et qui s'impose. Cette économie là ne peut seule entreprendre la gestion des transports liés à l'immatériel. Ils excèdent le stricte cadre gestionnaire et la tentation du management à vouloir gérer toute activité humaine est aujourd'hui urgent à corriger. C'est dans l'optique de cette correction que nous envisagerons l'économie en rapport étroit avec l'internet, le numérique et le copyleft. Nous nous intéresserons également à la question de l'art libre et de son économie possible.

Nous l'avons dit, « économie » vient du grec *oikos*, maison, et *nomos*, loi. Ici, avant d'aborder ce que nous entendons par « économie élargie », précisons l'état des lieux de l'économie dominante, cette « main invisible » qui ordonne, en un chaos monstrueux, l'économie tambour battant créant injustice et misère.

Alors que quatre des six milliards d'habitants de la planète ont un revenu inférieur à 2 dollars par jour, en 1997, aux Etats-Unis (le pays le plus riche), 40% des richesses produites appartenaient à seulement 10% de la population. Par ailleurs, un produit national brut (PNB) record n'a pas empêché ce pays de recenser officiellement trente-trois millions de pauvres. D'autres chiffres nous apprennent que les deux cent vingt-cinq personnes les plus riches du monde disposent à elles seules d'avoirs qui excèdent le revenu annuel de 2 millions et demi de personnes, parmi les plus pauvres. Enfin, on constate, et c'est proprement vertigineux, que les avoirs des trois personnes les plus riches du monde dépasseraient le produit national brut combiné des quarante-huit pays les plus pauvres de la planète⁹⁵⁴!

Est-ce cela la « loi de la maison »? Ne s'agit-il pas, dans cette situation extrême, d'un fondamentalisme économique qui considère l'économie comme une science absolue, pure de tout affects ? Un scientisme qui aurait perdu alors l'objet de sa science en ne doutant jamais du bien fondé de ses calculs ? Cette situation économique, il nous semble utile de la comprendre comme relevant d'un « économicisme », comme le suggère Karl Polanyi⁹⁵⁵.

953 J. DERRIDA, « De l'économie restreinte à l'économie générale », *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1968.

954 M. RAHNEMA, *Quand la misère chasse la pauvreté*, Fayard / Acte Sud, 2003, p. 412.

955 K. POLANYI, *The Livelihood of Man*, Harry W. Pearson, éd., New York, Academic Press, 1977, p.6, cité par M. RAHNEMA, *idem*, p. 59, 60.

Posons comme probabilité, celle-ci motivé aussi par une nécessité qu'il ne faut pas hésiter à qualifier de « vitale », posons que ce qui arrive avec l'internet puisse éclairer ce qu'il en est de l'économie. Comment et pourquoi ?

2.2.2.2.1 L'économie, son renouvellement.

De toutes parts l'économie assaille en ce qu'elle domine les situations de transports et sa critique contemporaine, depuis l'avènement du capitalisme, n'est plus seulement le fait d'économistes. Les artistes d'avant-garde ont été parmi les plus mobilisés à tenter de dénoncer un régime économique que d'aucuns jugent aussi criminel que les régimes totalitaires reconnus comme tels⁹⁵⁶. Les situationnistes et particulièrement Guy Debord ont été parmi les plus virulents attaquants du capitalisme triomphant⁹⁵⁷. C'est un fait remarquable, pour ne pas dire spectaculaire, la radicalité de la critique de la société du spectacle de nature marchande aura profondément marqué les esprits et la culture contemporaine. Elle aura été d'un enseignement précieux auprès de ceux-là même qui font le spectacle du monde, spectaculairement centrée autour du profit financier, y compris lorsqu'il est relayé par la mise en scène culturelle du Pouvoir⁹⁵⁸. C'est là une ironie de l'histoire. Ce qui a été nommé, pour la différencier de la critique sociale, « critique-artiste », allait exposer ses visions d'apocalypse à toutes les réifications possibles, celles du monde de l'art, mais aussi celle du monde en général, la vie quotidienne⁹⁵⁹.

Cette défaite de la critique formulée par des artistes doit être aujourd'hui revue sous un nouvel angle afin d'en vérifier le diagnostic, tout comme doit être revu ce supposé « nouvel esprit » du capitalisme⁹⁶⁰. Nous allons là encore tenter une approche, sans pouvoir mener à bien ce qui demanderait un ouvrage à lui seul. Nous le faisons néanmoins car l'impact qu'a pu avoir le livre de Boltanski et Chiapello sur les artistes, lorsqu'il est sorti, a été important et peu remis en cause. Tentons une critique qui ne soit

956 Collectif, *Le livre noir du capitalisme*, Le temps des cerises, Paris, 2002.

957 G. DEBORD, *La société du spectacle*, Gallimard, Folio, 1996.

958 Nous en voulons pour preuve, l'exposition « Au delà du spectacle » au centre Georges Pompidou, 22 novembre 2000 - 8 janvier 2001, qui mêlait sans distinction, assomption du spectaculaire et critique héritée des situationnistes à la partie de l'exposition intitulée « Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps à propos de l'Internationale Situationniste » consacrée au mouvement initié par Guy Debord.

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/CE8DFAF54DD772E5C125687B0036003F?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1> (page visitée le 08/09/10).

959 J. BAUDRILLARD, *Le crime parfait*, Galilée, Paris, 1995.

960 L. BOLTANSKI, E. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.

pas celle dite « artiste » mais qui, de la même façon que la philosophie n'a pas eu raison de l'art et sa fin déclarée définitive, pourra faire valoir que la sociologie n'a pas le fin mot sur l'art. En trois points.

Premièrement : attribuer aux artistes une fonction critique vis-à-vis de leur époque est une erreur. C'est un leurre, une représentation, un jeu (critique, lui). Lancé par l'artiste, il fonctionne à ce point qu'il est pris, malgré la différenciation faite d'avec la critique sociale, pour argent comptant par les sociologues. Pourquoi ?

Parce qu'un artiste critique son temps à contre-temps. Intempestif, il a une vision de son époque qui se moque du temps et s'il fait souvent mouche lorsqu'il pointe les tares de son époque, c'est parce qu'il s'attaque à la forme, à la forme d'une société, alors que la critique sociale fait l'économie de la forme pour n'envisager que la fonction. Aussi, dirons-nous qu'il n'y a pas de « critique-artiste »⁹⁶¹, mais une critique de la part des artistes qui vise la forme d'une société. C'est en comprenant cette spécificité critique du point de vue de l'art que l'on peut véritablement comprendre ce qu'est la critique faite par les artistes et la nécessité formelle qui est la leur. Le sociologue voit le doigt quand l'artiste montre la lune. Par ailleurs, la critique des artistes sur leur temps est une disposition d'esprit qui n'a pas vocation à « faire le temps », mais à sentir battre le temps qui est là comme on prend un pouls pour entendre le cœur. C'est cette disposition à observer, écouter, s'alarmer lorsqu'une pathologie est criante, qui fait de l'artiste un indicateur pertinent pour le social. Mais si l'artiste prend le pouls pour entendre battre le cœur, il n'opère pas la personne, il ne s'attaque pas au corps, il prend soin de l'enveloppe, de la peau, de tout ce qui enveloppe un être humain. Il est à la première sensibilité, celle de surface. C'est la raison pour laquelle la critique des artistes sera jugée décevante par ceux qui en attendraient une finalité sociale. Le leurre est là, posé par les artistes, qui piège tous ceux qui font peu de cas de la forme et nous savons que celle-ci n'existe pas hors son mouvement perpétuel, hors sa révolution continuelle. Imagine-t-on désirer de toute musique qu'elle puisse au final, mettre au pas comme le fait la musique militaire ou qu'elle soit au service du Prince comme par exemple, « Le chant des forêts » de Shostakovich, composé en hommage à la politique de reboisement de Staline⁹⁶² ? C'est bien pourtant ce souhait que trahit l'analyse, voire le ressentiment des sociologues lorsqu'ils qualifient avec mépris la critique des artistes de « critique-artiste ». Du musicien russe on préférera ses quatuors et du

961 « Le problème : la conception de la "critique artiste" nous renvoie à une conception de l'activité artistique révolue et qui peut-être, dans les termes décrites par B & C, n'a jamais existé. » M. LAZZARATO « Les malheurs de la « critique artiste » et de l'emploi culturel . », *Transversal*, janvier 2007, <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/fr> (page visitée le 28/01/08).

962 D. CHOSTAKOVITCH, *Le Chant des forêts op. 81*, dir : Viktor Rjavkin, Chœurs & orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg, BMG, 1998.

sociologue, pourquoi pas, ses poèmes⁹⁶³...

Deuxièmement : cette critique qu'exerce un artiste sur une société n'est pas comme le dénonce les sociologues, « récupérée » par le système capitaliste. Les situationnistes et post-situationnistes, n'ont eut de cesse que de vouloir faire l'économie des formes artistiques, de nier leur position d'artistes. Aussi, leur critique sociale n'est pas une « critique-artiste », mais bien une critique entièrement dominée par l'injonction politico-sociale. C'est une critique sociale mal en forme, une critique sociale excentrique, à la dérive et de la sociologie et de l'art. Ce que récupère le système capitaliste, ce n'est pas tant l'art et la forme critique émanant du point de vue artistique que son absence, sa négation. Sous couvert de « critique-artiste », le « système » profite d'une critique, que nous qualifierons d'« anti-artistique », émanant des acteurs les plus au fait du capitalisme triomphant :

*[...] il faut bien voir que la critique artiste est aujourd'hui surtout portée par des personnes placées en haut de la hiérarchie socioculturelle, qui ont fait des études supérieures, qui travaillent souvent dans des secteurs créatifs (le marketing, la pub, les médias, la mode, internet, etc.) ou encore sur les marchés financiers ou dans des sociétés de conseil [...]*⁹⁶⁴.

Troisièmement : nous posons que le capitalisme en ce qui serait son « nouvel esprit », n'a pas prise sur la critique des artistes, pour la raison que l'industrie culturelle ne comprend pas l'art, quand bien même elle s'en nourrirait. Cela lui échappe et l'opération critique que fait un artiste, loin d'être engloutie par le monstre capitaliste, l'enveloppe, le joue. Elle montre, à condition d'y regarder, dans les inter-dits multiples qui se font jour, la voie que l'emprise capitaliste ne saisit pas : la poésie. La poésie sous toutes formes, y compris les plus banales, inattendues, improbables, insoupçonnées. Une poésie souvent clandestine, une poésie par « gros temps ». Le mot de poésie est lui-même trompeur car cette poésie est l'arme absolue et absolument efficace contre toute volonté iconoclaste de domination et d'écrasement. Pour paraphraser une parole d'Évangile, nous dirons que la poésie n'est pas là pour apporter la paix, mais l'épée⁹⁶⁵. Cette épée qui tranche le sens des mots et brille de son tranchant même, reflet de lumière qui éclaire la pensée.

La « fonction-artiste » n'est, à ce titre, ni un fonctionnement qui aurait son utilité sociale, ni

963 L. BOLTANSKI, *À l'instant*, Éditions Melville/Léo Scheer, 2003.

964 L. BOLTANSKI, E. CHIAPELLO, « Vers un renouveau de la critique sociale », entretien réalisé par Yann Moulier Boutang, *Multitudes* n°3, Novembre 2003, <http://multitudes.samizdat.net/Vers-un-renouveau-de-la-critique.html> (page visité le 28/01/08)

965 « Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre; je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive. », ÉVANGILE selon Matthieu, 10.34, *La Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, 1973.

un dysfonctionnement qui nuirait à la société, c'est un éclairage quand à la forme, y compris la forme sociale. Mais la forme, nous insistons. Seulement, cette entreprise critique à l'endroit de la forme sociale, ne peut fonctionner, ne peut être entendue que si et seulement si la société s'ouvre au dynamisme de la forme, nous verrons comment plus loin avec Bergson. C'est-à-dire qu'elle intègre cette dimension qualifiée de « mystique ». Autrement dit, qu'elle suppose un mystère au cœur des processus qui opèrent le vivant. Cette « fonction » n'a pas de finalité, elle forme l'infini dans l'histoire où elle opère, elle forme des figures, issues des « récits des rêves et des visions », ce qui fait dogme précisément, nous l'avons vu.

Aussi, n'y a-t-il pas véritablement de « portrait de l'artiste en travailleur »⁹⁶⁶, car la valeur ajouté par l'exercice de l'art n'a pas de prix. Cet exercice n'est pas gratuit, il ne vaut rien, il est inestimable. Cet exercice n'est pas un travail, c'est une formation permanente. Le travail y est comme en suspens, l'art reconnu comme tel et fait par un artiste reconnu comme tel, également. Cette suspension des notions de travail et d'art et d'artiste est ce qui permet la distance critique de leur valeur. Non pour les nier mais pour les reconsidérer en rapport avec un environnement qui presse de rendre des comptes, de rendre des formes. Cette distance que nous créons, c'est de la liberté. Cette position critique que nous énonçons, trop brièvement ici, se trouvera manifeste dans l'art libre avec le copyleft⁹⁶⁷.

Nous exposons là un point de vue que nous savons difficile en cela qu'il ne s'engage pas sur le terrain qui est la spécialité des sociologues mais qu'il entend, au contraire, replacer le questionnement qui concerne la « critique des artistes » dans le champ qui est le leur : l'art. Pour nous c'est l'analyse de ce supposé « nouvel esprit du capitalisme » qui pose problème et nous abondons dans le sens d'un Bernard Stiegler lorsqu'il diagnostique plutôt une absence d'esprit au capitalisme contemporain⁹⁶⁸. C'est bien plutôt parce que le capitalisme, fortement lié à la « matière grise »⁹⁶⁹, a perdu l'esprit qu'il s'affole et qu'il affole.

*[...] ce qui est ici en jeu, c'est l'économie libidinale capitaliste telle qu'elle a conduit à la liquidation de toutes les sublimités qui constituent le surmoi, soutenu par les processus de sublimation, et dont les fruits sont ce que l'on appelle les « œuvres de l'esprit »*⁹⁷⁰.

966 P. M. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et la République des idées, 2002.

967 A. MOREAU, « La création artistique ne vaut rien », mars 2006, <http://www.framasoft.net/article334.html> (page visitée le 08/09/10).

968 B. STIEGLER, *Mécréance et Discrédit : Tome 3, L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée, 2006.

969 Y. MOULIER BOUTANG, *Le capitalisme cognitif*, Amsterdam, 2007.

970 B. STIEGLER, Présentation du Séminaire « Trouver de nouvelles armes - Pour une polémologie de

Ce que nous entendons et tentons de faire entendre avec le copyleft, comme principe conducteur, c'est bien la mise en œuvre d'une conversion de type immatérialiste. Elle implique d'aborder les questions qui se posent à notre époque avec un genre de « réalisme artistique » qui troue la culture issue d'un matérialisme triomphant ou l'ayant cru. Autrement dit, il s'agit bien de sauver notre peau, cette partie sensible du corps la plus proche du monde extérieur, prendre soin de notre être élevé et élevant, formé et formant, au monde et hors de lui. La forme, là, quand la laisser figée dans sa seule pente mondaine, voire hyper-mondaine, en ligne via la pression des réseaux sociaux, c'est la vouer à la destruction tout simplement. La peau, le monde, la forme que prend notre contact, forme qui doit trouer le donné pour dégager une possible liberté, un possible art.

Se moquer du monde, alors, est sans doute le premier pas critique vraiment opérant pour libérer l'esprit de sa chute. Se moquer du monde comme un Marcel Proust a pu le faire, grâce à sa maladie, chronique acte manqué, et qui lui a permis de raconter le monde de l'intérieur, retranché, et d'y survivre. Ce retrait, cette reformulation du trait mondain en récit, fiction romanesque, narration poétique et réflexion philosophique, c'est cela même qui fait retrouver l'esprit à l'auteur guetté par un monde ou rien n'arrive sauf l'actualité sans événements réels. L'histoire d'une recherche du temps perdu dans l'histoire, c'est aussi notre histoire, notre destin commun. C'est pourquoi nous le comprenons si bien, malgré et peut-être à cause des libertés qu'il prend avec la langue au risque de n'être plus lisible.

De « longtemps je me suis couché de bonne heure » à « longtemps je me suis déconnecté de bonne heure »⁹⁷¹, il n'y a qu'un pas qui, de la mondanité à l'hyper-mondanité, dit la nécessité de prendre distance pour n'être pas submergé par le monstre mondain (ou tout autre type de monstruosité qui captive) et avoir un jeu en main, un espace libre, une distance critique, pour exercer un art possible.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie ; et aussi la vie des

l'esprit », séance du 19 octobre 2005, Collège international de philosophie, Paris.

<http://lists.sopinspace.net/pipermail/commai/2005-October/000012.html> (page visitée le 28/01/08)

971 Cette paraphrase de Proust, vient d'Antoine Pitrou, développeur de SPIP, en signature de ses mails en 2009 sur la liste copyleft_attitude@april.org

autres car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial⁹⁷².

C'est bien dans cette vraie vie, ailleurs que dans son accomplissement social ou personnel, que nous nous inscrivons avec le copyleft comme instrument d'amplification de l'art, tout simplement, car : « grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini ».

Si être réaliste, c'est demander l'impossible⁹⁷³, demandons-nous, à ce stade de notre recherche, ce que pourrait être une « économie libre », c'est-à-dire une économie inspirée des principes du logiciel libre. Demandons-nous ce que serait une économie libre pour et avec l'art libre.

2.2.2.2.2 Ce que peut être une « économie libre ».

Nulle intention pour nous de verser dans l'utopie⁹⁷⁴. Si nous envisageons cette question, c'est qu'elle se pose dès lors qu'il y a création selon les principes « économiques » du libre au sens que nous avons indiqué. Logiciel libre, art libre, ce qui sous-tend leur fabrication c'est bien une économie déterminée par des droits alloués aux auteurs et qui conditionnent

972 M. PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le Temps Retrouvé*, Garnier Flammarion, 1999, p. 290.

973 « Soyons réalistes, demandons l'impossible », slogan de mai 68

974 Nous renvoyons au texte de la conférence que nous avons donnée lors du colloque sur l'utopie à l'École des Beaux-Arts de Besançon, le 24 février 2005. A. MOREAU, « Le copyleft, la topie tournante de l'auteur », *D'ailleurs*, n°2, printemps 2010. <http://artlibre.org/archives/textes/709> (page visitée le 08/09/10).

un transport de données, une économie donc.

Nulle prétention également pour nous de traiter de l'économie du libre, nous n'y sommes pas compétant, il s'agira juste de mentionner la réalité du copyleft dans l'économie telle qu'elle peut être entreprise. Notre propos est de découvrir ce que pourrait être une « économie libre », ni libérale, ni anti-libérale, mais libre au sens où elle excède le seul fait financier. Nous allons voir comment et pourquoi.

2.2.2.2.1 Libre, libéral, communiste, libertaire, libertarien ?

Là aussi, notre repère sera la fabrique de l'art. Observons l'évolution des formes. Que voyons-nous ? Une économie des moyens pour exprimer ce qu'est l'objet de l'art y compris en faisant l'économie de l'objet d'art lui-même, support traditionnel à sa perception. Prenons l'évolution des formes depuis l'invention de l'histoire de l'art : le réalisme de la Renaissance, l'impressionnisme dès Turner jusqu'à Cézanne, l'abstraction de Kandinsky jusqu'au carré noir de Malevitch et les tentations iconoclastes faussement anti-artistiques de Dada, puis le vide d'Yves Klein, les performances d'Alan Kaprow, celles de Robert Filliou qui mêlent la vie et l'art à la limite de faire, littéralement l'économie de l'art, c'est-à-dire arriver à s'en passer. Indiquons ces faits, nous les développerons dans la partie suivante de notre étude. Nous mentionnons ce « faire de l'art » en rapport avec la valeur qu'on lui donne qui n'est pas seulement esthétique, ni économique au sens étroit, mais bien liée à son économie propre, une économie des formes. Soit, le sens de l'économie au sens large.

Toute la difficulté, il n'est que de constater les polémiques qui concernent l'art contemporain et sa supposée imposture, est de comprendre que l'art a perdu de sa valeur intrinsèque. De sa valeur, là où nous étions habitués à la trouver : dans le métier de l'artiste, dans les matériaux nobles qu'il employait, dans sa démonstration visiblement artistique. Ceci a disparu pour ce qui concerne l'art qui s'inscrit dans cette histoire. Il en est un peu différemment des arts qui sont dépendants de l'industrie du spectacle, le septième, le huitième, le neuvième art, etc., ainsi que tous les arts possibles qui comblent cette économie en même temps qu'ils la confirment. Nous verrons cela plus loin. Pour le moment, voyons brièvement l'économie de l'art et les formes qui l'expriment.

Question : où se trouve la valeur financière de l'art si celle-ci n'est plus dans l'objet ? Où se trouve-t-elle quand les critères de reconnaissance du travail de l'artiste n'y sont plus

opérants⁹⁷⁵ ?

Réponse : autre part. La valeur financière de l'art se situe dans sa périphérie, dans ses à-côtés, l'objet d'art ayant explosé (c'est son projet plastique !) pour former ce qui a toujours été son objet : une existence qui excède la seule plasticité de son support. Le projet de l'art c'est son extension au-delà de sa propre clôture. Soit, une situation économique à deux versants. D'une part, l'objet d'art est devenu un objet de pure mondanité, où le fait mondain, médiatique et « people », donne les critères de valeur sur le marché de l'art. Nous parlerons alors de « valeur externe ». D'autre part, cette valeur se situe dans l'économie de l'économie, à la fois dépense à perte et perte de sa valeur financière. Nous parlerons alors de « valeur interne » de l'art. C'est dans cette qualité intrinsèque de l'art, dans cette « économie de l'économie » que le mouvement critique de l'économie libre va trouver à opérer.

Remarque préliminaire : les deux valeurs n'étant pas hermétiques l'une à l'autre, il y a dans la valeur financière mondaine liée au marché de l'art (valeur externe) une dépense à perte qui a rapport avec la perte de la valeur financière de l'art en son objet.

Question conséquente à notre observation sur l'ambivalence de la valeur d'un objet, l'art et son marché étant là emblématique d'une économie conventionnelle, économie du marché de l'art que nous qualifierons de « décomplexée »⁹⁷⁶ : Que peut être une « économie libre » dans cette situation extrême où l'économie est à ce point libérale qu'elle est capable de s'affranchir de son propre objet ? Capable de faire art avec, non plus le critère esthétique, la valeur d'une authenticité artistique, mais avec le marché comme critère de qualité d'art.

Soit : une « économie libre », une économie qui fait « l'économie de l'économie ». Économie de l'économie au sens où cette économie est une « suréconomie ». C'est-à-dire une économie où la valeur de l'objet n'est pas entièrement déterminée par son évaluation financière. Cette économie est qualifiée de libre en rapport avec les logiciels libres dont l'économie est déterminée par le droit de d'étudier, copier, diffuser et transformer l'objet créé. Une économie où ce qui est apparemment gratuit est possiblement payant et inversement. Avec, rappelons-le, la garantie de pérennité des quatre libertés allouées, grâce au copyleft qui interdit de refermer ce qui a été ainsi ouvert.

L'efficacité de cette économie libre se vérifie au sein même de l'économie libérale conventionnelle. Le logiciel libre, offert gracieusement par les entreprises qui travaillent

975 Non seulement par la « faute » du ready-made, mais aussi par la fabrique de l'art comme production industrielle de luxe. Des artistes comme Jeff Koons, Murakami ou Damien Hirst ne fabriquent pas leurs œuvres, ils les font exécuter par des ouvriers. L'écart entre l'objet, nul artistiquement et sa valeur financière rend compte d'un malentendu au sujet de l'art.

976 R. MOULIN, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2003.

avec ces logiciels⁹⁷⁷, se rémunèrent hors l'objet, dans des services associés comme l'installation, la maintenance, la hot-line, les conseils divers, la veille technologique, etc. Mais il s'agit là plutôt de l'économie du libre dans un système libérale et non pas, comme nous ambitionnons de le montrer, d'une « économie libre ». Néanmoins, cette réussite du logiciel libre dans le système libéral montre la capacité d'observation et d'adaptation de ses acteurs qui ne cèdent pas à la trop fatale crispation utopique. On pourrait parler d'opportunisme, mais pourquoi pas d'opportunité et de bon sens⁹⁷⁸ ? Laissons la question en suspens pour le moment.

Poursuivons notre interrogation. Nous répondrons de façon concise à ces questions, pour apporter des réponses qui balancent entre le oui et le non, des réponses qui, brièvement, ne peuvent se figer dans un manichéisme simpliste.

2.2.2.2.1.1 Le libre est-il libéral ?

Oui, dans la mesure où il compose avec le système libéral. Le libre poursuit le « libre échange », il lui permet d'être en phase avec l'ordre du monde et d'y faire sa niche. Non, car le libre reforme le cadre libéral, comme il le fait avec le droit d'auteur. Cette reforme est une trans-forme, une traversée du libéralisme pour sa transformation en cours. Disons, avec ou sans ironie : transformation qui court toujours. Néanmoins, les principes initiaux du libéralisme sont retournés comme on le fait d'un indicateur en matière d'espionnage⁹⁷⁹, à tel point que certains voient dans le libre le retour du communisme.

Il n'y a jamais eu aussi peu de communistes aujourd'hui dans le monde. Il y a pourtant certains communistes d'un genre nouveau, cachés sous différents masques, qui veulent se débarrasser des mesures incitatives dont bénéficient les musiciens, les cinéastes et les créateurs de logiciels. Ces gens-là pensent que ces mesures ne devraient pas exister⁹⁸⁰.

977 Une intéressante synthèse que le logiciel libre et l'entreprise : B. DECROOCQ et B. LEMAIRE, « Logiciels libres : free as a beer. Valeurs du libre, valeurs de l'entreprise : une hybridation impossible ? », décembre 2004, <http://cyberculture.info> Voir également le réseau Libre-entreprise, <http://www.libre-entreprise.com> (page visitée le 09/09/10).

978 Une réussite exemplaire pourrait être la société Linagora qui ne travaille qu'avec du logiciel Open-Source <http://www.linagora.com> (page visitée le 09/09/10).

979 Autrement dit « agent double ». Mata Hari, par exemple.

980 « Pour Bill Gates, restreindre la propriété intellectuelle s'apparente à un " communisme d'un nouveau genre" ». Propos recueillis par Michael Kanellos, envoyé spécial de News.com à Las Vegas, trad. Jérôme Thorel, 07/01/2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/pour-bill-gates-restreindre-la-propriete-intellectuelle-s-apparente-a-un-communisme-d-un-nouveau-genre-39196890.htm>. Article d'origine : « Gates taking a seat in your den », <http://news.cnet.com/Gates-taking-a-seat-in-your->

Répondons donc à cette question.

2.2.2.2.1.2 Le libre est-il communiste ?

Oui, dans la mesure où il fait redécouvrir l'idéal de la mise en commun des biens. Il le réalise, légalement, sans volonté marxiste-léniniste de changer le monde. C'est un communisme primitif, basique, élémentaire, que nous pouvons déceler déjà dans le christianisme primitif⁹⁸¹. Le communisme comme hypothèse intempestive est un fait politique récurrent⁹⁸².

Non, car le « libre-échange en commun » que pose le libre ne procède pas simplement de l'idéal communiste, tout comme il n'est pas le libre-échange libéral. Ce libre-échange en commun est un dépassement à la fois de l'utopie égalisatrice du communisme et de l'utopie régulatrice du libéralisme. Nous dirons qu'il s'agit là d'une victoire de la dialectique, non plus orientée vers la fin de l'histoire, son inachèvement, il s'agit d'un « immatérialisme dialectique », comme nous l'avons vu, un mouvement de libre échange entre parties prenantes établies en commun. Car :

En temps que contrat social, les licences libres comme la GPL dessinent des frontières très différentes de la propriété personnelle sur le plan intellectuel, que celles dessinées par le capitalisme ou le communisme dans le monde matériel. On accorde beaucoup plus d'importance à la paternité qui est le carburant du « jeu des réputations » et qui laisse les excellents créateurs en position de créer. Mais la possibilité de contrôler l'usage et la reproduction du travail est refusée. En effet, grâce au copyleft, ce contrôle artificiel du marché est interdit à quiconque, assurant que le travail est libre pour être utilisé, réutilisé, amélioré et que ce travail amélioré soit partagé. Ce travail est possédé dans ce sens, non par un individu, mais par « la communauté »⁹⁸³.

Richard Stallman répondra à l'accusation de Bill Gates. Sa réponse visera la question des

den/2008-1041_3-5514121.html?tag=nefd.ac (pages visitées le 09/09/10)

981 R. WINLING, « Le christianisme primitif comme "paradigme" : évolution d'une problématique (d'Engels à Garaudy) », *Revue des Sciences Religieuses*, Strasbourg, vol. 55, n°3, 1981, pp. 198-205

982 A. BADIOU, *L'hypothèse communiste*, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

983 T. HANCOCK, « Le logiciel libre est-il communiste ? Peut-être bien... », traduction commune Coeurgan et GaeliX via <http://www.framalang.org/wiki>, framablog.org, 20 février 2007, <http://framablog.org/index.php/post/2007/02/20/logiciel-libre-communiste> (page visitée le 31/01/08).

monopoles, comme pour les brevets logiciels et autres protocoles permettant d'interopérabilité entre les machines :

Thanks to Mr. Gates, we now know that an open Internet with protocols anyone can implement is communism⁹⁸⁴.

Le bon sens (pour ne pas dire le sens commun...) donnera ainsi l'occasion, à l'initiateur du projet GNU de poursuivre par un trait d'humour :

[...] capitalism means monopoly; at least, Gates-style capitalism does. People who think that everyone should be free to program, free to write complex software, they are communists, says Mr. Gates. But these communists have infiltrated even the Microsoft boardroom. Here's what Bill Gates told Microsoft employees in 1991: « if people had understood how patents would be granted when most of today's ideas were invented and had taken out patents, the industry would be at a complete standstill today...A future start-up with no patents of its own will be forced to pay whatever price the giants choose to impose. » Mr. Gates' secret is out now--he too was a « communist; » he, too, recognized that software patents were harmful--until Microsoft became one of these giants. Now Microsoft aims to use software patents to impose whatever price it chooses on you and me. And if we object, Mr. Gates will call us « communists. »⁹⁸⁵

Cette complexité du libre vis-à-vis de nos catégories économique-politiques ordinaires nous invite à nous interroger sur la stabilité d'une forme, économique, politique, sociale, culturelle quand, ce qui est en train de se structurer avec le libre procède d'un mouvement où ce qui se crée est, par nature, infini, inachevé et inachevable. Un mouvement alors sans qu'il puisse prendre la forme d'un parti politique, mais un mouvement qui peut former le politique en mouvement.

Voyons maintenant si le libre est une anarchie.

984 R. STALLMAN, « Perspective: Bill Gates and other communists », *News.com*, 15 février 2005, http://www.news.com/Bill-Gates-and-other-communists/2010-1071_3-5576230.html (page visitée le 31/01/08).

985 *Idem*.

2.2.2.2.1.3 Le libre est-il libertaire ?

Oui, car les préoccupations de libertés individuelles des acteurs du libre ont été fortement marquées par l'idéal anarchiste que la modernité a poussé dans ses retranchements. Celui-ci, explosif s'il en est, ne se fait pas mystère de frôler l'illégalité ou même de s'en réclamer. Voir l'ambivalence hacker/cracker, mais aussi la stricte distinction comme nous l'avons signalé, la figure du hacker ne pouvant se confondre avec celle du pirate⁹⁸⁶. Toutefois, la contestation portée par le libre est un défi aux autorités garantes de l'ordre établi. L'anarchie (l'absence de hiérarchie) qui se définit comme étant « la plus haute expression de l'ordre. ⁹⁸⁷» ou encore « l'ordre sans le pouvoir⁹⁸⁸», trouverait son accomplissement technique dans le « bazar » du libre⁹⁸⁹, sa méthode de travail, son organisation politique. Ceci, écrit au conditionnel car nous l'avons fait remarquer, la communauté du libre a qualifié de « dictateur bienveillant »⁹⁹⁰ Linus Torvalds pour définir son rôle dans l'organisation du travail du système d'exploitation GNU/Linux.

Non, le libre n'est pas libertaire car il ne pose pas « l'unique et sa propriété »⁹⁹¹ comme figure ultime⁹⁹². L'idée de liberté est articulée à celle de l'égalité et de la fraternité⁹⁹³. L'idéal Républicain repris ici, trouve sa justification pour tempérer l'anarchie constitutive des acteurs libres.

Je peux décrire l'idée du logiciel libre en 3 mots : liberté, égalité et fraternité.

[Applaudissements]

Liberté :

La liberté de faire des copies, de diffuser des copies, de donner des copies aux autres, aux copains, aux gens qui travaillent avec vous, aux inconnus. La liberté de faire des changements pour que le logiciel serve à vos besoins. La liberté de publier des versions améliorées telles que la société entière en reçoive les bienfaits.

986 « La différence fondamentale est la suivante : les hackers construisent les choses, les crackers (pirates) les démolissent. », E. S. RAYMOND, *Comment devenir un hacker ?*, op. cit. p. 257.

987 E. RECLUS, « Discours à la séance solennelle de rentrée du 22 octobre 1895 de l'Université nouvelle de Bruxelles », <http://www.drapeaunoir.org/fondateurs/reclus/expression.html> (page visitée le 31/01/08).

988 P. J. PROUDHON, *Les Confessions d'un Révolutionnaire*, Les Presses du Réel, 2002.

989 E. S. RAYMOND, *La cathédrale et le bazar*, op. cit.

990 E. S. RAYMOND, « À la conquête de la noosphère », *Libres enfants du savoir numérique*, op. cit., p. 320. Voir aussi : T. MOBILY, « Les dictateurs dans les logiciels libres et open source. », trad. Framalang : Olivier et Penguin, <http://www.framablog.org/index.php/post/2008/12/01/logiciels-libres-et-dictateur-bienveillant>, 22 juillet 2008 (page visitée le 12/03/11).

991 M. STIRNER, *L'unique et sa propriété*, Table ronde, Petit Vermillon, 2000.

992 Sauf dans l'Open-Source, mais nous verrons dans les pages suivantes qu'il ne s'agit pas d'anarchie à proprement parler mais d'anarcho-capitalisme, de libertarisme.

993 « Liberté, égalité, fraternité », ce sont pas ces mots que commence Richard Stallman, ses conférence en France. Plus qu'un clin d'oeil à la Révolution Française, c'est sous la bannière de la devise de la république que l'inventeur du copyleft pose l'idée du logiciel libre.

Fraternité :

Avec le logiciel libre, nous encourageons tout le monde à coopérer, à aider les uns et les autres.

Égalité :

Tout le monde possède les mêmes libertés en utilisant le logiciel, il n'y a pas de situation ordinaire où un patron est tout puissant sur ce logiciel, et tout le reste du monde est complètement impuissant, tout à fait restreint en utilisant ce logiciel⁹⁹⁴.

Le libre, fortement marqué par l'individualisme, est en même temps le lieu où cette pulsion individualiste va être dépassée par l'accomplissement d'un bien commun sans pour autant réaliser un genre de « néo-communisme ». Serait-il un mixage composite de toutes tendances politiques, un fond commun où toutes orientations politiques pourraient se retrouver ? Serait-il un genre de méta-politique œcuméniste et syncrétique ? Serait-il l'orientation de toutes politiques après la supposée fin des idéologies, fin de la politique ? Procéderait-il d'une politique à ce point effective qu'elle serait au centre de toutes formes politiques, au cœur même de toutes orientations à partir du moment où elles sont et font politique ? Allant de l'anarchie au libéralisme, le libre trouverait-il sa forme politique reconnaissable dans l'alliance objective entre ces extrêmes, anarchie et capitalisme ? Voyons cette hypothèse irénique de plus près.

2.2.2.2.1.4 Le libre est-il libertarien ?

Le libertarisme est une doctrine politique qui prône un libéralisme radical. Sans entrer dans les détails, nous pouvons dire qu'elle réalise le croisement entre anarchie et capitalisme. Les libertariens comme les anarchistes sont pour la disparition de l'État, sinon son amoindrissement⁹⁹⁵. L'idée de la liberté est sacrée, c'est une fin en soi. Elle ne se prolonge pas en égalité, fraternité, mais s'érige comme un absolu. Ainsi, quand Georges Bush junior, lors de son second discours d'investiture, parle du « feu indompté de la liberté

994 R. STALLMAN, « Conférence de Richard Stallman ». Transcription de la conférence du mardi 10 novembre 1998 par Frédéric Couchet et Sébastien Blondeel, Université Paris 8, <http://www.april.org/actions/rms/19981110/texte.html> (page visitée le 05/02/08).

995 « Les libertariens sont des libéraux radicaux, opposés à l'État. Pour eux, les pouvoirs de l'État devraient être extrêmement restreints (minarchisme), ou même supprimés (anarcho-capitalisme). Contrairement à l'idée libertaire les libertariens ne sont pas pour une société gérée en commun, mais pour une société où les interactions entre les individus découlent de contrats librement consentis, conformément au Droit naturel et à l'axiome de non-agression. », <http://www.wikiberal.org/wiki/Libertarien> (page visitée le 09/09/10).

», c'est bien cette passion libertarienne pour la liberté, passion pyromane, qu'il exprime⁹⁹⁶. Oui, le logiciel libre de type Open-Source est libertarien. Un de ses représentant les plus actif, co-fondateur de l'Open-Source Initiative, Eric S. Raymond, est inscrit au parti Libertarien :

I am an active Libertarian.

If you are a U.S. citizen, and you think freedom is worth extending, both on and off the net, please consider joining the national Libertarian Party and your state affiliate.

Internet technology has huge libertarian implications. I believe broad availability of Internet access, and thorough exploitation of its function as an electronic spot market, may someday be a major factor in the obsolescence of government itself⁹⁹⁷.

L'Open-Source qui se présente comme une méthode sans posture idéologique, répondant de façon pragmatique à la réalité telle qu'elle se pose, est fortement influencé par celle du marché. Nous avons vu que la scission avec la Free Software Foundation était motivée essentiellement pour des raisons entrepreneuriales. La confiance faite dans l'auto-régulation de l'économie de marché est une idéologie, il n'y a pas de « méthode neutre » de travail, il y a bien un travail qui considère la liberté là où elle se trouve : dans la position dominante du marché. Le logiciel Open-Source a pu trouver là un accomplissement.

Non, le logiciel libre n'est pas libertarien avec le copyleft comme principe conducteur car il s'oppose à cette passion de la liberté envisagée comme absolu en interdisant de refermer ce qui a été ouvert. Ce qui est libre, reste libre et se prolonge pour la liberté d'autrui dont l'objet n'est pas la jouissance de la liberté pour elle-même, mais sa réjouissance, avec autrui, par autrui et pour autrui (n'oublions pas que « je est un autre »). D'où l'égalité et la fraternité, notions absentes avec le logiciel libre Open-Source. C'est parce que le copyleft prend soin de la liberté, et qu'il ne la considère pas comme notion sacrée, qu'il ne la sacrifie pas sur l'autel du libertarisme. La liberté n'est pas une fin en soi, c'est un moyen pour « soi-même comme un autre » et qui se prolonge vis-à-vis d'autrui.

Conclusion : le logiciel libre (de type copyleft, celui qui nous intéresse ici) est la forme politique qui ne prend pas la forme d'un parti politique. Nous dirons alors que le mouvement du libre est une « informe » politique. Pour étayer cette notion d'« informe », après que nous ayons vu l'ambivalence du libre lorsqu'il s'agit de le classer dans des

996 G. ANOU, « Bush II : exporter la liberté américaine », 21 janvier 2005, http://www.rfi.fr/actufr/articles/061/article_33421.asp (page visitée le 09/09/10).

997 E. S. RAYMOND, « Defending Network Freedom », 11 novembre 2003, <http://www.catb.org/~esr/netfreedom> (page visitée le 09/09/10).

catégories, nous proposons de nous intéresser à la forme que prend une politique. Les formes politiques qui étaient référentes convenant difficilement, nous ne pouvons nous arrêter à l'une d'elles. Ne cherchons pas sous quelle forme le libre pourrait trouver sa correspondance politique, cherchons plutôt ce que son principe actif, le copyleft, produit comme forme politique.

Arrêtons-nous là en suspens et observons ceci simplement : le copyleft est le fait politique fait mouvement. Une informe, non pas de l'informel, mais une forme infinie, infiniment politique quand par ailleurs, la forme politique s'achève dans sa finition, dans sa clôture, dans une forme d'objet achevé et sans conséquences qui l'excèdent. Elle n'est, cette politique du copyleft, pas une forme, mais une informe. Souvenons-nous de ce que Bergson a pu découvrir de la forme, qu'elle n'existe pas :

*ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition*⁹⁹⁸.

C'est précisément cette informe politique qui nous semble intéressante car elle est une préfiguration de ce que la politique peut être à la lumière du copyleft. Nous savons les difficultés qui se posent à la démocratie⁹⁹⁹ et nous pouvons observer les nouvelles formes émergentes de l'exercice politique à la lumière instructive de l'internet qui se forme. Cet exercice n'est pas non plus le laisser-faire d'une supposée nature numérique supra intelligente et qui prendrait, machinalement, toute décision politique. Fantasme auquel l'intelligence collective n'est pas étrangère. Nous avons critiqué cette posture.

La forme politique que le copyleft indique est la forme d'une politique en mouvement perpétuel, en création perpétuelle. En décréation perpétuelle devons-nous ajouter plus exactement. Elle est cette alternance qui troue les binaires qui s'opposent : création/destruction, apparition/disparition, forme/déforme, etc. Ce mouvement politique est la forme politique propre à l'internet et au numérique et s'institue grâce au copyleft qui en est le principe conducteur. Une institution qui, elle-même, est une informe, qui est un mouvement perpétuel à l'intérieur duquel se prennent les décisions qui ponctuent son existence, sans que celle-ci ne soit figée dans sa forme toujours transformée. S'agirait-il alors d'un art politique, un art de la décision au sein même de l'information comme forme mouvante de l'histoire et narration à la fois réelle et virtuelle d'une réelle présence (qui est également une représentation de la réalité) ? Selon ce que nous comprenons et voulons dire de cette information qui est une « informe en action », la

998 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 302.

999 C. FLEURY, *Les pathologies de la démocratie*, Fayard, 2005.

réponse est : oui. Car cette « informe en action » est conduite par une façon de naviguer, de gouverner le flot, le flux, des histoires composites qui font une histoire commune. L'histoire n'est pas figée, elle est agie par des histoires et la forme politique, selon le copyleft, est une informe active qui, tout en autorisant toutes possibilités de narrations préserve également de la déformation injuste d'une histoire toujours possible, d'une politique, d'une gouvernance, non seulement possible, mais nécessaire.

Cette réalité politique est très proche de la démocratie en ses promesses. Une hyperdémocratie possible à condition d'observer ce qui la fait exister : son informe. Nous posons que l'informe politique est un art et qu'il demande du génie contre tous talents qui pourraient le figer dans une forme¹⁰⁰⁰. Il n'y a donc pas de « parti politique », l'informe relève plus du « mouvement politique » en perpétuel reformulation que d'une forme de parti fondé sur un manifeste, un projet, somme toute idéaliste et jamais observé dans les faits. L'informe politique du copyleft est un sursaut, un soulèvement progressif du politique, plutôt qu'une insurrection ponctuelle qui voudrait prendre la forme du politique comme on prend le pouvoir. Précisons : le pouvoir politique de l'informe est divisé en micro-pouvoirs qui sont autant de pouvoirs à entretenir des relations mouvementées de pouvoir et qui annihilent le pouvoir du Pouvoir pour laisser place à la puissance. Ce que nous pourrions nommer *connatus*¹⁰⁰¹. À la différence des micro-pouvoirs dont Foucault a pu dire qu'ils étaient autant de multiplication du Pouvoir¹⁰⁰², ces micro-pouvoirs font le « pouvoir sans pouvoir » de la même façon que l'informe est une « forme sans forme ». Elle n'existe pas en tant que telle. Aussi, le Pouvoir n'existerait plus en tant que tel mais en tant qu'il est fractionné en mille pouvoirs minuscules, en puissance possibles. Le pouvoir serait devenu un point de passage pour un mouvement politique qui est la réalité d'une forme, non pas déformée, mais informe. Une forme réellement inexistante sauf par intermittence, une informe qui est l'actualité même de l'histoire en train de se faire et dont la fixation ne peut être qu'anecdotique. Le pouvoir ainsi est un fait divers, le fait majeur de l'histoire et du politique qui l'accompagne, est la puissance qui se développe sans histoire, mais non pas sans histoires.

Ce détour par le fait politique du mouvement du libre va nous être utile pour aborder maintenant l'économie propre à l'art libre. Nous l'avons remarqué, les œuvres, les productions de l'esprit, créées selon les principes du copyleft sont inestimables en leur

1000 Souvenons-nous de Robert Filliou, artiste majeur du XX^e siècle et de la façon dont il pouvait se définir comme « génie sans talents ». Nous verrons cela plus en détail dans la troisième partie.

1001 SPINOZA, *L'éthique*, op. cit.

1002 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Tel, 1993.

objet fini, elles ne valent rien, n'ont pas de prix. Comment comprendre alors une économie qui, déterminée par l'impossibilité de comptabiliser un objet, s'inscrit néanmoins dans le processus économique conventionnel et présente, en plus, une perspective économique qui dépasse ce qu'elle pourrait imaginer au moment de sa mise en pratique ? C'est ce que nous allons voir avec la pratique de l'art comme pratique économique « in-formée ».

2.2.2.2.3 La pratique de l'art et l'œuvre inestimable.

Disons-le tout de go : la pratique de l'art est une pratique éminemment économique car elle montre la forme que prend le mouvement économique au sens le plus large et le plus profond, au sens du transport de ce qui affecte et fait ensuite « valeur »¹⁰⁰³. Mais nous ne sommes pas économiste. Nous entendons l'économie, non comme une « science », mais comme un art possible. Si nous prenons, par exemple, l'économie de l'image et particulièrement les questions qui se sont posées au moment crucial de son histoire, nous pouvons être éclairés sur ce qui fonde son apparition : une économie.

*Pour pouvoir envisager un monde radicalement fondé sur la visibilité, à partir de la conviction de l'invisibilité de ce qui fait son essence et son sens, il fallut produire une pensée qui mît en relation le visible et l'invisible. Cette relation s'appuya sur la distinction de l'image et de l'icône. L'image est invisible, l'icône est visible. L'économie fut le concept de leur vivante articulation. L'image est mystère, l'icône est énigme. L'économie fut le concept de leur relation et de leur intimité. L'image est éternelle similitude, l'icône est temporelle ressemblance. L'économie fut le concept de la transfiguration de l'histoire*¹⁰⁰⁴.

Cette économie, relation entre le visible et l'invisible, nous intéresse particulièrement car nous avons pu découvrir que la réalité d'une forme, de toutes formes, se situait dans ce jeu où ce qui appert n'est pas ce qui opère. Ce qui opère c'est le mouvement continu de la forme, celle-ci n'étant que l'apparition d'un moment circonstanciel et qui oblige au crédit. La réalité de la forme, qu'il faut comprendre comme absente, est l'informe, mouvement formé et formant en continuelle formation, continuelle « information »¹⁰⁰⁵.

1003 Pour une lecture spinoziste et « post-marxiste » de l'économie : F. LORDON, *Capitalisme, désir et servitude ; Marx et Spinoza*, La Fabrique, Paris, 2010.

1004 M. J. MONDZAIN, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, op. cit., p. 15.

1005 À prendre au sens ordinaire de ce qui informe et au sens de ce qui in-forme, c'est-à-dire forme sans forme à proprement parler, ce qui fait dans la transition, ce qui la fait également.

Inestimable, l'œuvre libre se monnaie par ses à côtés, ses produits dérivés, ses effets secondaires, dans sa périphérie. Ce sont des prestations qui ne peuvent s'inscrire sous forme d'objets, ou avec de fortes pertes de qualité sensibles. Par exemple, pour la musique : le concert, le « live ». Pour les arts plastiques, une performance irreprésentable autrement qu'en « direct-live », comme peut le faire l'artiste Tino Seghal.

De tout cela, il ne restera rien, si ce n'est quelques frissons et le souvenir d'une expérience unique du langage. Les dialogues, associations d'idées ou ricochets de mots ne s'incarnent que pour un temps dans le corps des protagonistes car pour l'artiste, il n'est pas question d'enregistrer l'œuvre sous quelque forme que ce soit. Tino Seghal ne documente pas son travail, ne l'archive pas, ne signe aucun contrat d'authentification et refuse même d'être pris en photo pour mieux contrer les habituelles solutions de recours des formes de représentations des œuvres quand l'objet est absent (ce qui peut paradoxalement finir par concentrer l'attention sur l'artiste au lieu de la diminuer)¹⁰⁰⁶.

Poursuivons avec cet exemple qui croise danse et arts plastiques car, s'il est facile de d'imaginer qu'un musicien puisse tirer profits de ses concerts, il est plus difficile de comprendre comment un artiste plasticien peut offrir une prestation hors de la fabrique d'un objet en bonne et due forme plastique. Réponse de l'artiste :

Les artistes performeurs ne voulaient pas vendre leurs œuvres ou reproduire leurs travaux, alors que je suis intéressé par le fait de créer des produits, mais en repensant la notion de produit en tant qu'une transformation d'actions plutôt qu'une transformation de matériaux¹⁰⁰⁷.

Le commentaire poursuit ainsi :

Si l'artiste respecte et intègre le cadre conventionnel du marché pour mieux le bouleverser de l'intérieur, l'argent reste pourtant le dernier élément de résistance à cette transaction qui se veut libérée de toute emprise matérielle. Se défendant alors d'un commentaire de Hans Ulrich Obrist à propos d'une pièce vendue à Jérôme Bel, Tino Seghal répond que l'argent « est un objet qui n'a pas de valeur d'objet. Nous y étions

1006 M. VILLENEUVE, « Tino Seghal, l'art du passage », *Particules* n°9, avril-mai 2005, http://journalparticules.free.fr/avril-mai2005/Page5_eric-madeleine_tino_seghal.pdf (document téléchargé le 06/02/08).

1007 *Idem*.

seulement intéressé en tant que moyen de transaction. » Si la réponse est justifiée, et l'argent indiscutablement nécessaire à la survie de l'artiste, il se révèle être ici plus clairement le moyen incontournable d'octroyer de la valeur à la passation de l'œuvre¹⁰⁰⁸.

Nous voilà bien confronté à une forme d'art imprenable, une forme d'art en mouvement que l'artiste vend « pour mémoire » de son expérience passée à un collectionneur. L'œuvre, non inscrite sur un support matériel, se trouve dans la mémoire de l'acquéreur. Elle se trouve également dans la mémoire de n'importe quel spectateur qui aurait assisté à la performance. Acheter l'œuvre est un engagement économique en rapport avec l'économie que dégage cette œuvre. C'est un geste qui, pour se mesurer à la grâce du geste de l'artiste, va faire ce qu'il peut : donner de l'argent. Ce peu n'est pas rien, car il permet la subsistance de l'artiste.

Le copyleft est certainement proche de cette démarche qui dématérialise au maximum les objets qui pourraient faire preuve d'art et preuve de valeur. La passation de la valeur se fait en excédant tout ce qui pourrait figer l'œuvre dans un support. La performance est un flux, une image disparaissante et apparaissante au gré de son actualisation de la même façon qu'une œuvre sous copyleft est un moment de son existence. Mais, gardons-nous du « tout information » qui fait de toutes formes une information considérée comme un message. Si nous avons bien parlé d'information pour qualifier le mouvement infini et inachevée de la forme qui nous occupe, ce n'est pas pour la réduire à la seule expression d'une information. Bien au contraire, par « in-formation », nous entendons bien « l'in-forme », c'est-à-dire la forme infinie et qui n'existe que dans son passage momentané.

Nous sommes là, avec le socle des arts plastiques plutôt que celui de la science économique pour penser et observer le fait du transport des affects et des valeurs, dans ce que nous appellerons une « iconomie »¹⁰⁰⁹. Elle se situe à la frontière d'un possible iconoclasme, mais sans verser dans cette passion fatale. Nous y reviendrons. Nous avons déjà posé le problème et vu comment celui-ci ne cédait pas à la tentation iconoclaste. Le comprendre est important pour ne pas faire de contre-sens et accuser l'art de n'avoir pas de réalité économique voire même de verser dans la destruction de l'économie. Poursuivons maintenant avec une idée qui fait son chemin.

Parmi les solutions envisagées pour répondre aux problèmes économiques de notre époque, il y a l'idée, déjà ancienne mais toujours d'actualité, du revenu minimum

1008 *Idem.*

1009 Voir plus loin ce que nous entendons par ce terme.

d'existence. Autrement appelé, suivant les sensibilités politiques, revenu de citoyenneté, Allocation Inconditionnelle de Ressource, revenu minimum, revenu garanti, etc. C'est cette piste que nous nous proposons de suivre car elle nous semble cohérente avec le copyleft et l'état de l'art de l'art¹⁰¹⁰.

2.2.2.2.4 Le revenu d'existence.

Avertissement : notre approche du revenu d'existence n'a pas la prétention d'être économiquement scientifique. Nous insistons encore, non pas pour nous défaire d'une possible justesse dans l'analyse, mais pour prévenir que nous sommes en rupture avec celle scientifique et sûre d'avoir le bon raisonnement. Nous ne sommes pas économistes. Notre approche sera là aussi davantage intuitive que scientifique, elle sera marquée par la forme. Notre à priori critique est que l'économie ne peut prétendre au statut de science, les faits le montrent régulièrement¹⁰¹¹. Mais nous pensons pouvoir apporter un éclairage pertinent par ce souci de la forme, attention qui vient de notre formation artistique. Ce n'est donc pas à partir d'une « critique artiste », dont nous avons vu qu'elle était peu opérante et qu'on avait pu se tromper sur le fait artistique même, fait critique en bonne et due forme, mais à partir de notre vision artistique des phénomènes économiques que nous allons aborder le revenu d'existence.

2.2.2.2.4.1 Différentes approches d'un revenu garanti.

Nous observons l'idée, régulièrement évoquée mais jamais véritablement affirmée, d'un revenu minimum inconditionnel de type allocation universelle. Cette idée est simple : garantir un minimum vital pour toutes personnes, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. La complexité vient ensuite des options politiques qui diffèrent selon qu'elle est prônée par une politique de droite ou de gauche. Ainsi, l'Allocation Compensatrice de Revenu¹⁰¹² est-

1010 Si nous osons formuler ainsi un certain moment de l'art, mais qui montre bien la redondance et l'extrême prégnance de ce mystère que peut être l'art y compris lorsqu'il se trouve partout, mais aussi nulle part figé quelque part.

1011 Malgré cette affirmation, nous avons pu apprécier les efforts pédagogiques pour défendre le caractère scientifique de l'économie de P. SIMONNOT, *39 leçons d'économie contemporaine*, Gallimard, Folio, 1998.

1012 R. GODINO, « Pour une réforme du R.M.I », Intervention au colloque de l'A.R.S., novembre 1999, <http://pagesperso-orange.fr/renee.boubour/convaincre52/godino.html> (page visitée le 07/02/08).

Voir aussi V. LÉTARD, « Minima sociaux : mieux concilier équité et reprise d'activité » *Rapport d'information* n° 334 (2004-2005), déposé le 11 mai 2005 <http://www.senat.fr/rap/r04-334/r04-33419.html>

elle envisagée pour rationaliser les aides sociales de façon à les adapter au marché du travail, alors que le Revenu de Citoyenneté¹⁰¹³, porte son attention à l'activité indépendante du marché du travail.

L'allocation à tout citoyen d'un revenu social suffisant relève d'une logique inverse [à celle de l'A.C.R.] : elle ne vise plus à contraindre les allocataires à accepter n'importe quel travail à n'importe quelle condition, mais à les affranchir des contraintes du marché du travail. Le revenu social de base doit leur permettre de refuser le travail et les conditions de travail « indignes » ; et il doit se situer dans un environnement social qui permette à chacun d'arbitrer en permanence entre la valeur d'usage de son temps et sa valeur d'échange: c'est-à-dire entre les « utilités » qu'il peut acheter en vendant du temps de travail et celles qu'il peut produire par l'autovalorisation de ce temps. L'allocation universelle d'un revenu suffisant ne doit pas être comprise comme une forme d'assistance, ni même de protection sociale, plaçant les individus dans la dépendance de l'Etat-providence. [...] Elle doit donner aux individus des moyens accrus de se prendre en charge, des pouvoirs accrus sur leur vie et leurs conditions de vie¹⁰¹⁴.

Ce choix qui prend en compte le temps comme, si l'on peut dire, « argent comptant », nous semble plus proche de l'économie liée à l'immatériel car elle comprend la nature imprenable et mouvante des productions de l'esprit. Nous pourrions dire de « l'esprit du temps » tant celui-ci manque tout le temps comme le travail et de plus en plus.

Le temps, forme plastique par excellence¹⁰¹⁵, forme contemporaine décisive, est un critère de choix en matière économique. Non pas le temps « libre » casé dans des vacances et des loisirs désœuvrés, mais le temps libre, celui de la vacance et du loisir œuvrant.

Le copyleft, fil conducteur politico-économico-culturel de l'internet et du numérique, est, en principe, c'est-à-dire dans ses principes, ce qui demande du temps libre pour s'exercer. Ce temps libre c'est celui que réclament également la recherche scientifique et artistique. Cette économie du temps libre doit, pour pouvoir s'exercer et exister socialement, s'instituer. C'est à partir des richesses produites par un pays et redistribuées à l'ensemble des citoyens que le temps, nécessaire aux recherches fondamentales, scientifiques comme artistiques, va pouvoir être libéré. C'est une responsabilité institutionnelle qui permet à

(page visitée le 07/02/08).

1013 A. GORZ, « Pour un revenu inconditionnel suffisant », *Transversales/Science-Culture*, n° 3, 2002, <http://www.societal.org/docs/55.htm> (page visitée le 07/02/08).

1014 A. GORZ, *Idem*.

1015 Pour preuve l'œuvre d'un Opalka ou d'un Om Kawara par exemple. Nous reviendrons sur cette question du temps et de sa plasticité.

chacun d'avoir du temps, avec ce qu'il faut d'argent, pour ne manquer ni d'argent ni de temps.

Le 13 novembre 2003 Madame Christine Boutin, députée de droite, rendait un rapport à l'Assemblée Nationale pour faire valoir un revenu minimum d'activité, étape préliminaire d'un droit universel à un revenu minimum, afin d'améliorer, en vue de le remplacer, le Revenu Minimum d'Insertion¹⁰¹⁶. La notion de Dividende Universel¹⁰¹⁷ est évoqué :

Le pas à franchir vers l'installation d'un dividende universel, attribué de la naissance à la mort de chaque personne, sans condition, pour tous et d'un égal montant, n'est plus très loin. Encore faudra-t-il, sur tous les bancs de l'Assemblée nationale, réfléchir à la société que nous voulons construire et proposer à nos concitoyens pour le XXIe siècle¹⁰¹⁸.

Le Dividende Universel s'appuie sur une observation simple :

- 1 De 1949 à 1998, la part des prestations sociales est passée de 12 à 30% du PIB.
- 2 Le travail rémunéré ne concerne que 40% de la population : moins de 25 millions d'actifs sur 60 millions d'habitants, le phénomène s'accroissant avec l'allongement de la vie.
- 3 60% du travail productif échappe au salariat (travail au noir, travail domestique, éducation, autoproduction, bénévolat, etc)¹⁰¹⁹.

Nous ne discutons pas ici du parti pris politique. Nous sommes conscient de la provocation que peut sembler être le choix d'avoir cité Christine Boutin plutôt que Jean-

1016 « Le Revenu minimum d'insertion (RMI) est une allocation, versée par la caisse d'allocations familiales ou la mutualité sociale agricole, constituant un minimum social. Il fut créé par le Gouvernement Michel Rocard en 1988 à l'initiative de Jean-Michel Belorgey. », <http://www.rmi-fr.com> Il a été remplacé, à partir du 1er juin 2009 par le RSA, le Revenu de Solidarité Active : « Il est versé à des personnes qui travaillent déjà et dont les revenus sont limités. Son montant dépend à la fois de la situation familiale et des revenus du travail. Il peut être soumis à l'obligation d'entreprendre des actions favorisant une meilleure insertion professionnelle et sociale. », <http://www.rsa.gouv.fr> (pages visitées le 09/09/10).

1017 S. LABORDE, « Le Dividende Universel : valorisation de la couche libre et non marchande de la société », 17 mai 2010, <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/05/17/dividende-universel-valorisation-libre-non-marchand> Origine du texte : [creationmonetaire.info](http://www.creationmonetaire.info), <http://www.creationmonetaire.info/2010/05/les-4-arguments-du-dividende-universel.html> (pages visitées le 09/09/10).

1018 C. BOUTIN, « Rapport portant décentralisation en matière de revenu minimum d'insertion et créant un revenu minimum d'activité » <http://www.assemblee-nationale.fr/12/rapports/r1216.asp> (page visitée le 07/02/08).

1019 *Forum des Républicains Sociaux* (page visitée le 07/02/08, inexistante au 09/09/10).

Marc Ferry, par exemple¹⁰²⁰. Nous l'avons fait parce que c'est la seule personne politique à ce jour, à avoir présenté un rapport en ce sens à l'Assemblée Nationale. Faisant partie d'un gouvernement où le mot d'ordre est « travailler plus pour gagner plus »¹⁰²¹, nous observons que l'idée, qui pourrait paraître de gauche à priori, excède les clivages politiques à telle enseigne qu'on trouve, avec des changements notables, cette idée d'allocation universelle dans des familles politiques très différentes.

Poursuivons en proposant un nouveau vocable pour désigner cette allocation universelle : le « Revenu Minimum Artistique ».

2.2.2.2.4.2 Le Revenu Minimum Artistique.

*Le capitalisme et le socialisme ont la même préoccupation : parvenir à la seule vérité de l'état humain, la paresse*¹⁰²².

Pourquoi qualifier ce revenu minimum d'« artistique » ? Que vient faire ici la notion d'art ? En quoi peut-elle être utile ? Nous allons tenter de répondre en convoquant l'art et le libre, l'art libre et le copyleft, pour justifier la dimension artistique que nous octroyons au revenu minimum d'existence.

L'art qui nous est contemporain, nous l'avons vu, fait l'économie de l'économie. C'est-à-dire, précisons-le encore une fois, qu'il tente de mettre en forme la relation étroite qui existe entre un objet et la poursuite de cet objet, entre l'objet d'art et l'objet de l'art. Cette opération économique se fait avec une économie de moyens, une réduction de moyens et se traduit par une valorisation de ce que l'objet d'art a vocation à transporter : l'objet de l'art, passant à travers ce qui lui sert de support et l'éliminant plus ou moins. La performance fait l'économie du support et nous avons vu qu'avec Tino Seghal, l'économie va jusqu'à refuser toutes traces de l'événement artistique et ce, jusqu'aux contrats de vente. Nous avons vu également que cette économie peut être encore plus radicale avec « un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur » comme le souhaite Stephen Wright¹⁰²³.

1020 J. M. FERRY, « Revenu de citoyenneté, droit au travail, intégration sociale » in « Vers un revenu minimum inconditionnel ? », *Revue du Mauss*, n°7, 1996, p. 115-134. <http://users.skynet.be/sky95042/mauss.html> (page visitée le 09/09/10).

1021 Formule de Nicolas Sarkozy.

1022 K. MALEVITCH, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Éditions Allia, Paris, 2004, p. 16.

1023 S. WRIGHT, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », texte d'introduction au

En suite de l'affirmation de Joseph Beuys qui considère que « chacun est un artiste »¹⁰²⁴, en suite du travail allant disparaissant¹⁰²⁵, en suite du temps libéré pour le loisir et les loisirs, nous observons simplement que l'existence est considérée, dans nos sociétés avancées, avec un intérêt culturel appuyé et qui pose la question de l'art en rapport. L'exercice de l'art excède la catégorie qui le faisait être reconnu comme tel, il est littéralement plastiqué et se retrouve en débris mais également en état de reconstruction, de renouvellement, débarrassé d'un certain poids culturel qui le portait également. Prenons l'exemple d'un art, celui de la guerre¹⁰²⁶. Ayant disparu par l'évolution de ses moyens toujours plus totalisants, la guerre se trouve partout disséminée, et c'est bien à son exercice artistique auquel nous sommes invités, c'est-à-dire la manière de ne pas la faire ou plutôt de la contourner, de la faire indirectement, avec la forme nécessaire à son exercice. Cet art au risque de la vie, cet art dans et par la vie, fait référence aux pratiques d'Alan Kaprow où la vie se confond avec l'art et à ce que Robert Filliou a pu découvrir de l'activité d'échange.

*Je ne considère pas que l'activité artistique consiste en la production d'œuvres d'art en tant que telles. Créer des œuvres d'art, c'est l'activité d'échange*¹⁰²⁷.

Échanger du temps et la valeur que ce temps transporte avec lui comme richesse, à la fois estimée mais inestimable, est rendu possible grâce à un revenu minimum qui garantit l'existence sans la nécessité de consacrer le précieux de son temps aux moyens de la subsistance. Ce à quoi nous sommes alors convoqués, ce n'est pas à la vie qui, bien souvent pour la plupart des personnes est une survie, mais à l'art de vivre. Loin d'être un luxe, c'est une nécessité vitale qui fait suite à la sophistication de nos sociétés avancées. De même que la pensée ne peut se développer que lorsqu'elle n'est pas captive des contingences matérielles de la nature¹⁰²⁸, l'activité artistique ne peut s'épanouir que si les

catalogue de la XV Biennale de Paris, 29 novembre 2006, p. 17,
<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008> (page visitée le 10/09/10).

1024 Voir plus loin à ce sujet.

1025 J. RIFKIN, *La fin du travail*, La Découverte, 1997.

1026 S. TZU, *L'art de la guerre*, Mille et une nuits, 1996.

1027 R. FILLIOU, cité par M. COLLET, « Impulsion générale », *Robert Filliou, génie sans talent, op. cit.*, p. 26.

1028 « Au regard de l'esprit, la nature est en effet quelque chose de quantitatif et sa force ne doit pas être assez grande pour lui conférer la toute-puissance. Les extrêmes ne sont pas favorables au développement spirituel. Aristote dit déjà : c'est seulement quand l'exigence du besoin est satisfaite que l'homme se tourne vers l'universel et le supérieur. Or, ni la zone chaude ni la zone froide ne permettent à l'homme de s'élever au degré de liberté de mouvement et de richesse des moyens qui lui permettraient de se livrer à une activité dirigée vers des intérêts supérieurs, spirituels. L'homme est maintenu dans une trop grande stupidité, la nature l'abaisse et il ne peut se séparer d'elle, c'est-à-dire qu'il ne peut accomplir ce qui est la première condition d'une culture spirituelle supérieure. La violence des éléments est trop grande pour que l'homme, en lutte contre eux, puisse en venir à bout et fasse valoir sa liberté spirituelle contre la force de la nature. [...] L'homme est perpétuellement obligé de tourner son attention vers la nature. L'homme

conditions lui sont favorables. La vie contemporaine ne peut s'épanouir que si les conditions lui sont favorables, selon ce que nous avons de l'évolution de l'environnement contemporain.

Ces conditions sont : le temps et l'argent confondus. Non pas le temps comme argent comptant (« le temps c'est de l'argent »), mais l'alliance entre le temps et l'argent comme « données immédiates de l'existence »¹⁰²⁹ permettant l'échange gracieux. Cette grâce est désintéressée mais elle n'est pas sans économie. Elle est ce qui va permettre l'invention d'une économie élargie à toute dimensions possibles, se libérant de sa réduction financière. Une économie qui comprend que l'alliance du temps et de l'argent, comme données immédiates de l'existence, sauve l'économie de son goulot d'étranglement et investit le temps, investit dans le temps pour dilater l'économie, lui donner forme ouverte, altérer sa pureté de « science économique »¹⁰³⁰.

Si nous qualifions ce revenu d'existence de « Revenu Minimum Artistique », c'est que la question de l'art se pose à nouveaux frais, outre son marché, outre ses supports conventionnels, elle se pose dès lors que l'art, dans son évolution, s'est mélangé à la vie de tous les jours, dès lors que l'art est pratiqué par n'importe qui n'importe comment n'importe où et pour n'importe quoi. Cette absence d'importance de l'art est précisément ce qui le porte à se réaliser au mieux de sa forme, c'est-à-dire à s'accomplir dans le geste gracieux qui trouve toutes possibilités d'action hors la lourdeur des dispositifs de productions culturelles.

Ne nous y trompons pas, cet art de vivre à observer, n'est pas la promesse d'un temps meilleur, n'est pas l'accomplissement d'une ère paisible. C'est tout simplement une nouvelle donne économique-culturelle qui se pose aux sociétés évoluées comme à l'entière du monde globalisé évoluant à l'intérieur d'une histoire mue par la question centrale de la liberté. Nous dirions même que cet observation de l'art de vivre est une observance, une obligation écologico-économique pour faire face aux capacités de nuisances qui se sont développées avec l'oubli de l'art (comprendre : l'oubli de la beauté du geste y compris dans l'art de la guerre). Ces capacités de nuisance contre l'humanité sont multiples, elles vont de la simple négligence à la volonté d'auto-destruction. L'instinct de survie invite à reconnaître l'art comme étant la meilleure manière de veiller à la bonne santé de la forme

utilise la nature pour ses fins, mais là où elle est trop puissante, elle ne se laisse pas réduire à l'état de moyen. G. W. F. HEGEL, *La raison dans l'Histoire*, op. cit., p. 220-221.

1029 Allusion à H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 2007.

1030 « Si l'on est économiste, il faut s'efforcer de raisonner en économiste. Si l'on raisonne en moraliste, à quoi cela sert-il d'être économiste ? » P. SIMONNOT, *39 leçons d'économie contemporaine*, Gallimard, Folio, 1998, p. 92.

et particulièrement de la forme de vie, pour cette première raison, éthique, comme nous l'avons déjà vu, que l'art est es-éthique. Ajoutons qu'il est es-éthique de la même façon que « l'éthique se situe avant l'ontologie » et que l'économie dont elle procède est, ce que nous pourrions appeler, une économie du ravissement.

Le sujet est un principe perturbateur, qui s'évade du règne ontologique pour créer ses propres commencements et trouver en lui ce début d'humanité. Mais une fois qu'elles sont créées, il faut donner suite à ces émergences et construire autre chose à partir du jaillissement. L'éthique se situe « avant l'ontologie », mais s'effectue à partir d'elle, à la manière du monde imaginal qui anticipe la réalité sensible tout en s'y révélant. « Avec tant de départs comment faire un retour, Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose » écrit le poète ; avec tant de disruption, tant d'inachèvement, comment parvenir à des fins responsables, à un comportement subjectif sans failles ? Il est alors nécessaire de construire une dialectique à partir du ravissement et de faire du ravissement l'instigateur d'une pratique concrète, la base d'une conduite de vie¹⁰³¹.

Cette économie du ravissement qui permet une conduite de vie, dont nous comprenons bien qu'elle est un art de vivre, est proche de l'idéal de pauvreté. Il nous faut préciser immédiatement de façon à dissiper un malentendu : cet idéal de pauvreté est l'exact opposé de la misère.

Croire dans la réalisation de son « bien-être » ou de son bonheur par l'acquisition ou la multiplication de ses possessions ne conduit souvent qu'à aggraver ses pauvretés, surtout lorsque font défaut la vertu et la force intérieure nécessaire à la maîtrise de ses désirs. C'est ce message que Socrate transmet à Critobule, l'un des citoyens les plus riches d'Athènes, lorsqu'il lui explique qu'il n'a besoin d'aucun supplément de fortune :

« [...] je suis suffisamment riche. Mais toi, Critobule, tu me parais d'une extrême pauvreté, et, par Zeus, il m'arrive quelques fois de te plaindre de tout mon coeur. »

Socrate exprimait là une vérité probablement commune à toutes les sociétés humaines : n'avons-nous pas déjà dit [...] que ce que toutes les sociétés ont recherché, sans exception, c'est un art de bien vivre face à la nécessité ? Selon le vocabulaire propre à chaque société, les mots riches ou pauvres ont traduit de différentes façons les difficultés et les joies d'apprendre et de pratiquer cet art indispensable face à toutes les

1031 C. FLEURY, *Métaphysique de l'imagination*, Éditions d'écarts, Paris, 2001, p. 402.

*formes de nécessité*¹⁰³².

L'instinct de survie invite à reconnaître l'art comme étant la meilleure manière de veiller à la bonne santé de la forme et particulièrement de la forme de vie, pour une deuxième raison, qui est économique en son sens restreint : c'est le moyen ultime pour sauver l'économie d'une logique toute systématique et qui, par la raison de sa propre logique, fait l'économie de l'économie. Mais dans un sens tout opposé à ce que nous avons pu dire de « l'économie de l'économie » pour l'art. Celle-ci s'achève au profit d'un arbitraire qui pose le degré sublime de son exercice, le degré zéro, autrement dit la gratuité, y compris la gratuité de son exercice même. Disons-le nettement : le succès contemporain du concept de gratuité est le résultat d'une économie auto-destructrice. Observons que le gratuit est porté avec plus d'efficacité par les acteurs du capitalisme que par ces contempteurs¹⁰³³. Ainsi, un site comme wigiwig.com, à l'initiative de la vedette de cinéma Christophe Lambert, s'annonce-t-il comme « Le site de dons d'objets et d'échanges 100% gratuit »¹⁰³⁴ :

*Wigiwig.com est le site de dons et d'échanges 100% gratuit. Découvrez les bons plans et petites annonces gratuites. Vous souhaitez donner en ligne, wigiwig.com vous permet d'enregistrer une annonce gratuitement. Vous êtes intéressé par une annonce gratuite dans une des catégories (objets, services, rencontres, animaux), une autre personne donne ce qui vous intéresse. Bienvenue sur le site du gratuit et des bons plans. Sur wigiwig.com, tout est gratuit, même l'inscription*¹⁰³⁵.

On y trouve quatre catégories de gratuité : objets gratuits, services gratuits, confessions gratuites, rencontres gratuites et animaux gratuits. L'économie de l'économie procède ici à la destruction de l'économie par le biais d'un discours moralisant où l'argent est tabou. Cette gratuité est une concentration de l'économie restreinte, elle est entièrement centrée sur ce qui se vend¹⁰³⁶. Par ce fait et par le déni qui en est fait, elle n'envisage pas ce qui s'offre gracieusement, ce qui n'a pas de prix, ce qui n'est ni produit ou service. Car ce qui

1032 M. RAHNEMA, *Quand la misère chasse la pauvreté*, op. cit., p.71-72.

1033 J. L. SAGOT-DUVAUROUX, *De la gratuité*, Éditions de l'Éclat, 2006. Disponible sur le site de l'éditeur <http://www.lyber-eclat.net/lyber/sagot1/gratuite1.html> (page visitée le 05/03/08)

1034 « Wigiwig.com : le site gratuit des bons plans et petites annonces gratuites », <http://www.wigiwig.com/> (page visitée le 05/03/08)

1035 *Idem*.

1036 Y compris dans la rubrique « Confessions gratuites » s'apparentant à un service de psycho-thérapie ou d'aide à la personne. Présentation : « Confessez-vous... Confessez vos problèmes, vos tristesses, vos détresses. PARLEZ-EN à des gens, même si vous ne les connaissez pas. QUELQU'UN, quelque part, peut vous AIDER et vous COMPRENDRE. Sortez de votre solitude sur WIGIWIG.COM. AIDEZ-VOUS, AIDEZ quelqu'un ! Ayez la WIGIWIG ATTITUDE, ça ne coûte rien ! », *Idem*. Les majuscules sont d'origine.

s'offre gracieusement excède l'économie restreinte et c'est dans cet excédent qu'elle trouve à faire commerce, faire transport. Ni purement gratuit, ni purement payant, l'objet gracieux est à la fois « gratuit » et payant. Offert par la beauté d'un geste, il trouve rémunération dans cet excès économique proche du potlatch qui comprend, nous y insistons, une beauté certaine de la pratique des rapports de force.

De la même façon que l'art pour l'art achève l'art pour générer des productions artistiques nommées telles par l'arbitraire de l'artiste, productions dépossédées d'art¹⁰³⁷, l'économie de l'économie, avec la gratuité, élimine de la pratique économique cela même qui est porteur d'économie : le don dont nous sommes tous les génies sans talent¹⁰³⁸.

Si nous considérons que l'art, en ce qui fait véritablement son esprit et sa forme, ne peut être stoppé en un produit fermé, auto-proclamé « objet d'art » par un auto-proclamé « artiste », alors nous devons repenser la culture telle qu'elle s'affirme aujourd'hui à travers ce qui prouverait son existence réelle. L'économie libre tente d'exercer cet art économique qui ouvre la discipline, non seulement à sa possibilité éthique (le plus souvent un masque moralisant commode pour perdurer dans le mensonge de la gratuité), mais à des types de transports de valeurs non pris en compte par l'économie restreinte. C'est-à-dire à la beauté du geste gracieux générant tous types de transports (amoureux, guerriers, placements, déplacements, etc.), tout ce qui vit, tout ce qui est chargé d'énergie, de dépenses et de produits.

Le revenu d'existence artistique fait suite à l'histoire de l'art après que celui-ci se soit dissout dans la production d'objets dénués d'art et après que les artistes aient pu éprouver le besoin de retrouver sa trace dans la vie quotidienne, là où un art possible pouvait peut-être se trouver. Cette préoccupation de la part de nombreux artistes, de ce qui est l'art et la vie mêlés, témoigne d'un renouveau de l'art inscrit dans une pratique qui le fait disparaître, à première vue, et qui façonne une forme économique que la société pourrait reconnaître comme art visiblement formé, mais aussi comme authentique économie.

Cette nouvelle forme économique est en travail. Elle peine à voir le jour, elle souffre l'économie telle qu'elle s'impose « naturellement » mais qui ne prend pas en compte la nature des matériaux et la pratique des producteurs.

Parmi les artistes sensibles à la question économique, signalons l'initiative coordonnée par Olivier Auber¹⁰³⁹ à laquelle nous nous sommes associé. L'appel pour un revenu de vie,

1037 J. SOULILLOU, *L'auteur mode d'emploi*, op. cit.

1038 R. FILLIOU, op. cit.

1039 Artiste ingénieur, créateur du Laboratoire Culturel A+H, fortement impliqué dans l'internet français <http://perspective-numerique.net/wakka.php?wiki=OlivierAuber> Nous aurons l'occasion de présenter

lancé en mai 2009¹⁰⁴⁰, fait suite à des échanges que nous avons pu avoir ensemble, cette question du revenu minimum d'existence nous paraissant le complément économique du logiciel libre et de l'art libre. Le site rassemble un grand nombre de documents et liens sur cette question, son but est tout d'abord pédagogique, pour informer, mais aussi militant, pour envisager l'institution du revenu de vie.

Le revenu de vie ne doit pas être confondu avec le RMI, le RSA et autres allocations attribuées de manière conditionnelle. Le revenu de vie, lui, est automatique, inconditionnel et inaliénable. Il concerne tout le monde, riches ou pauvres. Il est attribué à chaque individu, de la naissance à la mort. Son montant est suffisant pour garantir à chacun une existence décente - quoi qu'il arrive -. Il est cumulable avec les autres revenus (salariés ou non). Il ne peut être saisi aux plus modestes, mais il entre dans l'assiette d'imposition des plus aisés¹⁰⁴¹.

Le texte de l'appel a été rédigé en français de manière collective sur le site co-ment en tentant d'intégrer toutes les contributions de ces personnes. Il est publié sous couvert de la Licence Art Libre. Avec cette licence, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement le texte dans le respect des droits des auteurs (le collectif des citoyens pour le revenu de vie)¹⁰⁴².

Initiative citoyenne utilisant les potentiels de l'internet, l'Appel pour un revenu de vie est exemplaire d'une prise de conscience politique agissant à la base. Non pas la « France d'en bas », expression lourde de sens inventée par un ministre compatissant et démagogue¹⁰⁴³, mais bien une France dont la mémoire active n'oublie pas les principes de sa devise républicaine : la liberté, l'égalité et la fraternité.

Quid du « réalisme » de cet Appel ? Sommes-nous en présence de doux rêveurs, de poètes numériques déconnectés de la réalité et notamment de celle économique ? La diversité des points de vue et des initiatives ayant déjà cours pour instituer un revenu minimum d'existence laissent penser le contraire¹⁰⁴⁴. Pour les auteurs de l'Appel :

une de ses œuvres sous Licence Art Libre plus loin.

1040 À ce jour du 10 septembre 2010 l'appel a recueilli 2026 signatures http://appelpourlerevenudevie.org/?page_id=258 et fait partie de la pétition européenne (réseau suisse pour un revenu de base) <http://bien-ch.ch/fr/node/160> (pages visitées le 10/09/10).

1041 « Appel pour le revenu de vie », <http://appelpourlerevenudevie.org> (page visitée le 10/09/10).

1042 « Qui sommes-nous ? » http://appelpourlerevenudevie.org/?page_id=2 (page visitée le 10/09/10).

1043 J. P. RAFFARIN, premier ministre de mai 2002 à mai 2005.

1044 Notamment en Alaska, en Grande Bretagne et en Namibie, à des niveaux divers, http://fr.wikipedia.org/wiki/Allocation_universelle (page visitée le 10/09/10).

La question qui nous préoccupe dans le cadre de l'appel pour le revenu de vie, est moins le montant que le chemin politique qui permettra d'aboutir à son institution. Lorsque la question du montant et les modalités seront débattues officiellement, un pas aura été franchi.

C'est à ce pas que, modestement, l'appel pour le revenu de vie aura peut-être modestement contribué¹⁰⁴⁵.

Le cadre de notre étude ne nous permet pas d'approfondir la question du revenu minimum d'existence. Nous l'avons renommé revenu minimum artistique en montrant la relation entre art et argent¹⁰⁴⁶, autrement que par le coût arbitraire des œuvres et autrement que par la gratuité de ce qui n'a pas de prix. Insistons : ce qui n'a pas de prix est gracieux, le gratuit est un leurre du capitalisme, un signe aussi de sa volonté de perdurer en faisant l'économie de l'économie.

L'économie de l'économie à laquelle nous invitons est toute autre, nous l'avons montré.

Poursuivons maintenant avec l'observation faite par Yann Moulier Boutang¹⁰⁴⁷ du travail excédentaire qui se réalise à l'ère du net et du numérique. Reprenant tout autrement la fable des abeilles de Mandeville¹⁰⁴⁸ il propose :

d'ajouter au critère du degré d'inclusion ou non dans l'échange marchand un autre critère, écologique : savoir si l'activité a un rôle « prédateur » (consommation sans reproduction) ou « pollinisateur » (facilitateur de reproduction) de ressources non marchandes. Par exemple, on retrouve l'esprit de mes propositions dans le revenu d'existence (ou de citoyenneté ou garanti) individuel. Inconditionnel, cumulable avec une activité marchande salariée ou non et d'un montant proche de l'actuel Smic (900 euros en France, par exemple), il rétribue la pollinisation productive indépendamment de la contribution marchande¹⁰⁴⁹.

1045 « Simulations », http://appelpoullerevenuevie.org/?page_id=37 (page visitée le 10/09/10).

1046 Pour approfondir cette relation entre art et argent, notamment art contemporain et marché, voir la vidéo F. LORDON, « Ce que la valeur esthétique fait à la valeur économique », au théâtre de La Colline le 28 mars 2009 dans le cadre des débats « Le désir en économie et économie du désir » organisés par Ars Industrialis, <http://www.youtube.com/watch?v=OLi2w5o5mhg> (page visitée le 21/11/10).

1047 Économiste, directeur de publication de la revue Multitudes.

1048 B. MANDEVILLE, « La Fable des abeilles », trad. Jean Bertrand p. 1/26, Londres, Aux dépens de la Compagnie, 1740, Gallica, <http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/extra/textes/constit/1/18/2.htm> (page visitée le 08/09/10).

1049 Y. MOULIER BOUTANG « La bifurcation historique du capitalisme est en train de s'opérer », interview Jean-Marie Durand, 22 mai 2010, <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/article/la-bifurcation-historique-du-capitalisme-est-en-train-de-soperer-yann-moulier-boutang/> (page visitée le 10/09/10).

Nous sommes en train de basculer d'une économie de l'échange et de la production à une économie de pollinisation et de contribution. D'où ce titre : « L'abeille et l'économiste ». Les abeilles font bien plus que produire du miel : elles pollinisent, c'est-à-dire qu'elles diffusent, gratuitement, la vie¹⁰⁵⁰.

L'idée est aussi simple et évidente que l'observation que chacun peut faire des abeilles : en butinant pour fabriquer le miel elle font, par excédant, une chose essentielle, elle pollinisent. De la même façon, ce qui fait la richesse économique à l'ère des réseaux, c'est ce qui se produit en outre de la production marchande, nous ne dirions pas pour ce qui nous concerne, « gratuitement » mais « gracieusement » et qui nourrit d'autres formes de productions et qui permet la vie des producteurs. C'est ce type d'économie, de la contribution et des biens en commun, qui fait le succès de Google, mais aussi de tout les dispositifs qui en appellent à l'échange de données, c'est-à-dire le web 2.0, avec cette différence politique et non des moindres, pour le directeur de publication de la revue *Multitudes*¹⁰⁵¹ :

Il faut passer du web 2.0 (l'exploitation des traces de l'interactivité intelligente) au web 3.0, où le cyber citoyen reprend le contrôle de ce qu'il laisse utiliser de son activité de pollinisation. Les politiques publiques, à tous les niveaux, doivent établir que les bases de données relationnelles constituent un fond commun de connaissance, marchand et non marchand¹⁰⁵².

Mais pourquoi appeler de ses vœux un « web 3.0 » quand l'internet en ces principes premiers, copyleft avant la lettre et « par nature » est ce qui répond à ces vœux ?... Nous ne pouvons pas ici, dans le cadre de cette étude concernant le copyleft, développer davantage cette visée économique « apiculturelle », voire même « happy culturelle » que nous pensons plus qu'intéressante, nécessaire dans son application. Remarquons simplement que ce « fond commun de connaissance, marchand et non marchand » rejoint exactement ce que notre principe conducteur défend pour le logiciel libre, l'art libre et plus encore, nous le voyons, pour l'économie présente et à venir à l'ère de la mondialisation.

1050 Y. MOULIER BOUTANG, *L'abeille et l'économiste*, Carnets Nord, Paris, 2010,

<http://www.carnetsnord.fr/titre/l-abeille-et-l-economiste> (page visitée le 10/09/10).

1051 *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net> (page visitée le 08/09/10).

1052 Y MOULIER BOUTANG cité par J. M. MANACH, « Si les internautes sont des abeilles, à qui appartiennent les ruches ? », 12 juillet 2010, <http://www.internetactu.net/2010/07/12/si-les-internautes-sont-des-abeilles-a-qui-appartiennent-les-ruches/> (page visitée le 08/09/10).

C'est à cet à-venir que nous allons maintenant nous intéresser. Comment l'envisager avec ce que nous vivons dès à présent : une formidable révolution, inédite en sa forme, avec le numérique et le réseau des réseaux. Quels en sont les enjeux, en fonction de ce que nous avons pu dire du copyleft et de l'économie en rapport ?

2.2.2.3 **Le « tout numérique », un autre monde est hyper-possible ?**

La venue de l'internet et du numérique dans la vie quotidienne laissait penser à une révolution comparable à ce qu'avait pu être celle de l'imprimerie. Comme pour le nucléaire, solution énergétique nouvelle des années 1970 qui, en France, a orienté une politique du « tout nucléaire »¹⁰⁵³, le « tout numérique » suscite un enthousiasme débordant. À la conquête de l'internet correspond l'envahissement du numérique dans la plupart des domaines d'activités humaines. Nul ne peut aujourd'hui échapper à ce matériau qui attise tous les désirs. Pourquoi d'ailleurs vouloir échapper à un univers à ce point captivant qui promet le sans-limite, la profusion et même la gratuité ?...

Nous allons nous intéresser ici à trois aspects déraisonnables du net. Nous allons montrer qu'ils ne tiennent pas longtemps l'épreuve de la réalité. Nous les nommons : l'économie fabuleuse, la confiance aveugle et la réalité réaliste.

2.2.2.3.1 **Un nouvel Eldorado dans une jungle sans limite.**

On peut dater l'arrivée de l'internet grand public aux alentours de 1995. C'est à cette période que les magazines papiers spécialisés¹⁰⁵⁴ en informatique ont commencé à parler de ce réseau de télécommunication et indiquer comment s'y connecter via un fournisseur d'accès. L'apparition d'un « nouveau monde » avait de quoi réjouir tout ceux qui, épris de liberté et porteurs de projets divers, pouvaient croire en une utopie ici maintenant à portée de clic. Non pas une île « nulle part » mais bien un univers sous la main. La structure

1053 « Face au choc pétrolier, Pierre Messmer prend aussi la décision de lancer la construction de treize centrales nucléaires, engageant la France dans le " tout nucléaire" dans le but d'assurer son indépendance énergétique », http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Messmer (Page visitée le 10/09/10). Voir M. RIVASI et H. CRIÉ, *Ce nucléaire qu'on nous cache*, Éditions Albin Michel, 1998.

1054 Par exemple, *Planète Internet*, la première revue exclusivement dédiée à l'internet parue en France en juin 1995 http://www.pressotech.com/fiches/fiche_mag.php?id=287 (page visitée le 10/07/07).

même du réseau se prêtait à ce rêve, à cette réalité, comme l'a très bien montré Laurent Chemla dans son histoire de l'internet¹⁰⁵⁵. Mais l'infini de l'internet allait très vite être confondu avec l'illimité d'un territoire maîtrisable à l'envi. Un nouvel Eldorado s'offrait aux plus téméraires, aux plus naïfs, aux plus ignorants des règles économiques du cyberspace, confondant ce lieu d'avec un territoire. Une bulle allait naître, gonfler, gonfler...

FOURETOUT : Ola Pépin! Tu nous oublies, c'est l'heure!

BRIGANTINE : Fais nous prendre l'air, tu veux bien?

GARATAKEU : Oh oui Pépin! La bulle! La bulle!

PÉPIN : Bulle, envole toi¹⁰⁵⁶!

Gonfler et... éclater... Ce qu'on a appelé la « Bulle Internet » allait être le signe d'une profonde méprise quant à l'économie du net et du numérique. Cette bulle :

Folie furieuse ayant pris par surprise pas mal de gens entre 1998 et 2000 (à son apogée), et parfaitement analogue à une ruée vers l'or, avec les mêmes scènes de délire. Quelques centaines de milliards de dollars plus loin, la bulle a éclaté, les entrepreneurs n'y connaissant rien sont retournés chez Madame leur Maman, et l'Internet peut poursuivre tranquillement (et un peu plus sérieusement) son développement¹⁰⁵⁷.

L'Eldorado pressenti par certains n'était pas exploitable selon les critères hérités d'une économie conventionnelle. Sauf très rares exceptions, la percée des « starts-up » aura été un fiasco retentissant¹⁰⁵⁸. Cette « nouvelle économie » qui devait rapporter gros n'était, finalement, pas une économie nouvelle mais une économie toute ordinaire plaquée sur un nouveau média. Un « nouvelle économie » aurait du prendre en considération la nouveauté de ce qu'elle investissait. Nouveauté des techniques liées au numérique, nouveauté qui excède la notion étroite de l'économie réduite à son seul transport financier. L'économie nouvelle, que l'internet véhicule, transporte de l'information et des affects, Cette extension fait de l'économie un art possible qui contredit sa seule raison scientifique.

1055 L. CHEMLA, *op. cit.*

1056 Dialogue extrait de *Pépin la Bulle*, série d'animation pour enfants de M. KARLOF diffusée en 1969 à la télévision française (ORTF) http://www.planete-jeunesse.com/sources/show_fiche.php3?cle=951 (page visitée le 10/07/07).

1057 « Bulle Internet », http://jargonf.org/wiki/Bulle_Internet (page visitée le 10/07/07).

1058 « Tous les profits réalisés depuis 1995 (145 Mds \$) par les 4.300 sociétés du Nasdaq ont été volatilisés par les pertes gigantesques de 2000-2001(148 Mds \$). » Un historique de la bulle internet sur Wikipedia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Bulle_Internet (page visitée le 10/07/07).

En ne prenant pas soin d'observer l'écosystème du lieu, non territorial, qu'est l'internet et du matériau, non-matériel, qu'est le numérique, les entreprises ont eu du mal à réitérer la victorieuse conquête de l'Ouest Américain. Le lieu s'est montré plus fort que la colonisation, et les starts-up vite transformées en « finishs-down »... Mais l'histoire continue et les apprentis conquistadores arrivent désormais à domestiquer l'internet et les techniques de l'immatériel selon la courbe qui fait poids dans la balance : la retombée financière la plus lourde, le pouvoir de maîtriser le mouvement de ce qui a lieu en ligne pour y poser un joug et le marquer au fer rouge. Ce qui arrive alors c'est l'amplification d'un monde tel qu'il chute, tel qu'il se déréalise en sa réalité supposée réaliste¹⁰⁵⁹.

Que le lecteur nous pardonne la répétition, dans les mots, de ce qui a trait à la réalité. Il s'agit bien d'un principe de réalité qui est occulté à chaque fois que n'est pas observé le lieu, lieu d'investissement, lorsqu'il y a refus d'écouter le réel fonctionnement du numérique et de l'internet. De l'immatériel, il s'agira, pour ces entrepreneurs, d'en faire son beurre, d'en faire sa matière.

MÈRE UBU : Aux croupions, maintenant.

CAPITAINE BORDURE : Exquis, exquis ! Vive la Mère Ubu.

TOUS : Vive la Mère Ubu.

PÈRE UBU, rentrant : Et vous allez bientôt crier vive le Père Ubu.

(Il tient un balai innommable à la main et le lance sur le festin)¹⁰⁶⁰.

Osons le dire¹⁰⁶¹, c'est la « merdre » des Pères Ubu du Net qui, prenant les vessies pour des lanternes, vont faire du cyberspace un vaste cloaque, un gigantesque théâtre où la liberté sera aliénée à la surveillance la plus intrusive, la culture au divertissement le plus abrutissant, la proximité à la promiscuité la plus étouffante. Que voulons-nous dire en nous autorisant, avec le Père Ubu, une liberté de langage pour exprimer notre sentiment ? Simplement ceci : le non respect des standards du net et le déni de réalité de l'immatériel fait d'un réseau ouvert un réseau fermé où l'oubli de l'observation du lieu produit sa dégradation.

Prenons l'exemple du navigateur Internet Explorer¹⁰⁶², utilisé à ce jour par un internaute sur cinq pour « surfer sur le web »¹⁰⁶³. Ajoutant des fonctions non validées par le W3C, il

1059 Ainsi Facebook.com, par exemple, qui est selon nous un véritable cancer du net.

1060 A. JARRY, « Ubu Roi », *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 1962, p. 41.

1061 Oui, osons-le, notre formation et condition d'artiste nous y autorise, la figure d'Alfred Jarry nous y invite.

1062 Internet Explorer <http://www.microsoft.com/france/windows/ie> (page visitée le 02/02/10).

1063 « internet explorer 6 finally falls »,

tente un détournement de l'internet, qui a vocation à être pratiqué par tous types de logiciels, vers un réseau « optimisé pour Internet Explorer » en ajoutant du code propriétaire dans les pages web créées avec le logiciel FrontPage de Microsoft. Ces ajouts, non conformes aux standards du net, séduisent les internautes mais détruisent l'internet dans sa capacité d'accès universel. Déjà pointé du doigt pour les dangers que représente ce navigateur en termes de sécurité¹⁰⁶⁴, des sites, tels que Youtube, Dailymotion, Gmail, Facebook ou encore Twitter, ont décidé de ne plus supporter la version 6 du navigateur de Microsoft¹⁰⁶⁵. Contraignant les usagers du web à se plier au code propriétaire, c'est le web, via ces acteurs conscients de l'erreur stratégique du géant de l'informatique, qui décide au final de demeurer dans la norme de façon à garantir l'accès à tous quel que soit le logiciel utilisé.

Ce que tente Microsoft avec Internet Explorer c'est ce que nous pouvons appeler un « détournement de fond », un détournement du fond commun de l'internet, destiné à être pratiqué par tous et pour tous.

Ce détournement de fond peut se faire plus subtilement comme avec les réseaux sociaux tels que Myspace, Tagged, Quechup ou encore Facebook dont le succès, pour ce dernier, est tel qu'il transforme irrémédiablement la face du net. Sans parler du pire, qui est également le meilleur : Google¹⁰⁶⁶. De quoi s'agit-il ? Prolongeant la blogosphère et ce qui a été baptisé « web 2.0 », ces dispositifs de mise en relation d'individus permettent de créer des regroupements d'intérêts selon les activités ou les loisirs des utilisateurs. D'un principe d'ouverture, via des protocoles ouverts et un souci d'interopérabilité entre les internautes, on passe à une mise en relation de niches affectives où les personnes, toutes « amies », sont profilées comme tracées par le plus pointu des enquêteurs. La vie privée est une notion qui paraît obsolète, elle a disparu, car, selon le créateur de Facebook :

Les gens sont plus à l'aise avec l'idée de partager davantage d'informations mais aussi avec celle de le faire avec plus de personnes. La norme sociale a évolué avec le temps¹⁰⁶⁷.

http://weblogs.mozillazine.org/asa/archives/2009/07/internet_explorer_6.html (page visitée le 02/02/10).

1064 « La France et l'Allemagne déconseillent l'utilisation d'Internet Explorer », Le Monde, 17 janvier 2010, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2010/01/17/la-france-et-l-allemande-deconseillent-l-utilisation-d-internet-explorer_1292928_651865.html (page visitée le 02/02/10).

1065 P. JARILLON, « Le web part en guerre contre IE6 », <http://linuxfr.org/2009/08/16/25803.html> (page visitée le 02/02/10).

1066 A. KYROU, *Google God. Big Brother n'existe pas, il est partout*, Éditions Inculte, 2010.

1067 M. ZUCKERBERG, propos recueillis par Olivier Levard, 11 janvier 2010, « Pour Facebook, la vie privée, c'est ringard. », <http://lci.tf1.fr/high-tech/2010-01/pour-facebook-la-vie-privee-c-est-ringard-5632355.html> (page visitée le 02/02/10).

Cette « norme sociale » suppose-t-elle l'obligation de transparence, ce qu'un Baudrillard aura stigmatisé comme étant celle du mal absolu¹⁰⁶⁸ ? Sommes-nous dans le « devenir pornographique » de la culture ? Rien à cacher car tout est bien dans le meilleur des mondes :

*If you have something that you don't want anyone to know, maybe you shouldn't be doing it in the first place*¹⁰⁶⁹.

« Don't be evil »¹⁰⁷⁰ dit Google. Ce mot d'ordre new-look à la morale bon teint serait-il l'agent de la négation de la vie privée ? Si « le monde entier enterre la vie privée »¹⁰⁷¹, nous devons alors nous rappeler et réagir comme l'homme aux semelles de vent lorsqu'il affirme : « Nous ne sommes pas au monde »¹⁰⁷². Notre vie privée, comme nos biens communs, sont inaliénables et lorsque Google, par exemple, plus gros contributeur financier aux logiciels libres de la Fondation Mozilla (Firefox, Thunderbird, etc.), menace la vie privée des usagers du web, la réaction ne se fait pas attendre : Canonical (Ubuntu), décide alors de remplacer le moteur de recherche par défaut par un autre, Yahoo!, malgré que ce dernier ait pu conclure un accord avec Microsoft¹⁰⁷³.

Remarquons ceci : le combat pour le respect de la vie privée en ligne et pour les biens communs est un cheval de bataille des partisans du logiciel libre. On retiendra, par exemple, l'action de l'Electronic Frontier Foundation¹⁰⁷⁴, ou les combats contre les projets de loi comme celle pour « la confiance dans l'économie numérique » (LEN) visant à contrôler l'internet¹⁰⁷⁵. Loin d'être jusqu'à présent techniquement efficiente¹⁰⁷⁶ nous devons reconnaître qu'il y a une sensibilité « objective » entre la protection de la vie privée et la lutte contre les privatisations des biens communs. Pourquoi ? Parce que l'attention à la vie

1068 J. BAUDRILLARD, *La transparence du mal*, op. cit., 1990

1069 E. SCHMIDT, propos rapporté par Ryan Tate, 04 décembre 2009, <http://gawker.com/5419271/google-ceo-secrets-are-for-filthy-people> (page visitée le 02/02/10).

1070 Devise de Google, op. cit, <http://investor.google.com/corporate/code-of-conduct.html>

1071 J. M. MANACH, « Le monde entier enterre la vie privée », 18 janvier 2010, <http://bugbrother.blog.lemonde.fr/2010/01/28/le-monde-entier-enterre-la-vie-privee> (page visitée le 02/02/10).

1072 A. RIMBAUD, op. cit. p. 148.

1073 D. LELOUP, « Avis de divorce entre Google et le monde du logiciel libre », Le Monde, 02 février 2010, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2010/02/01/avis-de-divorce-entre-google-et-le-monde-du-logiciel-libre_1299717_651865.html (page visitée le 02/02/10).

1074 « EFF fights in the courts and Congress to extend your privacy rights into the digital world, and supports the development of privacy-protecting technologies. », « Privacy », *Electronic Frontier Foundation*, <http://www.eff.org/issues/privacy> (page visitée le 02/02/10).

1075 « LEN / EUCD même combat : vie privée et liberté des acteurs du Net en danger », *Fédération Informatique et Libertés*, <http://www.vie-privee.org/news109> (page visitée le 02/02/10).

1076 A. PITROU, « Les données personnelles à la merci des logiciels libres », 21 avril 2004, <http://www.libroscope.org/Les-donnees-personnelles-a-la> (page visitée le 02/02/10).

privée va de pair avec celle de la liberté et qu'il n'est pas envisageable, pour le mouvement du libre, d'avoir confiance dans des dispositifs qui ne partagent pas les conditions d'accès à la liberté, soit le code-source ouvert.

Cette mainmise des dispositifs techniques sur la vie intime des personnes est complexe. Elle est difficile à résoudre dans la mesure où c'est la sociabilité et l'ouverture aux autres, encouragée par ces dispositifs, qui va permettre la négation de la vie privée. La transparence vantée comme « bien » cache finalement un mal absolu grâce au discours socialisant où l'affectif fait fonction de ciment normatif. Il arrive tout de même où la patte blanche du prédateur laisse échapper quelques poils noirs. Par exemple, l'utilisation par le site web Quechup de courriels de ses utilisateurs qui ont été envoyés, à leur insu, pour inviter d'autres utilisateurs potentiels¹⁰⁷⁷. La force de frappe n'a d'égale que la force de séduction et il est bien difficile, pour un grand public qui n'a de l'internet qu'une vision superficielle, de résister à l'emprise des réseaux sociaux.

Disons-le nettement : une « fausse parole »¹⁰⁷⁸ est à l'œuvre sur l'internet qui fait confondre ouverture avec clôture, liberté avec surveillance, privé avec public, confiance avec carte de crédit, etc.

[...] tout se passe comme si dans tous les pays les gouvernants préparaient quelque énorme forfait et prenaient toutes mesures pour qu'aucun mot authentique ne puisse émerger des ténèbres où, artificiellement, ils ont plongé les hommes ; les maîtres du monde ont décidé qu'en aucun cas aucun mot ne viendrait réveiller les hommes du cauchemar qu'on leur impose¹⁰⁷⁹.

Disons-le d'une formule courte : les dispositifs sociaux du web sont des clôtures exotériques. Ils dévoilent sans vergogne et portent atteinte, comme un acte manqué, comme une faillite dans le système, aux acteurs pris dans les mailles d'un programme bardé de milliers d'applications aussi diverses que divertissantes¹⁰⁸⁰. L'utilité prônée et quelques fois prouvée de ces dispositifs va de pair avec la profonde aliénation et infantilisation de ceux qui s'y inscrivent. Nous ne sommes plus dans l'aire des biens communs, des biens publics protégés par une responsabilité sociale dont l'État ou toute

1077 P. MOUNIER, « Quechup invente le spam social », 09 septembre 2007, <http://www.homo-numericus.net/spip.php?breve917> (page visitée le 10/09/07).

1078 A. ROBIN, *La fausse parole*, Le temps qu'il fait, 1998.

1079 A. ROBIN, « La radio internationale et le silence totalitaire » *La fausse parole*, op. cit., p. 89-90.

1080 Des « widgets » conçus également par les utilisateurs qui vont de l'utile à l'inutile. « Un widget interactif, ou mini-logiciel, est un outil disponible sur un système d'exploitation, une page web ou un blog. Les widgets interactifs proposent habituellement des informations ou des divertissements. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Widget> (page visitée le 10/09/10).

autre institution pouvait se porter garant. Nous sommes là comme dans un jeu, un jeu de société où les règles reposent sur trois piliers, autant d'obligations : l'irénisme béat, l'enclos identitaire et l'obscène divertissant. Nous appelons ce réseau : « la clôture exotérique ». Inversion du process du réseau des réseaux qui reposait sur « l'ouverture ésotérique »¹⁰⁸¹ où chacun était convié à la connaissance dans les conditions d'une ouverture universelle posée comme principe à la fois technique, politique et culturelle. La figure du hacker, vite confondue avec celle du pirate, était bien celle d'un savant pratiquant le code-source ouvert et soucieux de la vie privée. Ce souci, cette attention n'est plus de mise avec la clôture exotérique : suite à son phénoménal succès facebook.com a pu annoncer qu'il allait rendre les profils de tous ses participants publics pour être disponibles aux moteurs de recherches. En effet,

*L'enjeu principal de tous ces sites est de capter les recettes publicitaires, avec des bandeaux sur mesure pour chaque internaute. Facebook a ainsi indiqué cet été qu'il allait développer des publicités ciblées, adaptées aux profils personnels rédigés par ses membres*¹⁰⁸².

À ce moment de notre regard critique sur l'évolution de l'internet nous pouvons émettre deux remarques :

1/ Pratiquer les Techniques de l'Information et de la Communication ne peut se faire qu'en intelligence avec les qualités propres au matériau. C'est la connaissance de l'environnement, dans lequel les usagers évoluent, qui va inciter l'adoption d'une politique adéquate, pour des raisons de cohérence technique et d'efficacité pratique. La non-observation de ce principe de réalité a fait, comme nous l'avons vu, l'explosion de la bulle internet. Il pourrait maintenant transformer l'ouverture du cyberspace en système clos. Nous le voyons à l'œuvre avec les dispositifs sociaux quand aujourd'hui :

[...] se referme le cercle momentanément ouvert. Une partie du nouveau s'est coulé dans le moule de l'ancien ; l'aspiration individuelle est devenue pression sociale ;

1081 Il faut prendre le terme « ésotérique » au sens premier qui signifie « intérieur » et en particulier tel qu'il a pu être mis en pratique par les disciples les plus avancés de Pythagore. L. BRISSON, introduction à JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, XXVII, § 72, trad. Luc Brisson et A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, 1996, p. XXXIX.

1082 « Succès croissant de Facebook, qui va rendre ses profils publics », *La tribune*, 14/09/07, [http://www.latribune.fr/info/Succes-croissant-de-Facebook--qui-va-rendre-ses-profils-publics---IDEB2D26E75B330B6CC12573550027A2E5-\\$Channel=Entreprises%20%26%20secteurs](http://www.latribune.fr/info/Succes-croissant-de-Facebook--qui-va-rendre-ses-profils-publics---IDEB2D26E75B330B6CC12573550027A2E5-$Channel=Entreprises%20%26%20secteurs) (page visitée le 14/09/07 et disparue le 10/09/10), disponible sur <http://www.marocve.com/forums/articles/16535-succ-s-croissant-de-facebook-qui-va-rendre-ses-profils-publics.html> (page visitée le 10/09/10).

*l'obligation couvre le tout*¹⁰⁸³.

2/ Il serait illusoire d'opposer les biens communs aux biens propriétaires. Il est légitime d'avoir propriété d'un bien et d'être le propriétaire de ses productions. L'enjeu culturel consiste à articuler ce qui appartient à chacun (c'est à dire à tout le monde, comme, par exemple, le langage commun) avec ce qui appartient à... chacun (c'est-à-dire à « chaque un » en propre, vous, moi, chaque uns). Et c'est précisément ce que garantit le copyleft en protégeant les biens communs de l'emprise propriétaire exclusive et en autorisant à tout un chacun (tout un « chaque un ») d'être le propriétaire ponctuel et non définitif, le locataire momentané, des objets communs.

La théorie classique du droit (Domat, XVIIème siècle) distinguera, outre la chose publique (res publica) : la chose qui appartient à tous et ne peut appartenir à personne en particulier, ou res communis = chose commune ; et la chose qui n'appartient à personne en particulier, mais pourrait appartenir à quelqu'un, ou res nullius = chose de personne. Soit la mer, chose commune, et les poissons, chose de personne.

[...]

Voici Renouard cité par Xifaras :

*« Il faut renverser les termes de la proposition de Domat si l'on veut remonter à son explication juridique. Ce n'est pas parce que ces biens sont communs à tous que nul ne s'en rend maître ; c'est parce que nul ne s'en rend maître qu'ils sont communs à tous »*¹⁰⁸⁴.

Mais quels sont les principes déterminants qui vont permettre de s'orienter dans l'internet en relation avec ce qui est réel ? Quelle réalité peut s'instituer entre chaque un pour qu'un lieu ouvert par nature et par culture au commun, comme nous l'avons vu, ne se détruise pas dans la passion des pouvoirs exclusifs ? Quelles règles sont possibles quand tout invite à l'illimité, y compris l'illimité de la création ?

C'est ce que nous nous proposons de voir maintenant.

1083 H. BERGSON, *Les deux source de la morale et de la religion*, op. cit. p. 284.

1084 L. GIFFARD, « Bien commun et bien (s) commun (s) », 19 janvier 2005,

http://alaingiffard.blogs.com/culture/2005/01/bien_commun_et_.html (page visitée le 14/09/07).

2.2.2.3.2 Quel code, source de confiance ?

Aie confiance
Crois en moi
Que je puisse
Veiller sur toi ...
Fais un somme
Sans méfiance
Je suis là
Aie confiance
Le silence propice te berce
Souris et sois complice
Laisse tes sens glisser vers ces délices tentatrices
Aie confiance
Oui, crois en moi
Que je puisse
*Veiller sur toi*¹⁰⁸⁵.

Abordons ici une question centrale, celle de la « foi » en l'immatériel. Foi, le mot est fort, mais il traduit bien la réalité de ce qui est demandé au praticien des NTIC. Foi dit aussi qu'on approche là, avec la confiance, un domaine extrêmement sensible et engageant. Sans doute sommes-nous ici au cœur de l'intelligence si on entend par « intelligence » ce qui conditionne des pratiques avec d'autres pratiques. La confiance est une des conditions déterminantes pour qu'une pratique puisse se développer au mieux, en son milieu, de façon à pouvoir déployer sa puissance créatrice¹⁰⁸⁶.

De la confiance à l'aveuglement il n'y a qu'un pas. La croyance est indestructible alors que la connaissance est fragile. Il faut avoir la foi pour se fortifier dans l'approche de l'inconnu. Avec les ordinateurs personnels connectés en réseau, la proximité, glissante en promiscuité, menace la distance nécessaire à l'espace, celui vital, de notre propre intégrité, de notre propre intimité. Nous l'avons vu, la protection de la vie privée est aujourd'hui une préoccupation majeure. Ainsi la loi HADOPI (Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des Droits sur Internet), après la LCEN (Loi pour la Confiance

1085 Chanson « Aie confiance », *Le Livre de la jungle*, Walt Disney, <http://www.comptine-enfants.com/chansons-disney-1134.html> (page visitée le 14/09/07).

1086 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., 2006.

dans l'Économie Numérique)¹⁰⁸⁷ dont l'objectif était d'assurer le commerce électronique au sein de l'Union Européenne, se révèle être une menace pour la vie privée.

« Le projet de loi ne comporte pas en l'état les garanties nécessaires pour assurer un juste équilibre entre le respect de la vie privée et le respect des droits d'auteur ». Cette phrase est la conclusion de l'avis rendu le 29 avril dernier par la Commission nationale de l'informatique et des libertés (Cnil) à propos du projet de loi Création et Internet [...]»¹⁰⁸⁸.

Sous prétexte de protéger contre les atteintes au droit d'auteur ou aux bonnes mœurs, la loi HADOPI imposerait des mesures qui, non seulement sont techniquement difficiles à observer¹⁰⁸⁹ pour les fournisseurs d'accès à internet, mais qui sont également coûteuses¹⁰⁹⁰.

Le nœud du problème est la nature de la preuve. Tout est fondé sur la collecte d'adresses IP, qui n'identifient pas une personne et sont aussi fiables qu'une empreinte de pas dans de la boue ! Aujourd'hui 20 % des ordinateurs connectés sont détournés par un tiers. La jurisprudence du 23 février à Guingamp a montré qu'une adresse IP ne pouvait suffire pour condamner quelqu'un¹⁰⁹¹.

Elle trahit en elle-même le peu de confiance qu'elle accorde à l'objet internet dont elle peine à comprendre l'économie interne et le mode de fonctionnement. Au lieu d'agir dans le sens d'une confiance raisonnée avec ses acteurs les plus dynamiques et les plus avertis¹⁰⁹², elle impose une inquisition qui nie les forces vives du réseau. Elle étouffe ce que nous appellerons alors « la confiance de la confiance », c'est-à-dire sa propre responsabilité critique, faculté de régler son mode d'existence de façon à perdurer.

La confiance telle qu'elle est entreprise par « le manque de confiance en la confiance », suppose alors la restriction des libertés, la peur de la technique et la dévotion en une

1087 « Loi pour la confiance dans l'économie numérique », <http://fr.wikipedia.org/wiki/LCEN>

1088 A. GIRARDEAU, « Hadopi : Les critiques très dures de la Cnil », Ecrans, 03/11/09, <http://www.ecrans.fr/Hadopi-Les-critiques-tres-dures-de-5588.html> (page visitée le 04/02/10).

1089 J. ZIMMERMANN, « Une loi dangereuse et inefficace », interview donné à *lepays.fr*, 24 avril 2010, <http://www.laquadrature.net/fr/lepaysfr-jeremie-zimmermann-une-loi-dangereuse-et-inefficace> (page visitée le 04/02/10).

1090 M. CHARTIER, « Hadopi : le coup de gueule des FAI ! », 07 avril 2010, *PCWorld*, <http://www.pcworld.fr/2009/04/07/internet/hadopi-fai/66811/> (page visitée le 04/02/10).

1091 J. ZIMMERMANN cité par C. PAYET, « Loi Hadopi sur le téléchargement illégal sur Internet : pour quoi faire ? », <http://www.la-croix.com/Hadopi-le-difficile-contrôle-des-libertés-individuelles/article/2393404/1097> (page visitée le 04/02/10).

1092 Les geeks, comme le recommande F. EPELBOIN, « Ethique et numérique : utilisation raisonnée des technologies », vidéo de la présentation donnée en juillet 2010 à l'Université du SI, 10 septembre 2010, <http://fr.readwriteweb.com/2010/09/10/a-la-une/ethique-numrique-utilisation-raisonne-des-technologies> (page visitée le 10/09/10).

autorité auréolée de crédit. La confiance s'accorderait à l'absolu d'une foi inféodée à un pouvoir lui-même absolu, absolument crédible et seul digne de confiance. Un processus de soumission volontaire qui aveugle la confiance possible, celle justement digne de confiance, celle qui n'est pas aveugle mais dont l'intuition et la raison portent à crédit.

L'État n'est pas seul à nier la confiance possible dans le numérique et l'internet. Confiance de fait, nous l'avons vu, et qui invite à l'observation de la nature du matériau et du lieu. Les entreprises privées, mues par la même crainte que l'État vis-à-vis de l'internet et du numérique, ont lancé le concept d' « Informatique de Confiance ». Mis en place par le « Trusted Computing Group », un panel d'entreprises informatiques parmi les plus influentes sur le marché¹⁰⁹³, il s'agit, selon ces entreprises, de pouvoir vérifier les logiciels utilisés, de façon à pallier aux failles de sécurité, prévenir contre les virus ou faire les mises à jour nécessaires. Mais,

[...] sous un aspect technique anodin et trompeur, ces nouveaux types d'infrastructures se préparent à verrouiller tous les systèmes d'information en mettant en péril la liberté de chaque utilisateur d'ordinateur, et donc de chaque citoyen¹⁰⁹⁴.

Cette informatique dans la confiance est en fait « déloyale »¹⁰⁹⁵. Sous couvert de garantir la confiance, cette politique de l'informatique a pour but de contrôler les utilisateurs à l'aide de dispositifs techniques opaques afin de les obliger à agir en fonction des intérêts des grandes firmes industrielles.

L'idée technique fondamentale de « l'informatique déloyale » est que l'ordinateur inclut un dispositif numérique de chiffrement et de signature, et les clés sont maintenues secrètes (la version Microsoft de ce système s'appelle « Palladium » [rebaptisé « Next-generation secure computing base » et inclut dans la dernière version « Vista », NDA]). Les logiciels propriétaires utiliseront ce dispositif afin de contrôler le lancement de tel ou tel programme, à quels documents ou données vous pourrez accéder, et avec quels programmes vous pourrez lire ou modifier ces documents ou données. Ces logiciels

1093 Compaq, HP, IBM, Intel, Microsoft, AMD, etc se sont ainsi associés pour construire à la fois techniquement et idéologiquement la confiance en l'informatique.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Treacherous_Computing (page visitée le 14/09/07).

1094 APRIL, « Informatique de confiance ou informatique déloyale? », communiqué de presse, le 18 novembre 2002, <http://www.april.org/articles/communiqués/pr-20021118.html> (page visitée le 14/09/07).

1095 APRIL, « Informatique déloyale », 7 juin 2006, <http://www.april.org/groupe/informatique-deloyale> (page visitée le 13/09/10).

*téléchargeront régulièrement de nouvelles règles d'autorisation par Internet, et vous les imposeront. Si vous ne laissez pas votre ordinateur récupérer périodiquement ces nouvelles règles depuis Internet, certaines options cesseront de fonctionner*¹⁰⁹⁶.

Les enjeux liés à la confiance sont considérables. Ils sont, non seulement économiques, mais culturels et plus largement, ontologiques. La confiance en l'informatique pourrait être considérée comme un « capital spirituel », c'est elle qui permet l'investissement, qui permet la mise en route d'un programme, d'un projet. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un « capital risque spirituel » pour montrer à quel point cet engagement dans la croyance, dans ce à quoi on peut porter crédit à l'ère des TIC est, non seulement important mais potentiellement dangereux.

Les mises en garde des acteurs du logiciel libres sont fondés : pour que la confiance soit effective, il est nécessaire que la technologie sur laquelle elle s'appuie soit transparente. Le code-source ouvert est le modèle sur lequel peut reposer une réelle confiance. Les logiciels propriétaires sont, quant à eux, dans une logique de défiance.

Ce que nous nommons « réelle confiance », est-ce naïveté de notre part ? Cela pourrait l'être si ce n'était qu'un idéal romantique, mais cette confiance réelle se comprend avant tout pour des raisons que nous qualifierons de « matérielles », sinon « matérialistes ». Pour des raisons liées aux caractéristiques des objets dont la prise en charge ne peut faire l'économie d'une confiance partagée, sans qu'il soit possible d'avoir une prise de pouvoir sur l'objet de la confiance. Cette réalité du partage qui pose les bases de la confiance est pragmatique, elle a été le critère, par exemple, du choix de logiciels libres dans l'administration¹⁰⁹⁷. Il s'agit avant tout d'un choix technique, car

*[...] ce mode de développement est très performant pour éliminer les erreurs, tâche qui constitue fréquemment la majeure partie de l'activité de conception d'un logiciel*¹⁰⁹⁸.

Pour les données sensibles, la question est cruciale. Les données ne sauraient être captives d'un logiciel opaque avec lequel il ne pourrait y avoir, à cause d'un code-source fermé, aucun moyen de contrôle. Ainsi, l'accès au code-source ouvert, librement copiable,

1096 R. STALLMAN, « Pouvez-vous faire confiance à votre ordinateur ? », 2002, 2007, trad. Fabien Illide, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/philosophy/can-you-trust.fr.html> (page visitée le 17/09/07)

1097 P. CAILLEREZ, « Le logiciel libre, socle de l'Administration électronique. », 11 novembre 2005, <http://www.01net.com/article/300156.html> (page visitée le 17/09/07)

1098 F. HORN, *L'économie des logiciels*, La Découverte, 2004, p.96. Cité dans F. MACREZ et R. RIVIÈRE, « Les logiciels libres, l'administration et les marchés publics. Des principes juridiques à la pratique (et inversement) », *Encyclopédie juridique des biens informatiques*, <http://encyclo.erid.net/document.php?id=491> (page visitée le 17/09/07).

diffusable et transformable, selon les termes des licences libres, est-il particulièrement adapté aux problèmes que posent la confiance. C'est également une des raisons fortes qui a orienté le choix de la gendarmerie française¹⁰⁹⁹ et de la direction générale des impôts¹¹⁰⁰ en abandonnant la suite bureautique Microsoft Office pour celle d'OpenOffice.org. Ce choix se confirmant pour la gendarmerie¹¹⁰¹ en optant, comme l'a fait le ministère de la défense, pour un système d'exploitation libre, GNU/Linux, pour leur parc d'ordinateurs¹¹⁰².

Si « informatique dans la confiance » il doit y avoir, c'est dans la transparence du texte même de l'objet qui est censé apporter cette confiance, son code-source. Il doit être ouvert à l'étude, à la vérification de son écriture, à sa réécriture. Nulle confiance ne pourrait être déclarée sur la simple allégeance à une marque dont la réputation repose sur le seul critère du marché. La bonne conduite du logiciel semble bien passer par la confiance, mais une confiance ouverte et non captive. Elle n'est pas le fruit d'une idéologie, celle-ci, nous le savons, avance masquée après qu'il ait été déclarée la « fin des idéologies », mais bien d'une dogmatique qui en réfère à la réalité à la fois matérielle et « spirituelle » de son objet. Le pragmatisme technique et financier n'occulte pas la fragilité inhérente à la confiance. Il comprend la faille présente en toute confiance et veille à sa tenue grâce aux principes technico-éthiques qui porte cette confiance précisément. Il est entendu qu'il n'y a pas de confiance en informatique lorsqu'il y a volonté de dominer voire d'assujettir. Le risque de « totalisme », de monopole, est grand lorsqu'il est encouragé par une économie qui n'hésite pas à l'élimination de la concurrence (par exemple, la position monopolistique de Microsoft, régulièrement rappelé à l'ordre¹¹⁰³) où quelques grosses firmes s'entendent entre elles pour fausser les règles du jeu de la libre entreprise et contrecarrent ainsi les innovations de la concurrence jugées déstabilisantes pour le marché qu'elles se sont appropriés.

1099 «Par ailleurs, les logiciels à code source ouvert sont un gage de transparence. Tout simplement parce qu'il est possible de vérifier ce qu'il y a dans chaque ligne de code. Enfin, pour nous, ils limitent également le danger des failles de sécurité grâce à la vigilance de la communauté de développeurs.»
Propos d'un proche collaborateur du député Bernard Carayon, rapporté par C. GUILLEMIN, « La gendarmerie nationale passe à OpenOffice », 28 janvier 2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39203431,00.htm> (page visitée le 17/09/07).

1100 C. GUILLEMIN, « La direction générale des impôts abandonne MS Office pour OpenOffice », 10 novembre 2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39286358,00.htm> (page visitée le 17/09/07).

1101 « La gendarmerie française met Windows au trou », *L'expansion*, 30 janvier 2008, http://www.lexpansion.com/high-tech/la-gendarmerie-francaise-met-windows-au-trou_141908.html (page visitée le 21/11/10).

1102 Y. GRANDONTAGNE, « Le ministère de la Défense choisit Linux et l'open-source », 22 septembre 2004, <http://www.silicon.fr/le-ministere-de-la-defense-choisit-linux-et-lopen-source-6949.html> (page visitée le 25/10/10).

1103 E. DUMOUT, « Concurrence : la condamnation de Microsoft confirmée par la justice européenne », 17 septembre 2007, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39373348,00.htm> (page visitée le 17.09.07).

Poursuivons notre réflexion sur le réel du numérique et de l'internet, pour montrer en quoi nous ne sommes pas en utopie, mais bien en réalité dans l'observation de la réalité. Observation de ce qui est là agissant et ce avec quoi nous faisons corps.

2.2.2.3.3 Du réel de l'immatériel au réalisme industriel.

Le pragmatisme a ceci d'utile qu'il oblige à se confronter à la réalité. Mais cette réalité n'est pas un réalisme servile car elle comprend en son sein une « part maudite », une part imprenable et qui est indispensable à « la réalité de la réalité ». George Bataille¹¹⁰⁴ nous aura éclairé sur cette ombre portée à la lumière et qui en révèle le feu. Prosaïquement, nous allons tenter de voir comment peut se faire le passage entre le réel de l'immatériel et la réalité de son application, une application de plus en plus lourde. C'est à escient que nous employons le mot « lourd » pour le comprendre au sens d' « industries lourdes ». Nous le savons, les industries culturelles pèsent et pèseront de plus en plus lourd dans la balance économique.

Notons tout d'abord deux impairs à éviter :

1/ Le réel du numérique n'est pas une notion abstraite, ce n'est pas un idéal utopique, c'est une pratique ordinaire. Elle procède du même élan vital qui fait de l'outil le prolongement d'un corps où se combinent sans cesse et sans finalité, intelligence et instinct.

Il y a des choses que l'intelligence seul est capable de chercher, mais que, par elle-même, elle ne trouvera jamais. Ces choses, l'instinct seul les trouverait; mais il ne les cherchera jamais¹¹⁰⁵.

L'intelligence attribuée au numérique, en particulier aux instruments (ordinateurs, logiciels, etc) supposés dépasser l'intelligence humaine¹¹⁰⁶, n'est pas déterminante. Ce qui détermine le réel du numérique, c'est son existence, c'est-à-dire la pratique ordinaire, banale, sans idéalité, qui va en découler. Cette pratique n'est rien d'autre que le fait d'être

1104 G. BATAILLE, *La part Maudite*, op. cit.

1105 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 152.

1106 J. M. TRUONG, *Totalement Inhumaine*, op. cit. <http://www.jean-michel-truong.net/> (page visitée le 04/02/10).

existante.

Exister, croit-on, ce n'est rien du tout, et bien moins encore une difficulté; n'existons-nous pas tous ? Mais penser abstraitement, voilà qui compte. Mais exister vraiment, c'est-à-dire imprégner de conscience son existence que l'on domine pour ainsi dire de la distance de l'éternité, tout en étant précisément en elle et encore dans le devenir : en vérité la tâche est ardue¹¹⁰⁷.

2/ La réalité comprise comme réalisme fige le réel dans l'abstraction d'une projection idéale. Ce réalisme est une vue de l'esprit, nous le voyons à l'œuvre dans les représentations extérieures à la réalité quand bien même elles auraient la prétention de la refléter le plus exactement possible. Ainsi par exemple, le « réalisme socialiste », tel qu'il a pu être ordonné par Jdanov¹¹⁰⁸ ou mis en œuvre de façon radicale, avant même la Révolution russe, par Bogdanov avec le Proletkoul't¹¹⁰⁹ (la culture du prolétariat). Ce réalisme se trouve dans les représentations mises au service d'une idéologie dominante ou en voie de domination. Ceci fait symptôme : l'information prime sur la recherche formelle, la propagande sur la poésie.

Ce que nous percevons dans cette « réalité », dans cette représentation de la réalité idéale, c'est l'effort fourni à occulter le réel dans la réalité même, avec toutes sortes de langages. Effort payant, puisqu'il réussit, un moment plus ou moins long, à leurrer son monde, à faire prendre la réalité pour le réel, pour le seul réalisme possible. Il invite chacun, en toute choses, à être « réaliste » puisque : « à l'impossible nul n'est tenu ». Ici, la réalité est l'évacuation du réel, car il est cet impossible qui contredit tout réalisme. C'est lorsque nous envisageons le réel, impossible profondément ancré dans la réalité parce qu'il est existant concrètement, que nous sommes véritablement réalistes. Autrement dit : « Soyons réalistes, demandons l'impossible ». Ce slogan de mai 68 (attribué à tort à Che Guevara¹¹¹⁰) même s'il grossit le trait et ne saurait se figer en mot d'ordre, montre bien que le réalisme, celui qui procède d'une « réelle réalité », ne s'achève pas dans le possible, mais s'inscrit

1107 S. KIERKEGAARD, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, Gallimard, 1941, pp. 208-212.

1108 « JDANOV (1896-1948). Responsable de l'idéologie du Parti communiste d'Union soviétique il est chargé en 1938 de la direction de la propagande. Il devient le théoricien de la politique de Staline et donne les directives (réalisme socialiste) en littérature, en histoire, en art, en philosophie, qui codifie le langage et les normes de l'idéologie stalinienne ». *Encyclopédie Universalis, édition numérique, version 8*.

1109 « Organisation littéraire et artistique de la Russie soviétique, visant à créer une culture prolétarienne conçue par les prolétaires eux-mêmes et destinée à supplanter la culture héritée du passé. » *Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Proletkoul't/139667> (page visitée le 04/02/10).

1110 La phrase exacte du Che est : « Seamos realistas y hagamos lo imposible. » ce qui se traduit plus justement par : « Soyons réalistes et faisons l'impossible », *Bellacio*, 15/06/09, <http://bellacio.org/fr/spip.php?article67651> (page visitée le 04/02/10).

dans un infini possible.

L'homme formé par l'angoisse l'est par le possible, et seul celui que forme le possible l'est par son infinité. C'est pourquoi le possible est la plus lourde des catégories. Il est vrai qu'on entend souvent dire le contraire, que le possible est si facile, et si lourde la réalité. Mais ces discours, de qui les entend-on ? De quelques pauvres diables n'ayant jamais su ce qu'est le possible et qui, comme la réalité leur montrait qu'ils ne valaient et ne vaudraient jamais rien, mensongèrement retapaient un possible, si beau, si délicieux à les en croire, quand pour base à ce possible il n'y avait tout au plus qu'un peu de folâtrerie de jeunesse dont on ferait mieux d'avoir honte¹¹¹¹.

Aussi faut-il entendre le possible comme l'Un-possible, l'impossible unique possible. Là où nous n'avons d'autre choix que de nous engager dans ce que nous percevons de la liberté. Celle-ci passe entre deux pôles contradictoires (bien/mal, ange/bête, haut/bas, etc.) jamais atteignables et toujours aspirants. La liberté possible et angoissante est l'ancre d'une certaine mort qui est tout à fait vie, tout à fait vitale. C'est le processus de la renaissance, de la conversion, sans lequel il n'est pas de conscience et d'existence réelle¹¹¹². C'est cet Un-possible qui est le réel de la réalité, c'est cet impossible qui forme le réel du numérique contre tout réalisme dont le discours oblige aux possibles qui font l'impasse de là où surgit l'Un-possible. Ainsi les injonctions à profiter de libertés aussi diverses que divertissantes (au sens précis de Pascal, qui font diversion de la réelle réalité) et qui enferment dans l'enclos d'un réalisme abstrait et libéral, d'autant plus trompeur qu'il paraît être le « possible seul possible », le seul raisonnablement possible.

Ce possible là, ce réalisme là, nous avons tenté de montrer qu'il ne reflète pas la réalité dans ce qu'elle a de réel, mais qu'il est une idée décomposée, défaite, du réel exigeant la traversée d'une angoisse, au seuil du réel. Ce ne serait pas tout à fait le fruit du hasard, ce serait même une « bonne fortune », si à ce stade de l'existence concrète, lorsque nous sommes face au choix qui s'impose pour l'Un-possible liberté, la seule possiblement possible, nous agissions en confiance, dans un acte de foi, seule façon de ne pas désespérer de la réalité¹¹¹³.

1111 S. KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, Idées, Paris, 1969, p. 160.

1112 « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. », Évangile selon Jean, 12:24, *Bible de Jérusalem*, op. cit.

1113 « Dans le possible, le croyant détient l'éternel et sûr antidote du désespoir ; car Dieu peut tout à tout instant. C'est là la santé de la foi, qui résout les contradictions. Et c'en est une ici que l'humaine certitude de la perte en même temps néanmoins que l'existence d'un possible. » S. KIERKEGAARD, *Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, Folio, 1949, p. 104.

*Ainsi donc le salut est le suprême impossible humain ; mais à Dieu tout est possible !
C'est là le combat de la foi, qui lutte comme une démente pour le possible.*¹¹¹⁴.

Ceci dégagé, nous pouvons mieux comprendre le réel de l'immatériel confronté au réalisme industriel et mesurer le formidable hiatus qui existe entre les deux. Un écart, non pas néfaste, mais juste dangereux, qu'il nous incombe de comprendre et d'entreprendre pour n'être pas l'objet d'une chute qui serait alors fatale. C'est pourquoi, et selon ce que nous avons dit de ce hiatus entre réalité et réel, le réalisme industriel a de grandes difficultés à correspondre au réel du numérique. Il y a du jeu, comme un coup de poker au petit bonheur la chance, une bonne fortune en vue, quelque chose d'irrationnel auquel nous sommes conviés. Ce jeu est d'autant plus branlant et périlleux que nous sommes entrés dans l'ère de l'hyper-industrialisation des productions de l'esprit¹¹¹⁵. Le désenchantement, le désespoir, gagne les esprits qui, dans des raisonnements affolés, envisagent la catastrophe mondiale comme la confirmation de leur pensée visionnaire et secrètement, la désirent comme on pourrait désirer le mot de la fin, la fin de tous les maux. Nous ne céderons pas à cette passion triste de la pensée, soucieux de notre liberté qui, comme nous l'avons montré, s'allie à la confiance aussi inconditionnelle qu'impossible. Un-conditionnel, Un-possible. Sans pour autant nier l'extrême gravité d'une situation angoissante et dont nous avons le devoir de nous préoccuper, nous engageons notre réflexion dans l'acceptation joyeuse de ce qui arrive¹¹¹⁶. Un *amor fati*¹¹¹⁷, cet amour du destin qu'affirme l'auteur du Gai savoir lorsqu'il écrit :

Je veux apprendre toujours davantage à considérer comme beau ce qu'il y a de nécessaire dans les choses : – ainsi je serai de ceux qui rendent belles les choses. Amor fati : que cela soit dorénavant mon amour.

Cet *amor fati* est sans finalité et s'ouvre et ouvre sans fin. Il y a-t-il quelque chose d'autre qui soit plus réel que cette réalité là ?

Le réel du numérique ne peut pas être réduit à un réalisme industriel qui aurait la main digitale sur les biens numériques. Le réel du numérique est du chiffre, non du nombre. C'est une combinaison d'opérations sans fin qui prend part à notre vitalité la plus

1114 *Idem*, p. 103.

1115 B. STIEGLER, *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Galilée, 2004.

1116 « Tout ce qui arrive est adorable ». L. BLOY, *Journal I, Le mendiant ingrat*, lettre à Henry de Groux, le 8 juin 1895, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1999, p. 148.

1117 F. NIETZSCHE, *Œuvres, Le gai savoir*, livre quatrième, § 276, *op. cit.*, p. 165.

ordinaire, entre intelligence et instinct ; en cela il se situe dans la continuité surprenante de « l'évolution créatrice » du monde. Ce dont nous pouvons avoir l'intuition au sujet des formes que prend l'art et de ce que nous nommerons la « nature naturante du numérique », se réalise à l'intérieur même du vivant car,

[...] c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment¹¹¹⁸.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que l'immatériel numérique soit le matériau qui, tout en étant le plus chiffrable, le plus comptable, soit également le plus proche de l'être vivant, de ce qui est incalculable. Car la nature amphibologique du numérique est à ce point proche du Texte, le code-source comme écriture technico-poétique, qu'il est la suite de deux seuls chiffres, 0 et 1, à tout faire : images, sons, textes, etc.

Cet Un-possible, nous le rapprocherons, avec Anne Cauquelin, de l'Un-Tout des stoïciens et de la notion d'incorporels qu'ils ont désigné comme étant : le temps, le lieu, le vide et l'exprimable.

Les Immatériaux se réfèrent [...] par négation, au monde de la matière, des corps, ou encore de l'étendue, dont le caractère principal est d'être divisible, selon la définition cartésienne. En tant que tels, ils sont soumis au caractère séparatiste de la matière, à la séparation. L'immatériel, ce qui est visé par l'ordre communicationnel que l'on souhaite montrer, ne peut alors être qu'une entité à part, une force cachée, certes, mais inatteignable par les moyens de la matière, fût-elle niée. Par exemple, la signification des mots de l'échange appartient aux mots, qui sont des corps ; ainsi, ce n'est pas la signification qui est « immatérielle », c'est le mode de l'échange et le support qu'il convoque en tant qu'espace de l'échange qui pourraient être qualifiés d'immatériels, ou plus exactement d'incorporels ; si nous nous reportons à l'exprimable stoïciens, en effet, les mots sont des objets, des corps, et seul peut-être dit « incorporel » l'espace d'extension encore vide qui permettra au sens d'advenir. Cet espace pour la signification n'est pas un espace de la signification. Il n'a pas encore été séparé, c'est pourquoi il n'est pas visible. Chercher l'invisible derrière le visible, passer outre la matière divisée, c'est chercher l'inséparable, voire l'inséparable¹¹¹⁹.

1118 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 178.

1119 A. CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, PUF, Paris, 2006, p. 94 – 95.

Si nous nous sommes penché sur la question de la confiance, de la vie privée et du réel face au réalisme industriel c'est pour nous interroger sur ce qui va se décider en rapport. Face à la complexité de la réalité à prendre en compte, allons-nous entrer dans une période de « paix froide »? C'est-à-dire une obligation de statu-quo face à l'impossibilité d'accomplir l'impossible de l'immatériel. L'industrie culturelle nous semble alors n'être qu'un fait divers, finalement peu efficient, quand l'art, celui reconnu comme tel et celui, plus profond, qui échappe à cette reconnaissance et qui est tout le contraire de l'industriel est lui, le fait qui fait réellement. Tout le contraire d'une industrie possible. L'art, sa pratique vulgaire, médiocre, commune, brute mais savante à la fois, est ce qui survit à la culture quand celle-ci s'immobilise dans l'industriel.

*[...] mais cette machine et les perfections de l'industrie ne soufflent pas la vie à un peuple, et ne diront pas à l'avenir qu'il a existé ; tandis que l'art égyptien, l'art mexicain, l'art grec, l'art romain avec leurs chefs-d'œuvre taxés d'inutiles, ont attesté l'existence de ces peuples dans le vaste espace du temps [...]*¹¹²⁰.

Comment les institutions culturelles liées au processus industriel vont-elles pouvoir faire les choix qui s'imposent ? Ces choix dont nous avons dit la difficulté mais aussi la simplicité. Difficulté face à la complexité en présence, simplicité dans la reconnaissance du nécessaire, sinon de la nécessité.

2.2.2.4 Ce que l'internet et le numérique impliquent de décisions culturelles.

Dans ce chapitre nous allons tenter de voir comment la « révolution numérique » se concrétise à travers des objets de choix, des objets de décisions. La pratique de ces objets est une formation culturelle. Ces décisions ne sont pas « naturelles », elles sont le fruit d'une politique. C'est un combat culturel qui, nous le verrons, est justifié, non pas à posteriori (ce serait un jugement), ni à priori (ce serait un préjugé), mais à propos d'une certaine « raison historique », celle « para-historique ». Plus exactement, car nous avons fait la critique de la raison dans l'histoire, ce combat de l'humanité à l'ère de l'internet et du

¹¹²⁰ H. De BALZAC, *Modeste Mignon*, Meline, Cans et Co., 1844, p. 283, <http://books.google.fr/books?id=rLM5AAAAcAAJ&dq=modeste%20mignon&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> (livre téléchargé le 25/10/10).

numérique, participe de l'élan vital originel tel que l'a montré Bergson dans son approche de l'évolution de la création, entre thèses finalistes et celles mécanistes¹¹²¹.

Nous abondons dans le sens du philosophe de « Matière et mémoire » car il nous permet d'envisager de façon subtile ce qui, avec raison, ne se réduit pas à la seule raison mais comprend que :

*l'intelligence, dans ce qu'elle a d'inné, est la connaissance d'une forme, [et que] l'instinct implique celle d'une matière*¹¹²².

2.2.2.4.1 Développement d'une « culture politique » interne au matériau numérique et réticulaire.

« Décision », dans le processus d'évolution de toutes créations signifie « politique ». Le fait du politique, c'est la décision. Nous savons aussi que la faculté de décider n'existe que par l'affrontement¹¹²³. La question que nous nous posons est la suivante : est-ce qu'une politique culturelle relève d'une décision politique ? En quoi serait-elle véritablement politique et que veut dire « politique culturelle » ou encore « culture politique » ?

Prenons un exemple précis, celui de la France. Sous le vocable de « politique culturelle » on désigne une intervention de l'État dans le culturel¹¹²⁴. Elle concerne le patrimoine, la diversité culturelle, l'art vivant et tente de conserver le caractère d'exception de « l'art et de la culture » face à sa marchandisation. On peut dater l'origine de la politique culturelle à François 1^{er} qui met en place les principes de la monarchie absolue, poursuivie par Louis XIV où elle atteint un sommet de rayonnement aussi fastueux que désastreux pour les

1121 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit.

1122 *Idem*, p. 150.

1123 « La distinction spécifique du politique, à laquelle peuvent se ramener les actes et les mobiles politiques, c'est la discrimination de l'ami et de l'ennemi. » C. SCHMITT, *La notion de politique*, Flammarion, Champs, 1992, p. 64.

Nous laissons, pour le moment, ce que nous pouvons comprendre par « ennemi », laissant entendre que nous prenons distance vis-à-vis de Carl Schmitt, y compris dans la distinction qu'il fait entre deux types d'ennemis (« *inimicus* » et « *hostis* ») et avec laquelle nous ne sommes pas d'accord. Par contre, nous devons admettre que son analyse du fait politique est juste, comme un fait brut.

Pour achever cette délicate, mais essentielle question, ajoutons : « Comme l'a souligné le jeune Leo Strauss, alors que le pessimisme anthropologique constitue, chez Hobbes, ce qu'il faut combattre pour imposer à la nature « anti-libérale » de l'homme une institution de la liberté, il est, pour Schmitt, ce qu'il faut affirmer pour conjurer la dépolitisation de l'existence. Le juriste allemand combat en effet toutes les formes de dépolitisation qui, sur la base d'une vision immanente du monde, ont dissous la politique dans une bureaucratie mécanique et ont conduit à une extériorité du pouvoir par rapport aux citoyens. » J. HUMMEL, *Carl Schmitt. L'irréductible réalité du politique*, Michalon, Paris, 2005, p. 37.

1124 P. DJIAN, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Gallimard, Folio, 2005.

pratiques culturelles ordinaires. À l'époque moderne c'est André Malraux, écrivain et ministre de la culture du Général De Gaulle, créateur des MJC (Maisons des Jeunes et de la Culture), qui reprend les différentes administrations créées depuis pour réactiver la prise en charge de la culture par l'État¹¹²⁵. Puis, viendra Jack Lang avec les événements culturels festifs qui ponctueront « la vie culturelle » des français.

Il nous intéresse de remonter à la racine de cette politique culturelle, aimable et soucieuse de la culture pour tous, pour en montrer le caractère « terroriste-soft ». De la culture du pouvoir dominant qui s'impose en gérant les esprits, les corps et les pratiques, une gestion, une mise à l'ordre qui peut aller jusqu'à tenter même de les priver de sommeil et de temps¹¹²⁶, précipitant le grand public dans un « Tour operator » culturel offensif.

La répression terroriste - selon le mot d'Yves Bercé (« Fête et Révolte. Des mentalités populaires du XVI au XVIII ème siècle ») menée à l'époque de Louis XIV a tari les sources de la révolte et a diffusé partout la peur. Les procédures de domination sont maintenant si bien réalisées que les bûchers de sorcellerie deviennent inutiles pour accentuer encore cette même peur. En outre, les élites culturelles ont l'impression d'avoir vaincu, sinon toutes les superstitions, du moins les plus nombreuses d'entre elles. [...] Une culture savante hégémonique refoulant la culture populaire trouve l'appui de campagnards qui rompent avec le passé de leur civilisation et veulent participer, petitement, aux miettes du grand festin que se prépare une minorité de privilégiés. La masse rurale, paupérisée, écrasée d'impôts, soumise et incapable de réagir, à la fin du XVII ème siècle, dresse la table. Il lui reste à subir, forme ultime de l'aliénation, la diffusion d'une culture faite sur mesure pour elle. Non pas d'une culture savante, qu'elle ne saurait entièrement assimiler et apprécier, pensent avec mépris les élites sociales, mais d'une nouvelle « culture populaire » diffusée, entre autres, par la littérature « démobilisante » et « tranquillisante » que vendent à bas prix les colporteurs¹¹²⁷.

Que la politique culturelle d'aujourd'hui ait su trouver, dans le « soft terrorisme », sa manière de faire, est là une adaptation adroite à l'évolution d'un « pouvoir culturel », d'un « pouvoir faire » culturel. La politique culturelle d'un État procède bien toujours d'une

1125 M. De SAINT-PULGENT, *Le Gouvernement de la Culture*, Gallimard, 1999.

1126 Nous pensons aux concepts de « Nuit Blanche » http://www.paris.fr/portail/culture/portal.lut?page_id=6806 qui maintient éveillé une masse de badauds baladés d'un point à un autre d'une ville et de « Folle journée », qui mène, tambour battant plus d'une centaine de concerts classique durant 5 jours <http://www.follejournee.fr> (pages visitées le 05/02/10).

1127 R. MUCHEMBLED, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII ème siècles)*, Flammarion, Champs, 1993.

décision politique, elle désigne son ennemi et le combat jusqu'à sa perte. Nous voyons, avec l'exemple cité ci-dessus de la politique culturelle de Louis XIV, que l'ennemi a été le peuple ignorant les Lumières naissantes. Lumières qui, en s'affirmant par la Science, avaient comme objectif d'éradiquer toutes traces de pratiques culturelles issues des coutumes, plus ou moins obscures et jugées indignes du critère culturel savant.

La « réussite » de cette politique culturelle montre le peu de culture politique de la part des vaincus, incapables de riposter et tenir en respect la terreur culturelle qui a pu détruire la culture vivante qui était la leur. Incapables d'avoir pu désigner et ainsi combattre leur ennemi. À partir des années 1970, la politique culturelle sera décentralisée, elle combatta toujours la culture populaire qualifiée de « provincialisme ». Elle tentera de faire face en même temps à la mondialisation et aux atteintes faites à la dite « diversité culturelle » alors que le paysage culturel s'uniformise et se conforme au marché mondial qui oriente les goûts de tout un chacun.

La population est l'ennemi invouable, elle doit se plier à la Culture, « police de la pensée », qui ordonne et réprime. Nous dirons alors qu'une politique culturelle est une entreprise d'abstraction culturelle qui occulte et éradique la concrétude de la culture dont la pratique ordinaire est autrement savante du fait culturel. Nous disons « autrement », c'est-à-dire qu'elle ne serait pas tant une culture qu'un folklore¹¹²⁸. C'est ce que le web nous montre avec sa puissance créatrice, ses sites personnels, ses images, ses sons, formant le folklore du XXI^e siècle. Un folklore qui serait plus légitime que ne peut l'être la culture savante dans le contexte du numérique et de l'internet ?

Ce folklore digital est raillé pour son kitsch quand il n'est pas carrément considéré comme la fin de la culture en tant que telle. Nous pensons, au contraire, que cette langue vernaculaire, faite par les usagers pour les usagers, est le plus beau et le plus incompris des langages des nouveaux médias. Quand vous trouvez une page web qui vous touche en plein cœur, elle sera toujours l'œuvre d'un amateur. La culture amateur a survécu à toutes les tendances tandis que les créations des webdesigners sont détruites à mesure qu'elles se démodent¹¹²⁹.

La culture serait-elle donc devenue illégitime en son élitisme ? Remplacée par un folklore « plus vrai que nature » ? Nous ne le pensons pas, car l'excellence d'une pratique culturelle savante ne saurait être niée sauf à répéter le fantasme du Proletkoul't qu'un Lénine même

1128 D. ESPENSCHIED et O. LIALINA (Sous la direction de), *Digital Folklore*, Merz Akademie, 2009.

1129 O. LIALINA et D. ESPENSCHIED « Le Web, c'est folk LOL », interview par Marie Lechner, 04 février 2010, <http://www.ecrans.fr/Le-Web-c-est-folk-LOL,9100.html> (page visitée le 05/02/10).

aura sévèrement critiqué¹¹³⁰. Il y a simplement une tension entre les actes qui font le quotidien et ceux qui entreprennent la conquête de l'avenir, mais aussi tension entre ce qui ne se pense pas et ce qui se pense.

Essayons de comprendre la politique culturelle récente lorsqu'elle affirme, par exemple, défendre « l'exception culturelle » au nom de la « démocratisation de la culture »¹¹³¹. Brièvement, nous pouvons dire que cette exception culturelle est le fait d'une élite démocratiquement dominante. Il s'agit toujours de maîtriser la culture, de lui imprimer sa marque, comme le faisait le monarque au temps de sa splendeur, pour en démontrer de sa grandeur par voie de conséquence. Grand seigneur, celui qui se bat pour cette exception culturelle à visée démocratique pour un peuple qui, finalement n'en a cure. Cette culture n'est pas véritablement de l'ordre de sa pratique, le « cinéma d'auteur », par exemple, en a-t-il été une fois l'auteur ? Mais à l'époque du web 2.0, la stratégie est plus fine : c'est la population, cadrée par l'industrie culturelle de masse, qui va faire le lit de la culture dominante. La servitude volontaire sera élevée au rang de culture de soi. Une population piégée, divertie par les choix culturels de toutes sortes, opère alors un dépassement de la politique : chacun ses goûts, chacun ses choix, rarement le choix d'un goût. L'absence de décision politique fait ainsi « novpolitique » et la présence prégnante d'une domination culturelle aussi invisible que sans goût. Voire, sans goûts.

Le public, qualifié de « grand », devient une réalité abstraite où chacun y est un élément d'abstraction. La politique culturelle est indexée au seul comptable, quantité de population (le critère de l'audience) et quantité de gains (le critère du marché).

Voyons maintenant ce que pourrait être, non pas une « politique culturelle », mais une « culture politique ».

2.2.2.4.2 Une culture politique ?

« Culture politique », le terme définit :

l'ensemble des représentations, des valeurs, des référents, des rituels qui constituent

1130 « Nombre d'écrivains qui se réclament du marxisme ont entrepris parmi nous, cette année, une véritable campagne contre la philosophie marxiste. », LÉNINE, préface à *Matérialisme et empiriocriticisme*, cité dans « Réalisme socialiste soviétique », http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_socialiste_sovi%C3%A9tique (page visitée le 05/02/10).

1131 J. RIGAUD, *L'exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Ve République*, Paris, Grasset, 1996.

Cette notion, apparue dans le cadre d'un débat provoqué par une étude de Zeev Sternhell sur l'origine du fascisme¹¹³³, tente de définir ce qui, dans les formations politiques, fait culture¹¹³⁴. L'accent est mis sur le propre d'une culture politique, d'une culture de la politique, d'une culture appartenant en spécificité à la sphère politique. Nous allons, pour ce qui nous concerne, donner une autre orientation à la notion de « culture politique ».

Nous entendons par « culture politique » la faculté, de nature politique, à décider d'une culture, à faire le choix culturel qui saura décider d'une culture de choix. Celle-ci est une gouverne, elle est une dogmatique structurante pour que tiennent les différentes composantes d'une société dont l'ennemi est la prétention méta-politique transnationale à gérer le genre humain. La culture politique est la culture du fait politique, elle est l'attention portée à ce qui donne forme au politique, de façon à offrir aux formes des outils pour qu'existe une culture de choix. Ce n'est pas seulement une science du politique c'est également un art du politique.

Comment se traduit la culture politique avec le numérique ?

Tout d'abord par l'observation du phénomène, par l'écoute du matériau, par l'attention à son économie. L'immatière nous renseigne sur l'économie, les process de productions, ou encore les relations sociales. Cette observation, préalable à toutes actions, permet de distinguer ce qui s'avance dans le chaos contemporain. On ne saurait, par exemple, confondre la force de frappe du capital et la puissance d'offres du libéralisme. Il s'agit de contredire l'un et de discuter l'autre, sachant que l'un et l'autre sont liés, mais aussi qu'il n'est pas pensable d'éliminer son ennemi sauf à s'éliminer soi-même. L'ennemi, tel que nous voulons l'entendre, est infini et aimable, infiniment aimable et nous devons le souffrir afin de l'empêcher de se détruire lui-même et nous avec. Voici exprimé clairement notre différence avec Carl Schmitt et notre proximité (et différend) avec Bernard Stiegler lorsqu'il déclare qu'il ne s'agit pas tant d'être anti-capitaliste que d'empêcher le capitalisme de s'autodétruire et nous avec¹¹³⁵. Mais pour nous, la nuance est d'importance : c'est bien le

1132 S. BERSTEIN, « Nature et fonction des cultures politiques », in S. BERSTEIN (dir.), *Les cultures politiques en France*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 9.

1133 Z. STERNHELL, *La France entre nationalisme et fascisme. Tome II. La Droite révolutionnaire : les origines françaises du fascisme*, Fayard, 2000.

1134 Un article de l'historien Serge Bernstein paru dans la revue *XXe siècle* en 1984 inaugure le concept qui sera approfondi par un autre article dans la même revue en 1994.

Rapporté par D. BELLAMY, « L'histoire politique de la France depuis 1958, un nouveau système républicain », conférence du 1 décembre 2004, <http://hist-geo.ac-rouen.fr/doc/cfr/cultpol/cultpol.htm> (page visitée le 19/09/07).

1135 B. STIEGLER, séminaire « Pour une polémologie de l'esprit. Trouver de nouvelles armes », Collège International de philosophie, Paris, 2006-2007.

capitalisme, en tant qu'il capte la richesse, qui est à combattre de façon à ce que le libéralisme ne s'auto-détruise et nous avec.

Aussi, une culture politique issue de l'internet et du numérique serait déterminée par la matière et ce qui s'en dégage comme esprit. Ce matérialisme est nourrit de ce qu'il faut bien appeler une « essence de la matière »¹¹³⁶. Sachant que :

*L'essence des choses nous échappe et nous échappera toujours, nous nous mouvons parmi des relations, l'absolu n'est pas de notre ressort, arrêtons-nous devant l'Inconnaissable. Mais c'est vraiment, après beaucoup d'orgueil pour l'intelligence humaine, un excès d'humilité. Si la forme intellectuelle de l'être vivant s'est modelée peu à peu sur les actions et réactions réciproques de certains corps et de leur entourage matériel, comment ne nous livrerait-elle pas quelque chose de l'essence même dont les corps sont faits*¹¹³⁷?

Le numérique et l'internet, par leurs qualités plastiques, aux caractéristiques fortement mouvantes, ouvrent, dans leur action même, l'esprit à ce que le matérialisme n'a cessé de nier : un « je-ne-sais-quoi et un presque-rien » sur lequel il ne peut avoir emprise, car :

*Un inventeur n'a rien trouvé quand il ne sait pas à quel moment placer sa trouvaille ; - car le moment est tout ; ou mieux, la trouvaille en soi n'est rien, abstraction faite de sa coordonnée de temps... Qui sait ? La chose elle-même n'est peut-être qu'un événement et une date dans la durée ! Le mystère de ce qu'il faut bien dire se ramène donc au mystère du moment où il faudrait le dire*¹¹³⁸.

Ce qui échappe à la vision matérialiste, c'est une sorte d'inconnu minime qui apparaît comme une faille à la connaissance. Voilà qui, selon nous, fait politique et très précisément culture politique pour l'internet et le numérique. Car nous ne savons pas le fin mot d'un flux et d'une matière qui fuient.

Sortie alors d'un scientisme persuadé d'avoir Raison, la culture politique redevient un art qui forme la vie et crée des manières d'être.

1136 « Pour découvrir en quoi consiste l'essence de la matière, il faut regarder toutes les propriétés qui lui conviennent, ou qui sont renfermées dans l'idée qu'on en a [...] » MALEBRANCHE, *Oeuvres, tome I, La Recherche de la Vérité*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1979, p. 356-357.

1137 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit. p. VI.

1138 V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion*, Seuil, Points, 1980, p. 136.

Le fond et la forme. La matière ne suffit pas, il faut aussi la manière. Une mauvaise façon gâte tout, même la justice et la raison. Une bonne façon arrange tout ; elle dore le non, adoucit la vérité et farde la vieillesse. Le comment fait la meilleure partie des choses et une manière agréable est habile à se gagner les coeurs. Une belle façon est charme de la vie : elle tire d'embarras avec rare bonheur¹¹³⁹.

Quel est cet art possible ? Une manière de faire, une façon d'être au sein d'une culture qui, parce qu'elle est le résultat d'une prise de liberté, est hostile aux emprises. Cette hostilité est également une hospitalité, un accueil pour l'art libre, passager. Demeure des traces, pas si nulles, et qu'il nous plaît de considérer avec scrupule.

2.2.2.4.3 L'art qui troue la culture et qui la recouvre.

Nous savons la défiance que pouvait avoir l'École de Francfort vis-à-vis de la culture de masse et l'exigence portée à « l'art comme résistance à l'assimilation culturelle »¹¹⁴⁰. Prenons acte, mais tentons aussi de voir la relation contradictoire qui existe entre art et culture, son articulation problématique.

Notre objet est l'internet et le numérique associé au principe du copyleft, comme clef de voûte et socle de la culture qui y passe et qui outrepassse les caractéristiques du réseau et de l'immatériel, outrepassse également les reconnaissances culturelles conventionnelles. Les facultés propres à notre objet en font un cas particulièrement capable d'amplifier le rapport dialogique entre l'art et la culture.

Nous avons vu comment un Michel de Certeau a pu valoriser le terme de « consommateur » et relever ses capacités de création, ses libertés d'invention. Cette option, n'est pas naïvement optimiste. Elle s'affranchit d'une certaine culture du désespoir héritée du XIX^e siècle¹¹⁴¹ et qui aura trouvé sa vulgate dans le Situationnisme, romantisme terminal pour petits bourgeois en mal de vivre. Le déceptif¹¹⁴² aura été le dernier avatar bon teint de cette morale désespérante elle-même.

1139 B. GRACIÁN, *Oracle Manuel et art de prudence*, in *op. cit.*, p. 303.

1140 Voir plus loin.

1141 « Tel est le désespoir, ce mal du moi, « la Maladie mortelle ». Le désespéré est un malade à mort. Plus qu'en aucun autre mal, c'est au plus noble de l'être qu'ici le mal s'attaque ; mais l'homme n'en peut mourir. La mort n'est pas ici le terme du mal, elle est ici un terme interminable. Nous sauver de ce mal, la mort même ne le peut, car ici, le mal avec sa souffrance et... la mort, c'est de ne pouvoir mourir. » S.

KIERKEGAARD, *Traité du désespoir*, Gallimard, Folio, 1949, p. 74.

1142 L. GOUMARRE, « L'art déceptif », *Art Press*, n° 238, septembre 98, p. 47-50.

Avant de poursuivre, il nous faut dire ceci : la tentative artistique pour échapper ou résister¹¹⁴³ à l'emprise culturelle est un leurre. L'internet et le numérique accentuent le problème en prenant acte de la banalité des œuvres : l'art et la culture sont confondus comme l'original et sa copie, l'un et l'autre accroissent leur impact par le nombre mais perdent leur qualité propre, matériau et contenu tout à la fois. La supposée « résistance à l'assimilation culturelle » se trouve ainsi ridiculisée sauf à radicaliser les prises de position de l'École de Francfort et verser dans un nihilisme traduisant l'idéal d'un art fantasmé pur. Nous pensons qu'il est pertinent de distinguer art et culture. Mais comment va pouvoir s'organiser ce rapport conflictuel où connivence et divergence se conjuguent ? Comment, en dernière analyse, persister dans ce qui est le « peut être » de l'art en se jouant d'une culture que nous dirons « omniprésente » ? Car, si résister à l'assimilation culturelle est un leurre, persister en art est bien réel, est bien possible, est bien l'Un-possible, comme nous l'avons vu.

Par leurs qualités propres, le numérique et l'internet décrètent la matérialité conventionnelle de nos productions de l'esprit. Ils décrètent la création. Ils attaquent avec une rare efficacité ce qu'il faut bien appeler le nihilisme des aspirations idéalistes¹¹⁴⁴. Cette négation de la négation est un trou dans la culture. Une ouverture, une respiration. Elle est une faille salutaire dans la sécurité idéologique et culturelle qui plombe le mouvement de la vie de l'esprit.

Nous avons vu que c'était la faille qui sauve de la faillite. Parce qu'elle est au cœur de ce qui structure la matière même d'un corps numérique. Loin d'être un vide de matérialité, une négation de la matière, la faille en est l'affirmation doublée¹¹⁴⁵. La faille existe par le vide qu'elle crée au risque de la faillite¹¹⁴⁶. Elle est l'élément, par défaut, qui va déterminer les qualités présentes et à venir de ce qui est là depuis toujours à découvrir.

Soit. Mais pour quelles œuvres et quelles qualités d'art ? Que pouvons-nous observer comme art, possiblement libre de la pression culturelle, son emprise ?

1143 « Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. » G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <http://kinoks.org/spip.php?article32> (page visitée le 20/09/07).

1144 « L'aspect de l'homme nous lasse désormais. - Qu'est-ce que le nihilisme, si ce n'est cette lassitude-là ?... Nous sommes fatigués de l'homme... » F. NIETZSCHE, *La généalogie de la morale* in *Oeuvres*, op. cit., p. 793.

1145 « La négation diffère donc de l'affirmation proprement dite en ce qu'elle est une affirmation du second degré : elle affirme quelque chose d'une affirmation qui, elle, affirme quelque chose d'un objet. » H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 288.

1146 « [...] il y a plus, et non pas moins, dans l'idée d'un objet conçu comme « n'existant pas » que dans l'idée de ce même objet conçu comme " existant ", car l'idée de l'objet " n'existant pas " est nécessairement l'idée de l'objet " existant ", avec, en plus, la représentation d'une exclusion de cet objet par la réalité actuelle prise en bloc. » H. BERGSON, *idem*, p. 286.

Il nous est difficile de donner des exemples concrets d'œuvres d'art du réseau des réseaux qui soient dans ce mouvement de la faille. Pour la bonne raison que l'art, là, n'existe que failli, à la frontière du faillé. Par exemple, ce serait la faille de l'art au risque de sa faillite, la faillite de l'art risqué via la faille. Néanmoins, de cet art possible, nous pouvons dire ce qu'il n'est pas. Ce n'est pas l'art d'une « contre-culture » ni le mouvement cyber-punk dont nous avons évoqué la volonté de « vitesse de libération » trash et visiblement subversive¹¹⁴⁷.

Ce ne sont pas les créations démonstratives de savoirs et techniques dont font preuve la plupart des œuvres de net-art avec un discours qui tente à faire croire en la nouveauté radicale du genre¹¹⁴⁸. Il s'agit là, selon nous, d'une allégeance à la culture dominante sur le mode de la contestation déclarée, qui s'expose et qui s'offre aux prises du pouvoir, plutôt que la faille vivante dont nous avons fait la description et qui est l'art agissant. Car ces formes d'art, lorsqu'elles ont, en plus de leur prétention à la nouveauté, des prétentions de libertés « extra-ordinaires », se figent dans une posture rebelle, rattachées à la domination dont elles désirent le pouvoir par le moyen de la contestation. Non seulement ces formes d'art, supposées telles, sont des imitations de la volonté de pouvoir de la culture dominante, mais elles en sont l'amplification. Il leur faut faire la démonstration de leur capacité à prendre ce pouvoir et c'est par la force, par le sensationnel, la démonstration choc, qu'elles tentent de le prendre et le prennent au final, via la masse-critique. Ainsi, la contre-culture américaine des années 1970 est-elle devenue une doxa de la culture contemporaine¹¹⁴⁹ trahissant au passage ce qu'elle avait de véritablement renversant.

L'assimilation culturelle est d'autant plus parfaite qu'elle se pare des attributs de la critique radicale. Il ne s'agit pas, pour nous, de faire jouer l'art contre la culture, (qui plus est, un

1147 Par exemple ce que montre le « e-zine des mutants digitaux », <http://www.laspirale.org> (page visitée le 13/09/10).

1148 Lire notre article A. MOREAU, « la voie négative du net-art », *op. cit.*

1149 Si nous prenons un lieu parmi les plus dynamiques de Paris, le Palais de Tokyo, on remarque que la contre-culture y est la référence constante. Par exemple, la rétrospective de Steven Parrino, « La Marque noire », mai-août 2007. <http://www.paris-art.com/exposition-evenement/evenement/9604/expo-palais-de-tokyo-la-marque-noire-steven-parrino-retrospective-1981-2004.html> (page visitée le 24/09/07). Lire également l'article non signée :

« Contre-culture : le Palais de Tokyo », janvier 2002,

<http://www.pariscapitale.com/french/art/articles/tokyo/article.asp> (page visitée le 24/09/07).

Autre exemple, la Biennale de Lyon 2005, intitulée « l'expérience de la durée » se revendique de tous les poncifs attachés au mouvement contre-culturel américain : « Ce ne sont pas " les années 70 " en général qui nous ont intéressées, mais cette tentative de contre-culture qu'a été l'expérience hippie, laboratoire de nouvelles formes de vie. Ces années d'émancipation et de remises en cause tous azimuts semblent, par ailleurs, contenir sous une forme encore virulente toutes les problématiques de ce début de vingt-et-unième siècle : le féminisme, le multiculturalisme, la lutte des minorités sexuelles, la spiritualité " New age ", l'expérience communautaire et relationnelle, l'écologie, l'orientalisme, la décolonisation, le psychédéisme... Mais par dessus tout, elles constituent un modèle de refus de la société de consommation. » N. BOURRIAUD et J. SANS, « l'expérience de la durée », <http://www.biennale-de-lyon.org/bac2005/fran/part0101.htm> (page visitée le 24/09/07).

cran au dessus), de la même façon qu'il n'est pas pertinent d'opposer une contre-culture à une culture établie. Il s'agit d'articuler l'art à la culture mais en rapport de force, c'est-à-dire en fonction d'un art possiblement non dominé et sur lequel la culture n'a que très peu de prise. L'absence d'art, la volonté de l'absenter au sein du cadre culturel, par la culture elle-même, est sans doute la faillite la plus terrible pour la culture contemporaine. Une faillite qui, précisément occulte la faille, conditions de jeu et de liberté.

Toutes les tentatives de réconciliation, qu'elles soient le fait d'artistes qui croient au marché ou d'éducateurs artistiques qui croient au collectif, sont restées infructueuses¹¹⁵⁰.

Repérons alors deux impairs qui nuisent à la réalisation possible de cette articulation où l'art pourrait demeurer, pourrait persister. Ils sont l'« isme » de l'art et de la culture :

1/ « l'artisme », qui croit conserver à l'art sa pureté et vouloir le protéger de ce qui fait culture et notamment culture populaire.

2/ Le culturalisme, qui considère que l'art trouve son achèvement dans la production culturelle et n'existe pas autrement que par elle.

Ce que le numérique et l'internet auront apporté comme fait nouveau, c'est le lien, le passage, l'articulation entre deux pôles en vis-à-vis, à l'image de l'hyper-texte qui fait lien et fait passer d'une page à l'autre. Aussi, la réelle présence de l'art au sein de la culture se manifeste-t-elle ainsi dans l'action d'une perpétuelle formation et transformation. L'art, tel qu'il se pose aujourd'hui nourri de réticularité et d'immatériel, n'existe pas tant au moment où la chose est visiblement existante que lorsqu'elle est en travail. En souffrance d'existence, en attention à advenir. Comme à l'intérieur d'une chrysalide où, à l'abri des regards, la chenille devient papillon, l'art est là comme néant de l'animal créant, néant d'existence vivante, doublement affirmé dans son œuvre par la transformation dans la durée. Mieux : il s'agit, pour l'art de l'animal humain, d'une réelle opération, celle-ci « humaine plus qu'humaine », une transsubstantiation de l'esprit manifestant la réelle présence d'un art possible.

Modification et métamorphose, transformation et même transfiguration désignent des processus trop partitifs et empiriques pour pouvoir désigner cette transmutation thaumaturgique, cette transfusion irréversible et vraiment ontogonique qu'est le

1150 T. ADORNO, *Le caractère fétiche dans la musique*, Allia, Paris, 2001, p. 77.

devenir. Peut-être faudrait-il dire transsubstantiation... La transsubstantiation, qui est une petite résurrection de chaque instant, s'oppose à la transformation secondaire, simulacre d'altération où le changement n'atteint pas l'essence de l'être, mais son seul plumage, comme l'« assimilation » des mystiques s'oppose à la « ressemblance » des faux-monnayeurs et des pasticheurs¹¹⁵¹.

Chercherions-nous des formes d'art originales et nouvelles en fonction des caractéristiques des TIC que nous ne saurions en trouver en réalité, car :

[...] il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition¹¹⁵².

Ce qu'il y a, ce qui existe, c'est la faille, nous l'avons vu, son ouverture et son recouvrement qui amène une autre ouverture au seuil de la faillite et ainsi de suite, sans fin, sans que la forme ne puisse s'achever dans une finition qui fige. À l'ère du numérique et de l'internet, la forme d'art est donc bien une informe, non pas une information, démonstrative de sens et de qualités sensées prouver le bien fondé de ce qui est communiqué et qui ferait l'économie de la forme pour n'être que pure information. Ce n'est pas non plus cet informe figé dans un moment de monstration¹¹⁵³, mais l'informe qui est, là aussi, l'Un-forme, la forme réellement elle-même, étant donné qu'elle « n'est qu'un instantané pris sur une transition ».

Cet Un-forme est Un-visible. L'art est Un-visible et toute manifestation visible de l'art est, franchissant la faille, une faillite achevée. Il s'agit là d'un défaut inhérent à la culture, mais aussi, une faute que l'art magnifie dans des formes, visiblement d'art, faute de mieux et que le culturel comprend et porte au pouvoir. Au contraire, les œuvres Un-formes et Un-visibles dont nous relevons la réalité, ont la faculté de trouser la culture et pour ce qui concerne le numérique et l'internet, nous devons reconnaître que c'est précisément le copyleft qui favorise cette qualité de formes transitoires. Elles sont artistiques au sens large, toutes formes trouant comprises. Tous trous, toutes failles¹¹⁵⁴.

1151 V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, op. cit. p. 40.

1152 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit. p. 302.

1153 R. KRAUSS, Y-A.BOIS, *L'Informe : mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, catalogue de l'exposition, Paris, 1999.

1154 Emblématique, à cet égard, l'œuvre de Gordon MATTA-CLARCK, en trouant des bâtiments, par exemple « Conical Intersec », réalisée en 1975, rue Beaubourg à Paris, <http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-4.asp> (page visitée le 23/11/10).

Ces œuvres font le vide dans le plein culturel, le vide qui est mouvement du plein. L'immatériel et l'internet aident à cette opération, disposant la création (décréation en faits) au mouvement perpétuel grâce à l'ouverture constitutive, trouante, et du lieu et de la matière. Ainsi les standards ouverts, ainsi le copyleft qui permet aux œuvres d'être un matériau premier pour d'autres œuvres également premières, car tout autant originales sans jamais l'être totalement et tout autant dans le mouvement d'une transformation qui demeure, sans fin, dans un espace où la technique évolue, sans cesse, comme le vivant.

Nous allons poursuivre notre observation dans le chapitre suivant en interrogeant les catégories de politique, de culture et de religion en rapport avec ce que nous dégageons du copyleft. Il s'agira de vérifier, ou tout simplement de nous interroger, sur ce que fait le copyleft lorsqu'il gagne ces catégories. Nous avons vu qu'il était un principe de droit d'auteur en intelligence avec le numérique et l'internet. Nous allons voir s'il est, comme nous venons de le faire pour l'économie, un principe éclairant pour penser la gouvernance de l'internet, la culture après son industrialisation et le fait religieux contemporain de la « mort de Dieu ».

2.2.3 Politique, culture, religion, le trio gagné.

Nous avons vu que l'aspect rhizomatique du réseau des réseaux était un leurre qui ne rendait pas compte de la réalité dogmatique du lieu. Il nous a paru nécessaire de contredire l'horizontalité radicale de l'internet par la verticalité que le réseau instaure dans sa mécanique, sa pratique et sa matière, quand bien même elle serait une immatère.

Nous allons, dans cette partie, aborder la politique et la question de la gouvernance, la culture et son exploitation industrielle, puis la religion avec sa permanence hors du religieux. Trois champs gagnés par l'internet et le numérique comme par une mécanique infiltrante.

C'est en poursuivant l'extension du copyleft hors de son objet premier, le logiciel, que nous abordons ces questions. Notre fil conducteur reste l'art, la manière de faire qui prédispose à la forme et qui va pouvoir alors s'affirmer.

Pour nous aujourd'hui, l'art n'est pas reconnu comme pilier porteur de nos constructions normatives, sauf si les Administrations publiques investissent dans la promotion sociale du devoir culturel ou si le marketing programme telle opération comme must culturel, selon le vocabulaire en usage dans la nouvelle technocratie de la pensée. Sous l'angle de mon travail, l'art signale le fond même des affaires de normativité, le rapport qu'elles entretiennent avec l'essence même du politique : la vérité de la représentation. [...] J'insiste seulement sur ceci ; l'art n'explique pas, il signale.

Aussi la meilleure introduction à l'étude des montage de l'État et du Droit n'est-elle pas d'invoquer l'Éthique, [...] mais de parcourir d'abord le champ de l'esthétique. Pourquoi ? Parce qu'à force de réduire l'humanité au catalogue de ses discours explicites, la dimension institutionnelle cesse d'être pensée dans son principe, c'est-à-dire en tant qu'ordre de fiction destiné à mettre en scène l'imparlable et, partant de représentation fondatrice, à produire les effets normatifs que nous appelons, chez les Occidentaux, le Droit¹¹⁵⁵.

1155 P. LEGENDRE, *Leçons VII, Le désir politique de Dieu*, Fayard, 1988, 2005, p. 92, 93.

2.2.3.1 **Politique : la gouvernance, la démocratie, s'orienter dans la décision.**

Que l'internet et le numérique aient une dimension politique, cela ne fait pas de doute, nous l'avons constaté. Non que « tout soit politique »¹¹⁵⁶, mais que le politique est chose publique et que le numérique couplé à l'internet amplifient la représentation publique. Exister sur le web, écrans à écrans, c'est être perçu ou percevoir. Nous sommes bien dans une « res publica », une chose publique qui suppose une direction politique afin que l'aire commune à tous soit viable et convienne. Cette « cité internet »¹¹⁵⁷ pose à nouveaux frais toutes les questions qui se sont déjà posées dans la *polis* non-connectée électroniquement. Nous nous proposons de tenter de comprendre l'incidence du copyleft dans le fait politique, culturel et religieux.

2.2.3.1.1 **La gouvernance.**

Le terme de gouvernance, tombé quelque peu en désuétude car il rappelait trop l'Ancien Régime, a retrouvé une actualité avec l'internet et la question de sa « gouverne ». Le mot est approprié : « cyber » qui a donné « cybernétique » vient du verbe grec *kubernân* qui signifie « gouverner les hommes » et a été employé pour la première fois par Platon dans ses dialogues. En français, le terme « gouvernance » a été utilisé au XIII^e siècle comme équivalent de « gouvernement » puis,

le mot anglais « governance » a été remis à l'honneur dans les années 1990 par des économistes et politologues anglo-saxons et par certaines institutions internationales (ONU, Banque mondiale et FMI, notamment), de nouveau pour désigner « l'art ou la manière de gouverner », Mais avec deux préoccupations supplémentaires; d'une part, bien marquer la distinction avec le gouvernement en tant qu'institution ; d'autre part, sous un vocable peu usité et donc peu connoté, promouvoir un nouveau mode de gestion des affaires publiques fondé sur la participation de la société civile à tous les niveaux

1156 Slogan de mai 68 prolongeant l'observation d'Aristote où l'homme est un animal politique : « L'homme est, au sens le plus littéral, un *zôon politikon*, non seulement un être sociable, mais un animal qui ne peut s'isoler que dans la société. », ARISTOTE, *Politique*, trad. Maurice Husson, Éditions Sociales, Paris, 1957, p. 150.

1157 P. MATHIAS, *La cité internet*, op. cit.

*(national, mais aussi local, régional et international)*¹¹⁵⁸.

Si Pierre Bourdieu a pu stigmatiser dans ce terme,

*un de ces nombreux néologismes, qui, produits par des think tanks et autres cercles technocratiques et véhiculés par les journalistes et les intellectuels « branchés », contribuent à la « mondialisation » du langage et des cerveaux*¹¹⁵⁹,

force est de remarquer que le mot a été repris par les associations d'utilisateurs de l'internet¹¹⁶⁰. Mais il faut reconnaître que « gouvernance » trahit un certain flottement politique. L'association Vecam¹¹⁶¹ organise en 2005 à Québec un Colloque sur le sujet intitulé : « Colloque International sur le gouvernement en ligne »¹¹⁶² qui tente de poser le problème. Suite au Sommet Mondiale de la Société de l'Information de Tunis en 2005¹¹⁶³, des discussions préparatoires laissent entendre un profond désarroi de la part des acteurs de « l'internet citoyen » quand apparaît le verbe « gouverner »¹¹⁶⁴. C'est bien l'orientation politique qui est en jeu avec ce vocable et l'instabilité actuelle du mot est à la mesure des enjeux qu'il porte.

*[...] il est possible que la gouvernance, à supposer même que ses inventeurs et promoteurs aient en vue une « sortie du politique », favorise au contraire un retour de la société civile dans l'espace politique, où elle est trop longtemps apparue comme une intruse. Encore faudrait-il pour cela que les structures de gouvernance actuelles, et singulièrement, en effet, leurs modes de représentation de la société civile, accueillent les principes démocratiques qui leur font incontestablement défaut*¹¹⁶⁵.

Intéressons nous maintenant à son application pour le réseau des réseaux. Voici la définition du Rapport du Groupe de travail sur la Gouvernance de l'Internet¹¹⁶⁶ rendu le

1158 « Étymologie du terme "gouvernance" », *Site de la Commission Européenne*,

http://ec.europa.eu/governance/docs/doc5_fr.pdf (document pdf téléchargé le 24/09/07).

1159 P. BOURDIEU, *Les structures sociales de l'économie*, Éditions du Seuil, 2000, p. 22.

1160 V. KLECK, *Numérique & Cie : Sociétés en réseaux et gouvernance*, Éditions Charles Léopold Mayer, 2007.

1161 <http://www.vecam.org/> (page visitée le 24/09/07).

1162 <http://www.vecam.org/article421.html> (page visitée le 24/09/07).

1163 « Sommet mondial sur la société de l'information, deuxième phase, Tunis, 16 au 18 novembre 2005 »,

<http://www.itu.int/wsis/tunis/index-fr.html> (page visitée le 14/09/10).

1164 H. LE CROSNIER, « La gouvernance pour des clous », 16 juin 2004,

<http://www.vecam.org/article304.html> (page visitée le 24/09/07).

1165 P. SORIANO, « Gouvernance », *Médium n° 12*, juillet 2007, p. 184.

1166 « Groupe de travail dont la mise en place a été proposée par le Secrétaire général de l'Organisation Mondiale des Nations Unies afin de permettre aux divers acteurs de l'Internet de réfléchir aux questions qui touchent à sa gouvernance dans le cadre du Sommet Mondial pour la Société de l'Information (SMSI). », <http://www.domainesinfo.fr/definition/143/gtgi-groupe-de-travail-sur-la-gouvernance-de-l->

1er août 2005 :

Il faut entendre par « gouvernance de l'Internet » l'élaboration et l'application par les États, le secteur privé et la société civile, dans le cadre de leurs rôles respectifs, de principes, normes, règles, procédures de prise de décisions et programmes communs propres à modeler l'évolution et l'utilisation de l'Internet¹¹⁶⁷.

Cette définition laisse ouvert ce qui pourrait être une politique propre à l'internet composée par trois groupes représentatifs de l'ensemble des usagers. Le problème reste entier de savoir ce qui pourrait ressembler, pour la Cité Internet, à une « république »¹¹⁶⁸, une « démocratie »¹¹⁶⁹ ou à toute autre système imaginable.

Le cyberspace oscille entre le laisser-aller total et le contrôle non moins total. Là où tout est permis (extrémismes politiques, sexuels, etc.)¹¹⁷⁰ et là où tout est surveillé (traçage sur la toile, atteintes à la vie privée, etc.)¹¹⁷¹. C'est dans le cyberspace que les propos négationnistes, interdits en France trouvent à s'exprimer¹¹⁷², c'est grâce au cyberspace qu'il est possible de connaître une foule d'informations sur nous, nos habitudes, etc.¹¹⁷³.

Ce grand écart entre liberté incontrôlée et surveillance rapprochée est à la fois une chance mais aussi un péril pour l'internet et sa conduite. Chance, car il pose la liberté comme principe conducteur. Péril, car il montre l'extrême fragilité d'un système face à la question du choix. Car c'est précisément la question du choix, le choix en tant que tel, donc la question politique qui est posée avec l'internet. Nous avons dit plus haut, à l'occasion de notre interrogation sur la politique culturelle ce que nous entendions par « politique » et comment l'art et la culture avait rapport avec. Il s'agit ici d'élargir le propos. La société en ligne peut-elle appliquer un modèle politique existant, ou bien, est-ce à l'internet lui-même

[internet.php](#) (page visitée le 24/09/07).

1167 « Rapport du Groupe de travail sur la gouvernance de l'Internet », Château de Bossey, Juin 2005, <http://www.wgig.org/docs/WGIGReport-French.pdf> (document pdf téléchargé le 24/09/07).

1168 Le club de l'Hyper-République mis en place par Pierre de la Coste <http://hyperrepublique.blogs.com/public/> (page visitée le 25/09/07).

1169 Voir le site notreconstitution.net, surnommée « l'Hyper-Constitution », un wiki mis en place par des « simples citoyens de tous horizons politiques » à l'occasion du vote concernant la Constitution Européenne <http://notreconstitution.net/index.php/> (page visitée le 25/09/07, hors service à la date du 14/09/10).

1170 X. MALBREIL, *La face cachée du net*, Omniscience, 2008.

1171 « Les gardiens de la vie privée exhortent Google à respecter les lois. », CNIL, 20 avril 2010, <http://www.cnil.fr/la-cnil/actu-cnil/article/article/684/internet-sans-trace-ca-nexiste-pas> (page visitée le 14/09/10).

1172 Le site de L'Association des Anciens Amateurs de Récits de Guerres et d'Holocaustes, site négationniste. <http://aaargh.com.mx> (inaccessible depuis la France, sauf via un proxy anonyme), (page visitée le 25/09/07).

1173 Sur le site de la CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés) un simple test permet de savoir les informations données lors d'une visite sur une page web. <http://www.cnil.fr/index.php?id=19> (page visitée le 25/09/07).

de suggérer un modèle de gouvernance ? Pour le réseau, mais aussi par extension, pour la politique hors-ligne ?

Il s'agit de faire le choix du choix afin de dégager une politique qui soit possible, trouver « la politique de la politique ». Nous voyons à quel point le choix est ici déterminant pour ne pas être balancé entre deux pôles contradictoires, la totale permissivité et le total contrôle. Comment échapper à une situation où l'action politique peine à se réaliser faute de pouvoir décider ? Nous le savons, plus il y a de possibilités de choix, plus la possibilité de choisir est difficile. Plus qu'un simple « enjeux de mots »¹¹⁷⁴, la gouvernance de l'internet est une question profondément politique.

Poursuivons notre interrogation de la même façon que nous avons vu que la question de l'art débordait son simple objet et prenons le fait politique le plus largement possible pour voir comment le copyleft peut le travailler.

2.2.3.1.2 Quelle société ?

La politique n'est pas un art même s'il lui arrive de se penser, de se déguiser (de s'apparaître et de se cacher en même temps) dans les habits de l'art. Son œuvre spécifique réclame un concept propre qui l'approprie à elle-même. Celui de ritournelle apparemment anodin et inadéquat a le mérite de synthétiser les grandes armatures qui délimitent et structurent le peuple comme avoir lieu du politique¹¹⁷⁵.

L'interrogation politique, nous la porterons comme n'importe quel « homme du commun à l'ouvrage » sans la laisser vacante aux spécialistes qui en ont la charge. Il nous semble légitime de nous poser la question sociale quand l'objet de notre recherche, le copyleft, touche à tous domaines de la création et que l'art, en son histoire s'est voulu présent au monde le plus quotidien. Nous verrons comment. Le désir d'une société juste et équitable va jusqu'à affirmer qu'un « autre monde est possible ». Pourtant, notre regard portera sur le monde tel qu'il est et tel qu'il peut être en forme, autrement dit en mouvement imprenable. S'il y a bien un mystère de la création il y a également un mystère de la société.

1174 C. AFONSO, « Gouvernance de l'internet », *Enjeux de mots*, C & F Éditions, 2005, <http://www.vecam.org/article532.html> (page visitée le 25/09/07).

1175 P. MENGUE, *Peuples et identités*, Éditions de la Différence, Paris, 2008, p. 299.

Aussi on peut dire que jamais les grands n'ont été aussi entourés ; jamais, sous aucun régime, dans aucun système les grands n'ont été aussi couverts contre le peuple, et le peuple aussi découvert contre les grands.

[...]

*Et jamais le temporel n'a été aussi couvert contre le spirituel, et jamais le spirituel n'a été aussi découvert contre le temporel*¹¹⁷⁶.

2.2.3.1.2.1 Le social, un corps, une chair, un organisme ?

Du social, nous ne savons pas ce qu'il est. Sauf à le figer dans une évaluation qui se veut scientifique, rigoureuse en son étude, mais qui loupe son objet, par le fait même de son approche voulue objective. Le social est un corps vivant. Il ne peut être épinglé comme le fait l'entomologiste pour l'insecte qu'il veut connaître afin de le classer dans une catégorie. Ce corps vivant, ce corps de vivants, est en mouvement. Il engage, par ses différentes structures, le mouvement des corps qui le constituent. Une monade en sorte¹¹⁷⁷. Ce mouvement des corps nous ne pensons pas qu'il s'agit simplement du flux de « la chair de la multitude » tel qu'il a été théorisé par Antonio Negri et Michael Hardt¹¹⁷⁸. Selon nous, c'est l'animal parlant qui excède la société par une échappée belle et qui ruine les projets édifiant la cité idéale, projets édifians de la cité idéale. C'est cette « beauté bête », imprévisible et qui va vers l'inconnu, que nous allons reconnaître, non pas tant comme « forme sociale » ou « forme de société », mais comme « forme à la société ». Forme appliquée à la société, sans intention bonne, mais attentionnée. Son enveloppe, son accueil, son hospitalité qui fait de nous des hôtes invités et invitant. Cette application est une attention à l'enveloppe, elle n'atteint pas la chair, intime et secrète, elle habille « l'homme nu »¹¹⁷⁹. Elle est une forme mouvante et vivante pour les vivants imprenables et

1176 C. PÉGUY, *L'argent suite, Oeuvres en prose complètes, tome III*, Gallimard, La Pléiade, 1992, p. 951.

1177 LEIBNIZ, *Discours de métaphysique, suivi de Monadologie*, Gallimard, Tel, 1995. Voir également le dossier sur Gabriel Tarde, « Tarde intempéstif » décembre 2001, http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=rubrique&id_rubrique=38, en particulier l'article de J.C. MARTIN, « Tarde : une nouvelle monadologie », *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net/Tarde-une-nouvelle-monadologie> (pages visitées le 14/09/10).

1178 « Le peuple constituait un corps social ; la multitude non, car la multitude est la chair de la vie. Si nous opposons d'un côté la multitude au peuple, nous devons également l'opposer aux masses et à la plèbe. » T. NEGRI, « Pour une définition ontologique de la multitude », *Multitudes n°9*, mai-juin 2002, <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article29> (page visitée le 14/01/08).

1179 « Alors qu'il [Épiméthée] était dans l'embarras, Prométhée arrive pour inspecter la répartition, et il voit tous les vivants harmonieusement pourvus en tout, mais l'homme nu, sans chaussures, sans couverture, sans armes. » PLATON, *Protagoras*, 321c, Garnier Flammarion, Paris, 1997, trad. Frédérique Ildefonse, p. 85.

impensables. C'est là notre limite et nous tenterons de la frôler sans la franchir. C'est là notre manière, non sociologique¹¹⁸⁰, mais, disons le mot, poétique, de saisir le caractère social.

Cette perception nous permet de comprendre, sans être captif de la prise que nous pouvons faire sur l'objet entrepris. Nous la traduisons, faute de mieux, de « poétique », ce n'est déjà pas si mal, en fait.

Notre regard sera critique vis-à-vis des discours qui prennent la société pour objet d'étude, nous pencherons davantage vers une anthropologie qui s'interroge sur l'animal parlant, l'animal politique. Et qu'observons-nous ? Une formidable activité de recherche à fin sociale, une fabuleuse énergie déployée à former la société idéale ou tout au moins, celle qui correspond à l'idée qu'on s'en fait. Voyons dans quelle nouvelle mythologie se plonge le monde du XXI^e siècle avec la nouvelle donne du numérique et de l'internet.

Passer de la société comme corps à la société comme chair, comme le fait Antonio Negri, n'est-ce pas occulter l'ossature de ce qui fait le vivant, ce qui va le faire tenir debout, lui donner une forme articulée, ce qui va accueillir la chair précisément et lui donner corps ? N'est-ce pas occulter le squelette ? N'est-ce pas oublier tout simplement qu'une société ne pourrait tenir si elle n'était structurée comme un langage¹¹⁸¹ ? Saisir que le Texte est là avant les textes, qu'il est là pour qu'ils se greffent dessus, nous semble nécessaire à la compréhension de la société. L'anthropologie dogmatique de Pierre Legendre aura été pour nous d'une incomparable instruction.

[...] le Texte, vénérable allusion à l'objet tissé et que remet en honneur l'assemblage de signes réinventé par la civilisation de l'ordinateur, ce nouveau métier à tisser les lettres et les mots. Mais ne nous y trompons pas ; thème hautement traditionnel, le Texte ne s'épuise pas dans la culture de l'écrit et du livre, fussent-ils électroniques, familière à l'esprit occidental¹¹⁸².

Cette orientation théorique emporte un questionnement d'ordre général, qu'on peut énoncer ainsi : à quelles conditions y a-t-il société ? Pour l'espèce humaine s'entend. Aujourd'hui, il faut le préciser, puisque la culture post-hitlérienne ne se borne pas à prêcher l'expérimentation généralisée, mais sème la confusion en prônant un biologisme

1180 Ce que nous nous autorisons, dans le cadre de notre étude, étant donné notre formation initiale et initiatrice, formation qui demeure et qui forme à son tour : formation artistique en arts plastiques.

1181 Voir ce que nous avons dit de l'échange de pair à pair et du corpus qu'il met en branle. Nous renvoyons également plus loin au commentaire de C. HERRENSCHMIDT sur l'inconscient structuré comme un langage.

1182 P. LÉGENBRE, *De la Société comme Texte*, op. cit., p. 10.

*qui ne distingue plus la parole de la réponse aux signaux du conditionnement, c'est à dire élimine l'encombrante affaire de l'architecture langagière de l'homme et de la société*¹¹⁸³.

Ce qui nous motive dans notre exploration des principes conducteurs et constructeurs de ce qui se met en œuvre avec l'internet, le numérique et le copyleft, c'est bien ce souci de l'architecture langagière de l'homme et de la société. Plus que l'image de la société d'un peuple comme corps puis, celle post-marxiste, de la société des multitudes comme chair¹¹⁸⁴, c'est bien de la société comme Texte qu'il s'agit de reconnaître le fait, de la même façon qu'il s'agit de reconnaître le copyleft comme stimulant Textuel. Car, nous l'avons vu, le copyleft et l'art qui se crée selon, est un puissant véhicule de transports, véhicule de formes mouvantes et infinies qui donne au Texte une ampleur dont la civilisation occidentale avait quelque peu perdu la puissance avec la volonté de se rendre maîtresse des discours.

Nous allons voir la distinction faite par Bergson entre société ouverte et société close. La distinction entre texte ouvert et texte fermé y est connexe et nous pouvons dire que le Texte, ossature de tous textes, de tous langages, de toutes créations, via le copyleft, est ouvert et le reste. Le copyleft garantit cette ouverture par contrat, c'est ici qu'il protège de la fermeture et de l'emprise exclusive. Jusqu'à présent, les censures possibles, surtout celles qui n'apparaissent pas comme telles, n'ont pas réussi à imposer un Texte fermé, où il faudrait, par exemple, s'acquitter de droits pour user de tels ou tels mots ou alors constater la perte ou le retournement des mots courants. Nous savons pourtant que cette menace pend comme l'épée de Damocles au dessus de nos langues, dans nos bouches même¹¹⁸⁵.

1183 *Idem*, p. 172.

1184 « [...] le premier matériau de la multitude est la chair, c'est-à-dire la substance vivante commune dans laquelle corps et intellect coïncident et sont indiscernables. « La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance », écrit Merleau Ponty. « Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale..., sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'être ». Telle la chair, la multitude est donc pure potentialité, elle est la force non formée de la vie, un élément de l'être. Telle la chair, la multitude est elle aussi orientée vers la plénitude de la vie. Le monstre révolutionnaire qui a pour nom multitude, et qui apparaît à la fin de la modernité, veut continuellement transformer notre chair en nouvelles formes de vie. » T. NEGRI, *op. cit.*

1185 Ainsi les mots devenus des marques, propriétés d'entreprises, comme par exemple, Orange, Apple, etc. Lire au sujet de la langue comme véhicule d'une emprise de pouvoir : V. KLEMPERER, *Lti, la langue du IIIème Reich*, Press Pocket, 2003. Dans ce livre l'auteur montre une langue, la Lingua Tertii Imperii, qui manipule le langage à fin de propagande nazie.

G. ORWELL, 1984, Gallimard, Folio, 1972. Une fiction qui montre l'utilisation d'une langue, la novlangue qui exprime des valeurs inversée ou fabriquées (« L'ignorance, c'est la force », néologismes divers et orientés), pour tromper les esprits et les soumettre à la loi du Big Brother.

E. HAZAN, *LQR : La propagande du quotidien*, Liber - Raisons d'agir, 2006. Livre plus récent qui s'applique à démontrer qu'aujourd'hui, la parole commune est dominée par l'idéologie néolibérale.

Soyons clair : de paix sociale il n'y a pas, sauf momentanément par le mouvement même de la décision politique et c'est la guerre qui forme alors cette condition à la paix possible. Cette évidence est passée dans la doxa : « *Si vis pacem, para bellum* (Si tu veux la paix, prépare la guerre) », sachant que : « *Pax melior est quam iustissimum bellum* (La paix est meilleure que la plus juste des guerres) ». Locutions latines que l'actualité confirme à toutes époques. Comme est confirmée ce conseil d'ami :

*Il faut plutôt subjuguier l'ennemi sans donner bataille : ce sera là le cas où plus vous vous élèverez au-dessus du bon, plus vous vous approcherez de l'incomparable et de l'excellent*¹¹⁸⁶.

Ou encore, cette parole d'évangile :

*Croyez-vous que je sois venu apporter la paix en ce monde ? Non. Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le poignard. Je suis venu diviser*¹¹⁸⁷.

La beauté du geste, qui fait l'échappée belle dont nous avons parlé plus haut, c'est aussi la beauté du geste martial. Un geste pourtant de plus en plus gratuit, arbitraire, dénué de sa beauté possible, un geste honteux qui se camoufle dans l'anonymat sans gloire aucune. Comment pourrait-il être glorieux, quand la guerre qu'il sert est larvée, défaite, parce qu'elle n'y met pas les formes ? Elle vise juste la ruine de l'ennemi, son outrage, sa déshumanisation pure et simple. Aucune reconnaissance de la guerre comme art, aucune reconnaissance de l'ennemi comme son alter-ego, honorable combattant, aucune reconnaissance de la beauté du geste politique. Ce geste est disqualifié par la paix volontaire, extinction de tous feux, de toute lucidité sur ce qui fait de l'animal parlant un animal politique en sa faculté de représentations dans le théâtre des opérations. Des représentations militaires, militantes, mitoyennes à la scène citoyenne et bien sûr, des opérations artistiques qui produisent des récits, des images, des danses et des pièces dites « de théâtre ».

C'est ainsi que le copyleft n'est pas la gratuité d'un geste mâtiné de paix et d'insouciance, pour ne pas dire d'inconscience, d'absence de conscience. L'absence de politique signe la défaite prévisible d'une société qui se croit en paix alors qu'elle nie la possibilité même de la paix qui ne s'obtient que par l'art de la guerre, par la confrontation qui affirme son

1186 SUN TZU, *L'art de la guerre*, Mille et une nuits, 1996, p. 23.

1187 MATTHIEU 10/34, *La Bible (nouvelle traduction)*, Nouveau Testament, Bayard, Paris, 2001, p. 2236.

panache. Comment comprendre autrement, la joie d'un artiste, parmi les plus inventifs de notre époque, qui, à la vue d'un acte terroriste spectaculaire, celui du 11 septembre 2001, aura reconnu le « plus grand acte d'art jamais vu, [...] la plus grande œuvre d'art du cosmos¹¹⁸⁸. » Rien moins que cela !...

Nous allons nous interroger maintenant sur la pertinence possible pour le copyleft d'instruire un modèle politique. Si le politique est cet exercice qui crée en prise directe avec la vie présente, ce que les artistes tentent finalement d'approcher à travers leurs œuvres, sans doute il y a-t-il pour le copyleft une extension du domaine de la création dans le politique.

2.2.3.1.3 Quel modèle politique ?

Prévenons tout de suite le lecteur : nous ne jouerons pas à Madame Irma, nous n'avons aucun programme politique à suggérer et nous devons avouer qu'à la question que nous nous posons, nous n'avons pas de réponses, mais sommes perclus d'interrogations. Nous allons aborder le problème pour le soulever simplement, sachant que notre objet référent est l'art nourri du copyleft, et s'il y a un art de la politique nourri des principes du copyleft, celui-ci est à découvrir.

Mais précisément, que découvrons-nous qui s'affirme politiquement par l'approfondissement démocratique ? Le copyleft, comme outil de réalisation de ce vouloir-vivre en intelligence et de partage des biens communs. Par exemple, lors de la dissolution au bout de dix années d'activités du « Forum des droits sur l'internet »¹¹⁸⁹ le 31 décembre 2010, la décision qui a été prise de mettre les contenus réalisés (fiches pratiques, recommandations diverses) sous Licence Art Libre et Creative Commons By + Sa¹¹⁹⁰.

Souhaitant poursuivre sa mission d'intérêt général au delà de sa disparition au 31

1188 K. STOKHAUSEN, propos rapporté par N. BLANC, « La force de l'esthétique », recension de A. BERLEANT, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Exeter, Imprint Academic, 2010, 5 juillet 2010, <http://www.espacestemp.net/document8285.html> (page visitée le 26/10/10).

1189 Forum des droits sur l'internet, <http://www.foruminternet.org>

1190 « Suite à sa dissolution, le Forum des droits sur l'internet partage ses contenus

Suite à sa dissolution, le Forum des droits sur l'internet partage ses contenus », 21 janvier 2011, <http://www.foruminternet.org/institution/espace-presse/communiqués-de-presse/suite-a-sa-dissolution-le-forum-des-droits-sur-l-internet-partage-ses-contenus-3119.html> (page visitée le 26/01/11).

décembre dernier du fait de l'interruption de la subvention de 1,143 M euros versée par les pouvoirs publics, le Forum des droits sur l'internet met à disposition des internautes la plupart des contenus qui ont été élaborés par ses soins.

Au total, près de 300 fiches pratiques sur les préoccupations des internautes, des juniors et des entreprises ; une collection de guides thématiques ; une base de jurisprudence de plusieurs centaines de décisions mais aussi, les 34 Recommandations émises par le Forum sur les petits et grands sujets de l'internet, sont donc offerts à tous par le Forum des droits sur l'internet.

Les documents mis en partage sont revêtus de deux licences libres permettant une large diffusion au bénéfice de l'ensemble des internautes et de ceux qui les accompagnent sur la toile¹¹⁹¹.

C'est ce travail politique, mené par des associations comme l'APRIL, Regards Citoyen et d'autres, mais aussi par tout un chacun qui ouvre l'espace d'échange sur le modèle du réseau des réseaux, qui porte ses fruits et utilise le copyleft pour rendre réel une intention d'ouverture et la protéger de toute appropriation exclusive.

Essayons de voir maintenant ce qu'il en est.

2.2.3.1.3.1 Le copyleft mène-t-il à l'anarchie ?

[...] la différence la plus importante entre les courants politiques au sein de la cyber élite et les courants politiques extérieurs est que dans la société du réseau, l'anarchisme (ou plus correctement, l'individualisme anti-possessif) est une philosophie politique viable¹¹⁹².

Certes, l'esprit « anar » des années 60-70, avec la contre-culture américaine, a pu nourrir la fabrique du net et du logiciel libre. Il n'engage à rien de dire que l'anarchisme puisse être une philosophie politique pour le copyleft. Mais une philosophie aussi largement comprise que celle de l'anarchie, influençant les droites et les gauches tout autant, ne fait pas un programme politique. L'anarchie est un tabou efficace pour quiconque pourrait prendre un pouvoir absolu avec l'illimité des possibles du numérique.

¹¹⁹¹ *Idem*.

¹¹⁹² E. MOGLEN, « L'anarchisme triomphant: Le logiciel libre et la mort du copyright », trad. Jérôme Dominguez, 08 janvier 2001, http://emoglen.law.columbia.edu/my_pubs/anarchism-fr.html Article préparé pour la publication à la conférence internationale Buchmann sur le droit, la technologie et l'information, à l'université de Tel Aviv en mai 1999. (page visitée le 15/09/10).

Prêtons attention à une notion qui peut nous aider à comprendre ce qu'est la structure politique du copyleft : l'hétéarchie.

L'hétéarchie (eteros, autre en grec) c'est le pouvoir que je reconnais à l'autre à condition qu'il demeure mon égal et que nous convenions ensemble de coopérer sans suivre un plan et sans jamais nous soumettre à une autorité ni nous laisser aliéner par un chef¹¹⁹³.

Introduite par Holldobler et Wilson en 1988¹¹⁹⁴ pour décrire les mécanismes de communication dans une colonie de fourmis (hétéarchie dense), l'hétéarchie est une critique de l'organisation hiérarchique. Ce mode de fonctionnement social a trouvé dans l'encyclopédie Wikipédia sa réalisation exemplaire avec les licences GFDL (Gnu Free Documentation licence) et Creative Commons by+ sa (paternité partage à l'identique) qui régissent les données en posant l'organisation hétéarchique du travail et des relations entre les contributeurs.

Ce mode de fonctionnement, qui résiste aussi bien au vandalisme qu'à la dissension interne¹¹⁹⁵, est-il transposable dans la société IRL¹¹⁹⁶ ? Nous pouvons le penser au regard de l'efficacité des projets copyleft comme Wikipedia ou comme les logiciels libres. Si l'extension du copyleft dévolu aux seuls logiciels a pu être effectif pour d'autres productions de l'esprit, pourquoi ne le serait-il pas hors numérique et hors réseau pour la conduite des affaires d'un pays?

Hétéarchie est sans doute le fruit d'un mouvement dialectique qui dépasse la hiérarchie et l'anarchie pour s'accomplir, de façon subtile et rusée là où les problèmes de pouvoirs se posent. Une *mêtis* pour la *polis* ?

La mêtis préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter de face, pour faire aboutir par un biais imprévu le projet qu'on a médité¹¹⁹⁷.

1193 J. DUFRESNE, « Hétéarchie ou hiérarchie ? », *Encyclopédie de la Francophonie*, http://agora.qc.ca/francophonie.nsf/Documents/Encyclopedie_de_luniversel--Heterarchie_ou_hierarchie_par_Jacques_Dufresne (page visitée le 30/09/08).

1194 HOLLDOBLER, WILSON, *Voyage chez les Fourmis*. Seuil, 1996.

1195 Citizendium, par exemple, un fork (diversion d'un projet vers un autre projet) de wikipédia par un de ces concepteurs initiaux n'a pas eu pour conséquence de déstabiliser l'encyclopédie libre : <http://en.citizendium.org> (page visitée le 15/09/10).

1196 In the Real Life.

1197 M. DETIENNE & J. P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence: La mêtis des Grecs*, Flammarion, Champs, 1993, p. 57.

2.2.3.1.3.2 L'application sociale du copyleft, une utopie ?

La question sera vite réglée : si le copyleft était une utopie, c'est à dire un « nulle part », l'internet et les logiciels libres n'existeraient pas. Tout au contraire, le copyleft est ce « réel de la réalité » qui est au cœur du mouvement de la réalité même. Loin d'être nulle part, il est doublement présent : présent en place et en mouvement et présent comme offert à la fortune de qui sait l'accueillir. Car il n'est pas une vue de l'esprit, pas une projection future, il est cette notion qui fait redécouvrir ce qui avait été perdu de vue, un principe de réalité¹¹⁹⁸.

Ceci posé, reposons notre question : l'application sociale du copyleft est-il une utopie ?

Si nous considérons que les activités en ligne et le matériau numérique sur lequel elles s'appuient ne sont pas en rupture d'avec nos activités sur « la terre ferme », alors, il y a extension réelle du copyleft dans des domaines non-numériques et non connectés électroniquement. Il y a vases communicants entre le off-line et le on-line. Mais la question n'est pas tant là. Car l'utopie pourrait être ce « meilleur des mondes »¹¹⁹⁹ si le copyleft ne prenait pas soin du lieu de l'internet et de la matière numérique. La question de l'utopie, alors, est bien celle de la « contre-utopie », c'est-à-dire de l'envers du « nulle-part », autrement dit : partout le réel. Partout où le réel est nié pour un réalisme, oubli du réel. Nous posons que le copyleft est cette réminiscence du « réel de la réalité » et que la version « meilleur des mondes », terrifiante, de l'utopie, autrement dit « dystopie »¹²⁰⁰, est probable s'il n'est pas observé. Le copyleft alors nous garantit à la fois de l'utopie et de son envers, car il ne procède pas d'une projection, mais est bien ce qui est là existant et qui invite à son invention, sa découverte.

L'histoire de l'internet, dont nous savons qu'il est copyleft par principe, avant la lettre, est à ce sujet instructive. Régulièrement mis à mal, nous l'avons vu, par des projets de lois qui prétendent en prendre soin alors qu'ils n'ont de cesse de nier son économie propre, son écosystème subtil et de contrarier, dans sa matière même, le process de sa construction et

1198 Nous renvoyons à A. MOREAU, « Le copyleft, la topie tournante de l'auteur », texte de la conférence donnée lors du colloque sur l'utopie à l'École des Beaux-Arts de Besançon, le 24 février 2005. Publié dans la revue de l'école, *D'ailleurs* n°2, printemps 2010, <http://artlibre.org/archives/textes/709> (page visitée le 15/09).

1199 A. HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, Pocket, 2002.

1200 P. FITTING, « Utopies/Dystopie/Science-fiction : l'interaction de la fiction et du réel », *Alliage*, n°60, 2007, <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/Fitting.html> (page visitée le 23/11/10).

sociale et technique et politique et culturelle. Ainsi, nous l'avons vu, la loi DADVSI, les réformes nommées « Paquet Telecom » et qui préconisent une riposte graduée au niveau Européen¹²⁰¹, le rapport Olivennes qui prétend harmoniser la culture sur l'internet et combattre les « pirates », le projet de loi « Création et Internet » (autrement nommée loi Hadopi)¹²⁰² qui, instruit de ce rapport, a la volonté de solutionner la question des droits d'auteur sur le réseau des réseaux avec davantage de contrôles et ainsi de suite. Il y a là une utopie du contrôle, de la maîtrise, d'un meilleur des mondes. Nous y insistons pour montrer l'aveuglement d'un désir de perfection qui n'a nulle part de réalité et qui, en fait, est utopique.

Autant de redressement de « torts » qui nient, ce que nous pouvons appeler avec Pascal, « l'essence de la loi », celle de ce qu'on pourrait nommer le « genre internet », que nous pouvons observer et qui, avec la notion de copyleft conduit celle-ci « toute ramassée en elle » et sans « rien d'autre ».

L'un dit que l'essence de la justice est l'autorité du législateur, l'autre la commodité du souverain, l'autre la coutume présente ; et c'est le plus sûr : rien, suivant la seule raison n'est juste de soi ; tout branle avec le temps. La coutume fait toute l'équité, par cette seule raison qu'elle est reçue ; c'est le fondement mystique de son autorité. Qui la ramène à son principe l'anéantit. Rien n'est si fautif que ces lois qui redressent les fautes ; qui leur obéit parce qu'elles sont justes, obéit à la justice qu'il imagine, mais non pas à l'essence de la loi : elle est toute ramassée en soi ; elle est la loi et rien d'autre¹²⁰³.

Si le copyleft, comme nous pouvons l'observer, procède de la loi et rien d'autre, la loi du genre réticulaire et du matériau numérique, comment peut-il être pertinent avec le moins pire de tous les plus mauvais régimes, autrement dit, avec la démocratie ?

2.2.3.1.3.3 Le copyleft, un modèle pour la démocratie ?

Avant de développer, trop sommairement mais certainement avec utilité, car il s'agit de poser la question plutôt que de répondre sûrement, considérons l'acte de naissance de la

1201 M. REES, « La riposte graduée s'invite dans le paquet télécom européen », 13 novembre 2007, <http://www.pcinpact.com/actu/news/40008-riposte-gradée-europe-paquet-telecom-viviane.htm> (page visitée le 01/10/08).

1202 Loi Hadopi http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_Hadopi (page visitée le 01/10/08).

1203 PASCAL, *Pensées*, op. cit., § 56, p. 87-88.

démocratie dans la Grèce antique, à Athènes. Prenons acte qu'elle n'est pas le fruit d'un vote, mais le résultat d'un tirage au sort¹²⁰⁴.

Qui élisait-on à Athènes ? On n'élisait pas les magistrats. Ils étaient désignés par tirage au sort ou par rotation. Pour Aristote, souvenez-vous, un citoyen, c'est celui qui est capable de gouverner et d'être gouverné. Tout le monde est capable de gouverner, donc on tire au sort. La politique n'est pas une affaire de spécialiste. Il n'y a pas de science de la politique. Il y a une opinion, la doxa des Grecs, il n'y a pas d'épistémè.

L'idée selon laquelle il n'y a pas de spécialiste de la politique et que les opinions se valent est la seule justification raisonnable du principe majoritaire. Donc, chez les Grecs, le peuple décide et les magistrats sont tirés au sort ou désignés par rotation. Pour les activités spécialisées - construction des chantiers navals, des temples, conduite de la guerre -, il faut des spécialistes. Ceux-là, on les élit. C'est cela, l'élection. Élection veut dire « choix des meilleurs ». Là intervient l'éducation du peuple. On fait une première élection, on se trompe, on constate que, par exemple, Périclès est un déplorable stratège, eh bien on ne le réélit pas ou on le révoque.

Mais il faut que la doxa soit cultivée. Et comment une doxa concernant le gouvernement peut-elle être cultivée ? En gouvernant. Donc la démocratie - c'est important - est une affaire d'éducation des citoyens, ce qui n'existe pas du tout aujourd'hui¹²⁰⁵.

Ce principe démocratique qui permet à tout gouverné de pouvoir gouverner à tour de rôle, n'est-il pas ce que à quoi le copyleft engage, lorsqu'il alloue des droits aux auteurs et qu'il protège ses droits par le devoir d'autoriser quiconque à en jouir également, sans que personne ne puisse en avoir l'exclusivité ? N'est-ce pas à ce type de démocratie là, que nous n'appellerons pas « directe », car elle est plus subtile qu'une simple action directe, que nos immatériaux et transports réticulaires invitent ? Là aussi, la structure à la fois culturelle, sociale et politique de Wikipédia est démonstrative de cette démocratie hétérarchique qui partage le pouvoir :

Les règles sont établies par consensus, via une prise de décision.

Les règles sont soumises au principe fondateur Wikipédia : [voir] De l'interprétation

1204 C. CASTORIADIS, *La Cité et les Lois. Ce qui fait la Grèce, Tome 2*, Le Seuil, La couleur des idées, 2008.

1205 C. CASTORIADIS, *Post-scriptum sur l'insignifiance, Entretiens avec Daniel Mermet*, Éditions de l'Aube, 2003. Extraits, « Stopper la montée de l'insignifiance », *Le Monde Diplomatique*, août 1998, p. 22 et 23, <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/CASTORIADIS/10826.html> (page visitée le 01/10/08).

*créative des règles*¹²⁰⁶.

*Les règles ayant pour but d'être consensuelles, vous êtes invité à faire de nouvelles propositions pour faire avancer les choses, à discuter, à faire un sondage ou à faire une nouvelle prise de décision si de nouvelles propositions vous conviennent ou si les règles ne vous conviennent pas*¹²⁰⁷.

Ce souci démocratique n'est pas un angélisme, il répond à un pragmatisme vital, celui qui rend possible la richesse des connaissances de Wikipédia à un moindre coût. Cette économie politique, cette bonne gestion du fait démocratique pourrait être considérée comme une « ruse 2.0 »¹²⁰⁸ s'il n'y avait les conditions copyleft, via la licence GFDL et Creative Commons by+sa qui autorisent à quiconque la jouissance des données et interdisent leur propriété exclusive. Sans ce principe du copyleft, Wikipedia consisterait à faire travailler gratuitement les « démocrates » pour le plus grand profit du propriétaire de la structure.

2.2.3.1.3.4 Le copyleft, un supplément d'âme pour politiques désenchantées ?

Nous l'avons vu, c'est en termes de « supplément d'âme » que Bergson qualifie la mécanique qui prolonge le corps de l'homme. Cette dimension spirituelle de la mécanique fait que, selon lui, non seulement « la mystique appelle la mécanique [mais] que le corps agrandi attend un supplément d'âme et que la mécanique exigerait une mystique. » Cette agrandissement du corps est aussi celui du corps social qui s'ouvre et dont la dynamique permettra pour l'humanité « courbée encore davantage vers la terre [...] à se redresser, et à regarder le ciel »¹²⁰⁹.

Pour Bergson [...] La société ouverte ne flotte pas au-dessus de la société ; elle « prend corps » dans le corps de la société close. Il y va d'une mue ou métamorphose interne. Ce qui suppose qu'on prenne, et qu'on compte, avec les forces sociales telles qu'elles sont. Il s'agit de se couler en elles comme l'idée d'emprunt le dit clairement :

1206 « De l'interprétation créative des règles », http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:De_l'%27interpr%C3%A9tation_cr%C3%A9ative_des_r%C3%A8gles (page visitée le 01/10/08).

1207 « Règles », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:R%C3%A8gles> (page visitée le 01/10/08).

1208 Allusion au Web 2.0 et aux critiques qui lui ont été faite de tirer profit gratuitement des contributions des internautes. H. GUILLAUD, « Qu'est-ce que le web 2.0 ? », 29/09/05, <http://www.internetactu.net/2005/09/29/quest-ce-que-le-web-20> (page visitée le 01/10/08).

1209 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit, p. 330-331.

*La religion dynamique qui surgit ainsi s'oppose à la religion statique, issue de la fonction fabulatrice, comme la société ouverte à la société close. Mais de même que l'aspiration morale nouvelle ne prend corps qu'en empruntant à la société close sa forme naturelle, qui est l'obligation, ainsi la religion dynamique ne se propage que par des images et des symboles que fournit la fonction fabulatrice*¹²¹⁰.

Ainsi, il y a-t-il greffe du « monde imaginal »¹²¹¹ sur le monde des activités de tous les jours, de la même façon que le modèle de la société ouverte, qui est une rupture vis-à-vis de la société close, prend appui sur celle-ci pour exister. Le copyleft ne fait pas autre chose en s'appuyant sur l'existant statique et clos du droit d'auteur conventionnel pour le prolonger dans une dynamique et une ouverture inimaginable au départ. Cet élan, fourni par la « fonction fabulatrice », est moteur dans le mouvement du libre. Il l'est même à l'insu de ses acteurs. C'est une représentation, une « imago »¹²¹² fondatrice. Elle va, via cette fiction fabuleuse et par les moyens de cette autre fiction, juridique¹²¹³, qu'est un contrat entre parties et censé être entendu en bonne et due forme, propulser un modèle politique dans le corps clos et statique d'une société assoupie et craintive.

La question se pose de savoir si cette fiction fabuleuse est une politique raisonnable pour la société ? Notre réponse est sans ambiguïté : non seulement c'est raisonnable, mais dépasse aussi la seule raison dans ce que « la dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent. Elle n'est que faible si elle ne va pas jusqu'à connaître cela ¹²¹⁴» et qu'« il n'y a rien de si conforme à la raison que ce désaveu de la raison »¹²¹⁵.

Nous le reconnaissons, c'est la fable du copyleft qui a permis la création de l'internet et des logiciels libres. Cette ritournelle¹²¹⁶ qui chante la liberté, loin d'être un divertissement, est le

1210 P. MENGUE, *Peuples et identité*, op.cit., p. 311-312, citant H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit. p.285.

1211 Pour reprendre un vocable cher à Henri Corbin.

1212 Nous empruntons ce terme à la psychanalyse pour montrer la persistance d'une représentation « qui se fixe dans l'inconscient du sujet et oriente ultérieurement sa conduite et son mode d'appréhension d'autrui ». R. CHEMAMA, *Dictionnaire de la psychanalyse*, (sous la direction de) Larousse, Paris, 1993, p. 117.

1213 « Une fiction juridique est un concept juridique, défini par Rudolf von Jhering comme " un mensonge technique consacré par la nécessité ". Cette manipulation de la réalité peut s'exercer sur un fait, une situation ou une norme. Elle consiste soit à nier, soit à prétendre sciemment à une supposée vérité afin d'amener le débat non pas sur le terrain de la preuve, mais du fond. », http://fr.wikipedia.org/wiki/Fiction_juridique (page visitée le 26/10/10).

1214 PASCAL, *Pensées*, op. cit. p. 147.

1215 *Idem*, p. 146.

1216 « C'est curieux comme la musique n'élimine pas la ritournelle médiocre ou mauvaise, ou le mauvais usage de la ritournelle, mais l'entraîne au contraire, ou s'en sert comme d'un tremplin. « Ah vous dirai-je maman... », « Elle avait une jambe de bois... », « Frère Jacques... ». Ritournelle d'enfance ou d'oiseau, chant folklorique, chanson à boire, valse de Vienne, clochettes à vache, la musique se sert de tout et emporte

refrain nécessaire pour qu'une société ne s'effondre pas dans son immobilisme. Autrement dit, nous n'avons guère le choix que la liberté. Nous n'avons d'autres choix que ce qui met la vie en mouvement. C'est une histoire ancienne, c'est une ritournelle éternelle qui se développe en trois temps, trois mouvements :

Sortir du chaos auquel on est affronté (= le classique), circonscrire un territoire en rapport avec la terre ou le peuple (= le romantique), s'ouvrir au-delà de tout territoire et de toute terre ou peuple vers le cosmos (= le moderne)¹²¹⁷.

Nous aurons à définir un peu plus loin ce qui, selon nous, relève de cette « politique de la politique » que nous venons d'évoquer. Avant cela, intéressons-nous à la dimension industrielle de la culture et à la place qu'y occupent les auteurs. Ceci fait suite à l'économie de l'industrie culturelle que nous avons vu précédemment.

2.2.3.2 Culture : les industries, les auteurs.

Il a souvent été question de révolution quand il s'est agi de décrire ce qui se passait avec le numérique et l'internet. Nous allons dans ce chapitre, voir comment cette révolution peut être appréhendée. Quelle perception pouvons-nous avoir de ce bouleversement, entre crainte et espoir, entre effroi et enthousiasme, entre apocalypse et apocalypse, c'est-à-dire entre destruction et dévoilement du monde. Quelle culture traduit cette révolution ?

2.2.3.2.1 L'horreur culturelle.

Le fait que tous les produits culturels, même les non-conformistes, soient incorporés dans le mécanisme de distribution du grand capital, que dans un pays développé un produit qui n'a pas obtenu le bon à tirer de la fabrication de masse n'ait plus guère de chances d'atteindre un lecteur, un spectateur, un auditeur, tout cela prive la nostalgie dissidente de ses raisons d'être. Même Kafka devient une rubrique sur l'inventaire du studio sous-loué. [...] La marginalité des initiés est une illusion, une sorte de phase

tout. », G. DELEUZE et à F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Chapitre: « De la ritournelle », Editions de Minuit, 1980, p. 381.

1217 P. MENGUE, *Peuples et identités*, op. cit., p 268-269.

d'attente. Dire d'eux qu'ils sont des renégats, c'est leur faire trop d'honneur ; ils portent des lunettes d'écaille aux verres immenses sur leurs visages d'hommes médiocres, uniquement pour faire meilleure figure à leurs propres yeux et mériter l'« excellence » dans la compétition générale. Ils ne sont à vrai dire rien de plus. Les prémisses subjectives d'une opposition possible, un jugement hors des normes, tout cela est en train de s'éteindre, tandis que leur comportement reste un rituel de groupe. Que Staline se mette à toussoter et ils jetteront Kafka et Van Gogh à la poubelle¹²¹⁸.

L'effroi suscité par les industries culturelles dès la fin de la seconde guerre mondiale a été parfaitement exprimé par l'École de Francfort. Le terme « industrie culturelle » a été forgé par Adorno et Horkheimer afin de le distinguer de celui de « culture de masse ». Il voulait expliciter la destruction de la création artistique par une culture massivement et industriellement produite et diffusée¹²¹⁹.

Force est de constater que, depuis ce premier mouvement d'effroi datant de la fin des années 1940, la culture s'est considérablement industrialisée.

Au cours des deux dernières décennies, le commerce international des biens culturels a quadruplé. Entre 1980 et 1998, les échanges commerciaux concernant les livres, les revues, ainsi que les domaines de la musique, des arts plastiques, du cinéma, de la photographie, de la radio, de la télévision, des jeux et des articles de sport ont augmenté de 95 340 à 387 927 millions de dollars des Etats-Unis¹²²⁰.

En ce début de XXI^e siècle la banalisation du numérique s'est confirmée dans la vie quotidienne avec des produits de grande consommation mais aussi avec la pratique de l'ordinateur personnel. Le taux de pénétration de l'internet en France a été multiplié par 10 entre 1999 et 2009¹²²¹ et les ordinateurs personnels sont présents dans les foyers comme peut l'être la télévision¹²²². La masse de produits culturels issus des industries est non

1218 T. W. ADORNO, *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2003, p. 277-278.

1219 T. W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *La dialectique de la raison*, Gallimard, Tel, Paris, 1947-1983.

1220 UNESCO, « Comment se présente la croissance du commerce international des biens et des services culturels ? » *Culture, commerce et mondialisation Questions et réponses*, http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=18670&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (page visitée le 26/10/10).

1221 « Chiffres clés : 10 ans d'Internet en France », *zdnnet.fr*, 24 juillet 2009, <http://www.zdnnet.fr/actualites/internet/0,39020774,39702903,00.htm> (page visitée le 09/02/10).

1222 69% des foyers sont équipés d'au moins un ordinateur. CRÉDOC, *Enquête « Conditions de vie et Aspirations des Français »*, *La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française* (2008). Rapport réalisé à la demande du Conseil Général des Technologies de l'Information (Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Emploi) et de l'Autorité de Régulation des Communications Electroniques et des Postes, novembre 2008, http://www.arcep.fr/uploads/tx_gspu...101208.pdf (fichier ouvert le 09/02/10).

seulement dominante, mais son développement numérique est irréversible. Après le succès des appareils photo numériques et la disparition des pellicules pour tirages papiers ce sont les livres électroniques qui sont aujourd'hui concernés.

Une question se pose : comment ne pas sombrer dans ce défaitisme, teinté de ressentiment, que manifeste l'École de Francfort ? Comment continuer à vivre après et avec le nihilisme massif, comment continuer à écrire ou lire après que la mécanisation des moyens de productions aient pu faire la démonstration de leur barbarie ?

La critique de la culture se voit confronté au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible aujourd'hui d'écrire des poèmes¹²²³.

Comment accueillir la culture aujourd'hui, après qu'elle ait pu envisager le crime de masse avec la « solution finale » ou le « grand soir » ? Cette question est celle de la culture contemporaine mondiale. Elle trouve aujourd'hui, avec les modes industriels de productions numériques, un écho amplifié auprès du grand public. Un film emblématique à pu poser « La question humaine »¹²²⁴ à l'industrie capitaliste, en faisant un parallèle entre la production de masse et la destruction de masse. Notre culture serait-elle à ce point détériorée par la passion de la destruction ?

2.2.3.2.2 L'erreur culturelle.

[...]si le processus d'intégration en quoi consiste la convergence a jusqu'à présent essentiellement et brutalement aggravé les possibilités de contrôle du marché sur la vie de l'esprit, nous soutenons que les technologies de l'esprit peuvent et doivent devenir un nouvel âge de l'esprit, un renouveau de l'esprit, une nouvelle « vie de l'esprit ». Nous pensons que ce renouveau et cette renaissance de l'esprit doivent constituer le motif de ce que nous appelons une politique industrielle de l'esprit¹²²⁵.

La tâche dévolue à la culture est d'importance car elle touche à la partie la plus intime de

1223 T. W. ADORNO, *Prismes*, trad. Reiner Rochlitz, Payot, 1986, p. 23.

1224 N. KLOTZ, *La question humaine*, Sophie Dulac Productions, France, sortie septembre 2007.

1225 COLLINS G., CRÉPON M., PERRÉT C., STIEGLER B., STIEGLER C., « Manifeste Ars Industrialis », (premier manifeste) <http://arsindustrialis.org/manifeste2005> (page visitée le 26/10/10).

notre être, ce qu'on n'ose nommer « âme », ni même « esprit » sans avoir pris toutes les précautions¹²²⁶ pour ne pas verser dans un spiritualisme de pacotille. Il faut pourtant le dire clairement : aujourd'hui, à l'ère des industries culturelles et de l'internet, la question est bien, à nouveaux frais, celle du « salut de l'âme ». Ni plus, ni moins. Sauver ce qui est, sauver l'économie, sauver la planète, se sauver absolument. La difficulté, par rapport au Moyen-Âge, est que nous n'avons plus d'âme, celle-ci ridiculisée par la connaissance scientifique, nous n'avons pas de « supplément d'âme »¹²²⁷ en conséquence. Aussi s'agit-il de sauver les meubles, le mobilier et ce qui peut encore bouger et donner signe de vie, nous-même, avant l'autodestruction fatale¹²²⁸. Malgré la dureté de notre époque et son défilé de catastrophes, nous ne partageons pas cette vision sombre de la culture contemporaine. Elle n'est pas le pessimisme de l'École de Francfort, ni même celui d'Heidegger, mais celle de l'association *Ars Industrialis* mise en place par Bernard Stiegler¹²²⁹. L'attitude à adopter pour prendre soin d'un monde qui irait à sa perte serait d'en empêcher l'auto-destruction d'un monde perdu et allant à sa perte¹²³⁰. Nous pensons pour notre part que l'erreur culturelle aura alors été de n'avoir pas compris la dimension impensable du monde et celle mystique, de la technique. L'attitude à adopter en rapport est de se moquer du monde, de prendre distance d'avec son pouvoir, pouvoir d'attraction, pouvoir de divertissement, pouvoir de « penser penser », pouvoir de croire agir.

2.2.3.2.3 L'aurore culturelle.

À cette étape des constats déprimants que nous observons, la question est simple : comment faire face à une industrie culturelle toujours plus imposante, dont les allures de gratte-ciel écrasent la possibilité d'une cabane au fond des bois ? N'y allons pas par quatre

1226 « Nous appelons cet ensemble le secteur des technologies de l'esprit (malgré la surcharge métaphysique et théologique qui pèse sur ce mot, « esprit », que nous entendons aussi au sens anglais de mind). » *idem*.

1227 Au sens où Bergson l'entend, comme nous l'avons déjà vu.

1228 « Le processus d'individuation capitaliste et industriel est entré en contradiction avec lui-même et tend à s'autodétruire par une baisse tendancielle d'énergie libidinale, qui se traduit par une perte d'individuation. Celle-ci prive les individus des possibilités d'exister et est, à terme, mortifère pour la société marchande dans son ensemble, car la libido et la sublimation sont au principe aussi bien du marché que de la production. » B. STIEGLER, « Contre la concurrence, l'émulation », *Le Monde Diplomatique*, juin 2005, <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/06/STIEGLER/12486> (page visitée le 27/09/07).

1229 Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, <http://arsindustrialis.org> (page visitée le 26/11/10).

1230 Cette autodestruction ayant été observée par un économiste comme Patrick Artus ou un banquier comme Jean Peyrelevade.

P. ARTUS et M. P. VIRARD, *Le capitalisme est en train de s'auto-détruire*, La Découverte, 2005.

J. PEYRELEVADE, *Le capitalisme total*, Seuil, 2005.

chemins : c'est avec la joie, le jeu et les réjouissances que nous pourrions sortir du cercle désenchantant. Nous allons maintenant nous attacher à ce qui fait la joie de l'internet et du numérique, y compris lorsqu'il s'agit de « jeux de massacres »; Doom¹²³¹ et compagnie ne font, en réalité, de mal à personne. Nous voulons simplement affirmer que « la vie est belle »¹²³² par la grâce de ce que nous ne saurions même pas imaginer et qui trouve à se réaliser malgré nos volontés de maîtrise. C'est le regard porté qui porte à conséquences, son caractère joyeux ou triste qui fait, qui fabrique le monde en joies ou en peines.

2.2.3.2.3.1 Avec du cœur à l'ouvrage.

Sans nier l'intellect, nous voulons valoriser un certain abandon de la réflexion pour saisir ce qui se passe, sans en passer par la case raison. Envisager ce qui se passe, ce qui a pu se passer et ce qui se passera, sans ce trop de la réflexion qui plombe et l'action et les sentiments. Nous voulons, ici, non pas nier à l'intellect et ses capacités, mais ne pas lui laisser la position dominante.

C'est à bon droit que le cœur, ce primum mobile de la vie animale, a été adopté comme symbole, comme synonyme même de la volonté ; il sert à la désigner comme essence primitive de notre existence phénoménale, en opposition à l'intellect qui est véritablement identique à la tête. Tout ce qui est chose de la volonté, au sens le plus large du mot, tel que le désir, la passion, la joie, la douleur, la bonté, la méchanceté, [...] est attribué au cœur¹²³³.

Nous allons donc nous jouer de la raison. Non la nier, mais la retrouver en pleine forme grâce au mouvement que nous allons lui donner, un jeu, un branle, qui puisse permettre de n'être pas figé dans une pensée qui peine à jouir de ce qui est, le réel réjouissant de la vie présente et sans aucune réflexion.

1231 « Jeu vidéo développé et édité par id Software, sorti en 1993 et dont les suites et imitations (Doom like) sont nombreuses. Dans un univers fantastique ou d'horreur, il s'agit de tuer le maximum d'ennemis assaillants et sortir vivant du jeu qui évolue dans un espace labyrinthique. »

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Doom> (page visitée le 27/09/07).

1232 Titre du film italien de et avec Roberto Benigni, sorti en 1997 et ayant obtenu plusieurs récompenses dont le grand prix du jury à Cannes. Sous forme de fable, il raconte l'histoire d'un père et de son fils juifs emmenés en camp de concentration et qui, pour imaginer une échappée, fait croire à un jeu.

<http://www.bacfilms.com/site/vita> (page visitée le 27/09/07). Voir également notre vidéo du même titre, <http://vimeo.com/21012832> (page visitée le 24/03/11).

1233 A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III, p. 50-51, cité par A. DEZ, (textes choisis par), *Schopenhauer, Le vouloir-vivre l'art et la sagesse*, PUF, Paris, 2006, p. 65-66.

*Nostre ame ne branle qu'à credit, liee et contrainte à l'appetit des fantasies d'autrui, serve et captivée sous l'autorité de leur leçon. On nous a tant assubjectis aux cordes, que nous n'avons plus de franchises alleures : nostre vigueur et liberté est esteinte*¹²³⁴.

Alors, laissons éclater la joie première, celle qui, propre à toute naissance, reconsidère le monde avec des yeux neufs. Observons, avec Michel de Certeau, comment les pratiques quotidiennes de la vie sont rusées et ne s'en laissent pas compter de la défaite prochaine qui serait celle des gens ordinaires.

*Beaucoup de pratiques quotidiennes (parler, lire, circuler, faire le marché ou la cuisine, etc.) sont de type tactique. Et aussi, plus généralement, une grande partie des « manières de faire » : réussite du « faible » contre le plus « fort » (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'une ordre, etc.), bon tours, arts de faire des coups, astuces de « chasseurs », mobilités manœuvrières, simulations polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières. Ces performances opérationnelles relèvent de savoirs très anciens. Les Grecs les désignaient par la *métis*. Mais elles remontent avec les ruses et les simulations de plantes ou de poissons. Du fond des océans aux rues des mégapoles, les tactiques présentent des continuités et des permanences*¹²³⁵.

Ce qui nous réjouit dans le mouvement du libre, participe de cette *métis* immémoriale et qui œuvre au quotidien. Il ne s'agit pas de verser dans l'optimisme béat ou l'irénisme angélique, mais d'affirmer, outre une négativité destructrice et un positivisme tout aussi destructeur, un passage où l'œuvre y est, l'œuvre des « ouvriers » que nous sommes tous tant que nous sommes.

Précisons que, ce que nous avons intitulé « l'aurore culturelle » n'est pas non plus ce « grand soir » de la « lutte finale ». Cet horizon n'est pas figé, il est toujours à atteindre, jamais conquis définitivement, pour la bonne raison qu'il est rétif à la conquête comme au repos. L'aurore culturelle invite à une lutte perpétuelle qui n'accepte pas même le confort d'une négativité comme d'une positivité qui se seraient trouvées, en fin, un havre de paix, un sommeil définitif.

1234 MONTAIGNE, *Essais*, I, XXVI, *op. cit.*, p. 150.

1235 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, 1. *arts de faire*, *op. cit.*, p. XLVII.

2.2.3.2.3.2 Avec des yeux d'artiste.

C'est par l'art et non par la culture que les industries culturelles peuvent sauver leur entreprise du néant culturel. L'art transforme l'horreur en aurore, transforme le plomb en or, c'est son opération. Plus exactement, c'est un regard que nous appellerons « artistique », qui permet de sortir d'une vision gelée où plus rien n'est remarquable, où plus rien n'apparaît. Ce « regard artistique » n'est pas soumis à l'évaluation comptable, la qualité de ce regard fait acte, fait art.

*Pour celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste, c'est la grâce qui se lit à travers la beauté, et c'est la bonté qui transparait sous la grâce. Toute chose manifeste dans le mouvement que sa forme enregistre, la générosité infinie d'un principe qui se donne. Et ce n'est pas à tort qu'on appelle du même nom le charme qu'on voit au mouvement et l'acte de libéralité qui est caractéristique de la bonté divine [...]*¹²³⁶.

« Celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste » et qui voit « la générosité d'un principe qui se donne » est emplit de joie quand la peine est là présente. Nous reconnaissons dans « la générosité d'un principe qui se donne » le copyleft et dans « celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste » l'homme du commun à l'ouvrage, ce consommateur-hacker qui braconne les produits à sa portée, ou qu'on lui fait porter de force et qui s'en porte à merveille, car il les fait à sa façon, il les manie à sa manière.

*[...] l'élite émue par le « bas niveau » des canards ou de la télé postule toujours que le public est modelé par les produits qu'on lui impose. C'est là se méprendre sur l'acte de « consommer ». On suppose qu'« assimiler » signifie nécessairement « devenir semblable à » ce qu'on absorbe, et non le « rendre semblable » à ce qu'on est, le faire sien, se l'approprier ou réapproprier*¹²³⁷.

« L'homme du commun à l'ouvrage »¹²³⁸ : c'est bien cet auteur qui réalise, au sein même d'une « asphyxiante culture »¹²³⁹, un art aussi ordinaire qu'essentiel à sa vie, un art qu'on a pu qualifier de « brut » parce que dépouillé de sa légitimation mondaine. Cet homme du commun à l'ouvrage, c'est bien ce consommateur « producteur méconnu, poète de ses

1236 H. BERGSON, *La Pensée et le Mouvant*, p. 280, cité par P. HADOT, *Plotin ou la simplicité du regard*, Gallimard, Folio, 1997, p. 79.

1237 M. DE CERTEAU, *ibidem.*, p.240-241.

1238 J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit.

1239 J. DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.

affaires, inventeur de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste »¹²⁴⁰ qui avec l'internet et le numérique, en phase avec un mouvement du libre qu'il connaît ou qu'il ignore, fait de la musique dans son home-studio et la diffuse sur Myspace¹²⁴¹, écrit dans son blog un journal, des poèmes ou tout autres choses et noue, au fil de ses jours, des relations avec les autres « connectés du commun à l'ouvrage ».

La question qui se pose aux industries culturelles est donc celle-ci : comment intégrer la créativité ordinaire qui fait la culture issue du numérique et de l'internet sans la brider, sans la briser, en tenant compte des qualités d'ouverture du copyleft ? Selon nous, ce n'est pas possible. Il y a une opposition de principe entre art et culture que le numérique et l'internet amplifie par la remise en cause, comme nous l'avons vu, du statut de l'auteur et avec la facilité qui est donnée à tout un chacun de créer. Les industries culturelles capitalisent sur la supposée rareté des talents, capitalisent sur quelques stars. Elles se trompent de ciel : dans l'univers culturel à l'ère de l'internet, il n'y a pas tant de stars aux lumières aveuglantes que de lucioles, qui éclairent et s'éclairent mutuellement¹²⁴². Le star système a eu son heure de gloire, il n'est pas fatal à la culture¹²⁴³.

La situation est-elle bloquée pour autant entre art et culture ? Non, car l'aurore culturelle, qui est la sortie de la crise de la culture que nous vivons depuis qu'il a été remarqué que celle-ci avait rompu avec sa propre tradition¹²⁴⁴, est un mouvement dialogique réglé comme un art du combat rapproché qui troue la culture et la sauve de son propre enclos. Cet art martial au quotidien est une lutte sans finalité, sans fin, sans autre but que la trouée qui fait la faille dans une culture qui se veut infaillible.

Comment cette sortie de crise culturelle est-elle possible alors que grossit le spectre de la disparition même de l'art ou des cultures occidentales reconnues pour avoir été remarquablement brillantes¹²⁴⁵? Observons simplement ceci qui nous éclaire : nous voyons la multiplication des auteurs, des productions, des informations, qui reposent sur la spécificité d'un matériau et d'un espace infini, au sens où nous l'entendons comme « non-fini », mais aussi au sens ordinaire d'infinité. Cet infini correspond au caractère fugace,

1240 M. DE CERTEAU, *ibid*, p. 57

1241 Dispositif de web social où se créent des communautés par affinités. <http://www.myspace.com> (page visitée le 03/10/07).

1242 G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Éditions de Minuit, Paris, 2010.

1243 Dès 1968, Andy Warhol avait perçu que : « Dans le futur, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale. » http://en.wikipedia.org/wiki/15_minutes_of_fame (page visitée le 15/09/10).

1244 H. ARENDT, *La crise de la culture*, Gallimard, Folio, 1989.

1245 D. MORRISON, « The death of French Culture » réintitulé « In Search of Lost Time », *Time Magazine*, 21/11/07, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1686532-1,00.html> (page visitée le 10/02/10).

voire fragile, des œuvres et des auteurs eux-mêmes. Le « turn-over » des actualités culturelles fait apparaître et disparaître aussi rapidement les productions culturelles que les informations de l'actualité du monde. Les produits culturels les plus tenaces le sont grâce à des versions successives. Leur obsolescence est aussi grande que leur plan média peut être massif pour demeurer dans l'actualité culturelle. Cette présence culturelle est aussi ténue dans le temps que son impact dans l'espace de la consommation mondiale peut être important¹²⁴⁶. Il s'agit là de conquêtes culturelles qui passent par un marché basé sur la rareté. N'y a-t-il pas alors, une contradiction entre la multiplication des auteurs et des œuvres et les stratégies des industries culturelles qui misent sur une valeur indexée à la rareté d'un bien ?

2.2.3.2.3.3 Avec des mains d'artisan.

Posons alors cette question : la forme industrielle de la culture est-elle encore viable lorsque les pratiques culturelles issues de l'internet et du numérique procèdent davantage du bricolage artisanal que de la fabrique industrielle ? Ces pratiques, nous avons vu avec Michel de Certeau qu'elles sont le fait de consommateurs et qu'elles produisent des objets de consommation issus de la consommation ordinaire. Les industries culturelles ne sont-elles pas confrontées alors à une contradiction qui les oblige à remettre en cause leurs « business model » quand le consommateur est devenu l'artisan de la culture, l'artisan de sa propre culture, l'artisan d'une culture, populaire et de masse, partagée par d'autres consommateurs ? « Industrie culturelle » : un oxymore, une impasse pour la culture ?

Industriellement, au potentiel de convergence et de compatibilité promis par le numérique s'opposent les stratégies de verrouillage, de péages et de clubs. La concurrence semble vouloir interdire ce que la technologie autorise. Enfin, au bouillonnement actuel des techniques répond le temps long de usages et de lois de la création artistique. C'est donc un paradigme paradoxale qui voit le jour¹²⁴⁷.

Ce que nous appelons « industrie culturelle » est un dispositif d'élection qui fabrique des

1246 Ceci est flagrant pour les jeux vidéos, les films qui, lorsqu'ils gagnent le marché ont pris l'habitude d'avoir une suite. Exemples pour les jeux : Warcraft qui en est à sa huitième version <http://fr.wikipedia.org/wiki/Warcraft#Chronologie> (page visitée le 03/10/07), mais aussi les Sims, Final Fantasy, etc.. pour les films, Harry Potter, Spidermann, Terminator, etc.

1247 P. CHANTEPIE, A. LE DIBERDER, *Révolution numérique et industries culturelles*, La Découverte, Paris, 2005. p. 20.

vedettes pour conquérir un marché et les esprits qui, par l'achat des productions, vont être marqués culturellement. C'est la politique du « star-system ». Concentré dans les mains de quelques entreprises quasi monopolistiques, cette fabrique culturelle n'est-elle pas vouée à disparaître ? Voyons une proposition qui montre l'existence d'une nouvelle loi de l'offre et de la demande avec l'internet et le numérique nommée « the long tail » (traduit en français par « longue traîne » ou « longue queue »)¹²⁴⁸.

Arrêtons d'exploiter les quelques Mégatubes au sommet des hit-parades pour gagner des millions. Le futur des marchés culturels réside dans les millions de marchés de niche cachés au fin fond du flux numérique¹²⁴⁹.



« Long tail », Hay Kranen / Public Domain, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Long_tail.svg (image téléchargée le 05/10/07).

L'observation est simple : une nouvelle niche industrielle est en train de se développer en commercialisant une foultitude de produits en très petite quantité. Ce n'est pas encore la fin des blockbusters¹²⁵⁰, mais la prise en compte des petits producteurs et des produits de faible consommation.

Du côté des auteurs, deux pôles se font face : le nombre infini de produits culturels en petit nombre, créés par une grande quantité d'auteurs, et celui limité, produit en grande quantité, par les têtes d'affiche. Autrement dit : la longue traîne des auteurs lambda ou les

1248 C. ANDERSEN, *La Longue Traîne : La nouvelle économie est là !*, Pearson Education, 2007.

1249 C. ANDERSEN, « La longue traîne », *Wired* octobre 2004, trad. Natasha Dariz et Daniel Kaplan, <http://www.internetactu.net/2005/04/12/la-longue-traîne> (page visitée le 11/02/10).

1250 « (en anglais, littéralement « qui fait exploser le quartier ») était à l'origine un terme du jargon théâtral américain qui qualifiait une pièce remportant un important succès. Un blockbuster serait donc une pièce qui mènerait tous les autres théâtres du voisinage à la banqueroute. Par extension, le terme s'applique désormais à d'autres productions comme les comédies musicales, les films ou les jeux vidéo. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Blockbuster> (page visitée le 16/09/10).

« hits » des stars du moment. Cette quantité gigantesque de productions culturelles favoriserait-elle la diversité culturelle ou traduirait-elle une autre forme de culture ?

Une étude menée à partir du marché de la vidéo et de la musique en France de 2002 à 2005, concluait en ces termes pour répondre à la question de l'évolution dans le temps de « l'effet « long-tail » » et de « l'effet superstar » :

De manière générale, on note un effet long-tail plus marqué sur Internet que sur les autres circuits de distribution et un effet superstar plus important pour les ventes physique¹²⁵¹.

Mais jusqu'à quand la distinction internet / physique va-t-elle être encore pertinente ? Nous ne le savons pas pour l'instant et nous ignorons en quoi va consister le rapport entre le en-ligne et le hors-ligne. Par contre, avant d'imaginer que cette théorie de la longue traîne puisse être valable hors-ligne, certains observateurs constatent son peu de réalité :

Sur certains marchés tels que celui de la musique en ligne, la théorie apparaît carrément fausse. Sur d'autres, par exemples celui de la vente en ligne de DVD, on constate un effet « longue traîne », mais si faible qu'il ne peut entraîner aucune modification du fonctionnement du marché – sans parler d'un quelconque effet positif sur la diversité culturelle¹²⁵².

Nous pensons qu'une nouvelle économie du numérique et de l'internet est à chercher en amont de ce qui va être produit comme culture. Nous avançons l'idée que la forme industrielle de la culture pourrait arriver à terme et se muer, pour survivre, en une autre forme qui ne soit plus de type industriel. L'âge de l'accès¹²⁵³, c'est aussi celui d'un nouveau paradigme de l'offre et de la demande, mais plus encore, un nouveau paradigme de la forme même de la production et de la réception des données culturelles. Le matériau numérique, ses usages et ses fonctions, nous informe que le caractère massif et concentré de l'industrie culturelle ne saurait se poursuivre sans dommages, dommages culturels. Car la production culturelle contemporaine qui se profile ne se fait pas par une longue traîne, par des niches rares et pointues, ou par des diffusions aussi massives qu'éphémères et pauvres culturellement. Nous émettons l'idée d'une possibilité qui pourrait faire culture,

1251 Groupe de PSC HSS n°8, *Rapport de projet scientifique, École Polytechnique*, « L'effet long-tail », 14 Mai 2007, http://www.edu.polytechnique.fr/documents/PSC/PSC_HSS8.pdf (texte téléchargé le 03/10/07).

1252 D. KAPLAN, « Que faire de la longue traîne ? », 22 janvier 2009, <http://www.internetactu.net/2009/01/22/que-faire-de-la-longue-traîne> (page visitée le 16/09/10).

1253 J. RIFKIN, *L'Âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, Paris, 2000.

celle produite, à égal rapport, par les amateurs¹²⁵⁴. En fait la situation pourrait être celle-là : tous auteurs, tous amateurs, de plus en plus nombreux et de plus en plus pointus. La production amateur va de l'extra-ordinaire au banal, en passant par le médiocre. Cette médiocrité, certainement massive, nous le verrons plus loin, n'est pas sans qualités. Bien au contraire, c'est un paradoxe intéressant que nous allons développer.

Nous émettons l'hypothèse, sans vouloir radicaliser notre propos, que l'industrie culturelle, pour sa propre survie, doit se muer en artisanat culturel. Non pas un retour à l'ancien mode de fabrication des objets, mais à la redécouverte d'une production, non plus seulement industrielle, mais culturelle. C'est-à-dire une production de la culture comme mode de vie, comme économie, outre le seul fait comptable. Cet « *ars* culturel » du numérique et de l'internet n'est pas la négation de la production culturelle, mais la prise en compte d'un process de fabrication qui se fait par des auteurs amateurs, pour des consommateurs, eux-mêmes auteurs amateurs. Est-ce la fin du professionnalisme ? Non pas, mais sa nécessaire refonte en fonction des propositions amateurs et ce qu'elles font à une culture issue d'une tradition élitiste. Mais précisons tout de suite : ce n'est pas la négation de l'excellence, bien au contraire, c'est la découverte d'une excellence inédite.

Les catégories sont perméables les unes aux autres et nous pouvons parler d'amateurs-professionnels de la même façon que nous avons parlé de consommateurs-auteurs. Ces « amateurs-professionnels-consommateurs-auteurs » sont Monsieur et Madame Tout Le Monde, hackers du dimanche ou de la semaine à plein temps, ils font de l'objet de consommation un objet de création, ils font de l'objet de création un objet de consommation.

L'ère numérique remet en cause le fonctionnement de la culture populaire industrielle, qui imposait que l'œuvre soit consommée sous la forme choisie par l'éditeur. Les fans retrouvent, au contraire, les pratiques de la culture préindustrielle où les contes pouvaient être réappropriés en permanence par les auditeurs et les lectures. Ainsi, le remix n'appartient plus à l'éditeur, mais au fan. Celui-ci ne prend pas seulement plaisir à consommer, mais à lire, écouter ou regarder comme bon lui semble¹²⁵⁵.

Nous pourrions le dire sous forme de slogan : « consommer, c'est faire métier ». Pas tant le

1254 Voir par exemple le site « Passeurs de culture », mis en place par l'Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire (Injep), établissement public du Haut commissaire à la Jeunesse, en direction des jeunes et de leurs pratiques culturelles : <http://www.passeursdeculture.fr> (page visitée le 26/11/10).

1255 P. FLICHY, *Le sacre de l'amateur*, Seuil, Paris, 2010, cité par A. BAYET, 22 novembre 2010, « Qui sont donc les amateurs : l'analyse de Patrice Flichy », <http://www.rslnmag.fr/blog/2010/11/22/qui-sont-donc-les-amateurs-l-analyse-de-patrice-flichy> (page visitée le 24/11/10).

fait d'avoir et d'exercer un métier que celui de la consommation comme fabrication d'objets et, finalement art de faire. La distinction entre consommer et créer s'estompe. Les biens de consommation sont des biens de création, c'est pourquoi ils ont également rapport avec les biens communs, dans la mesure où ces biens communs sont comme un langage commun à tous et pour toutes expressions. Ainsi, ils ont rapport avec le copyleft qui en protège les qualités et l'accès à tout un chacun contre l'appropriation exclusive.

Les biens de la consommation culturelle sont travaillés de manières diverses : une opinion dans un blog qui pourra orienter un achat, un remix ou un bootleg¹²⁵⁶ pour une récréation, une œuvre collective, contributive, composite ou commune, etc. Autant de fabrications autour, avec et dans la production existante. Cette formidable activité culturelle effraie l'industrie culturelle qui peine à saisir ce qui se passe avec ses propres clients. Elle l'invite pourtant à explorer de nouvelles directions de productions et redécouvrir, non pas la bougie et le rotin, mais les qualités d'un « *ars de l'homo faber* » méprisé jusqu'alors et puissamment en phase avec la culture telle qu'elle se trame car :

*[...] le mouvement le plus profond, celui qui aura sans doute le dernier mot, est celui des consommateurs des programmes des industries culturelles, de plus en plus nombreux, de plus en plus équipés d'instruments de reproduction et aussi de production, et de moins en moins disposés à n'être qu'un simple « public »*¹²⁵⁷.

Saura-t-elle considérer ces amateurs-consommateurs, ses consommateurs-amateurs ? Pour le moment, elle n'en prend pas le chemin mais au contraire n'a de cesse que d'accuser l'internet et le « culte de l'amateur » de tous les maux qui la touche¹²⁵⁸.

2.2.3.3 **Religion : apparition, disparition, permanence.**

Voici sans doute le sujet le plus délicat de notre étude. Pourtant, nous ne pouvons faire l'impasse sur le fait religieux ou post-religieux ou hyper-religieux ou para-religieux de notre triade, numérique-internet-copyleft. La texture réticulaire de l'internet est formée de liens. Être lié, c'est prendre part au tissu social et ainsi exister, perçu et percevant, relié et

1256 Appelée aussi « mashup », technique différente du remix qui consiste à superposer deux morceaux d'origine différente http://en.wikipedia.org/wiki/Bootleg_recording (page visitée le 16/09/10).

1257 P. CHANTEPIE, A. LE DIBERDER, *ibidem.*, p.109.

1258 A. KEEN, trad. Jacques-Gilles Laberge, *Le culte de l'amateur : Comment Internet tue notre culture*, Scali, Paris, 2008.

reliant. C'est aussi être pris dans les mailles d'un filet qui aliène chaque sujet pour en faire un élément constitutif d'un ensemble qui a prise sur lui, son identité, son existence. C'est en nous intéressant à ce qui fait reliance, et non pas seulement liaison, que nous allons tenter de comprendre la dimension religieuse des systèmes de communication électroniques. Nous entendrons alors la religion comme phénomène délié de toute religiosité, de toute bigoterie, sans pour autant nier l'acquis historique du fait religieux dont les différentes confessions ont été les maîtresses d'œuvres.

Nous aborderons la notion de « reliance » pour la lier à celle de « mystique » et nous verrons que le copyleft en est un principe étonnant.

2.2.3.3.1 La religion de la reliance.

Le fait religieux peut se comparer au fait artistique contemporain dont il a pu être observé avec justesse qu'il se trouvait aujourd'hui à « l'état gazeux »¹²⁵⁹. Précisons : autant le fait religieux que le fait artistique, car l'un et l'autre sont autant disparaissants, voire absents, que diffus dans des pratiques sociales sans art ou sans religion apparemment.

Reliance : le terme fut inventé en 1963 pour indiquer la persistance d'un « besoin psychosocial (d'information) : de reliance par rapport à l'isolement »¹²⁶⁰. C'est par la suite que sera précisé sa double signification conceptuelle :

C'est l'acte de relier ou de se relier : la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire l'acte de reliance et le résultat de cet acte : la reliance vécue, c'est-à-dire l'état de reliance.

*[Relier c'est] : créer ou recréer des liens, établir ou rétablir une liaison entre une personne et soit un système dont elle fait partie, soit l'un de ses sous-systèmes*¹²⁶¹.

Nous voyons bien la persistance du religieux dans la reliance de la même façon que nous pouvons accrédi-ter la persistance de l'art dans son esthétisation. Ce n'est pas tant la fin de la religion que son accomplissement¹²⁶². L'apparente disparition du religieux cache sa présence diffuse qui est d'autant plus prégnante qu'elle n'a pas besoin d'un cadre pour

1259 Y. MICHAUD, *L'art à l'état gazeux*, op. cit.

1260 R. CLAUSE, cité par R. BARBIER, « Implication noétique et flash existentiel », *Esprit Critique, revue internationale de sociologie et de sciences humaines*, Printemps 2007 - Vol.09. No. 01, <http://www.espritcritique.fr/Dossiers/article.asp?t03code=43&varticle=esp0901article02&vrep=0901> (page visitée le 04/10/07).

1261 M. BOLLE DE BAL, « la reliance : connexions et sens », *Connexions*, n°33, éd. Épi, 1981, p. 15. Cité par R. BARBIER, *Idem*.

1262 M. GAUCHET, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, 1985.

s'instituer ni d'une figure totémique pour faire direction. Le fait religieux est acté, agissant dans tous domaines, de la même façon que l'art est n'importe quoi en puissance et fait par n'importe qui. Le religieux est n'importe quoi en puissance et fait par n'importe qui. Cela pose problème et c'est là où le réticulaire numérique copyleft nous permet de comprendre la raison de ce qui pourrait sembler un désastre. Les pratiques communicationnelles viennent combler un vide, celui créé par l'absence d'objet artistique, d'objet religieux. Elles produisent, de façon intense, des actes communicants pour le besoin de communiquer, ce qu'on a pu nommer « fonction phatique »¹²⁶³, nous l'avons vu. Nous pouvons dire ceci : ce qui se communique n'est pas seulement de l'information et l'information n'est pas seulement assujettie aux modalités communicationnelle¹²⁶⁴. Ce qui se communique c'est ce que nous pouvons nommer une « spiritualité sans spiritualité » car :

*[...] dans la mesure où ils devront accepter de voir leur messages transcendants coexister avec la pornographie à la carte, les feuilletons et les forums de discussion au sien du même système, les puissances spirituelles, tout en poursuivant leur conquête des âmes, perdront leur statut d'institutions suprahumaines. C'est ainsi que nous assistons à l'étape ultime de la laïcisation de la société, quand bien même celle-ci prend la forme paradoxale d'une consommation ostentatoire de religion sous toutes sortes d'appellations et d'étiquettes. Et si les sociétés sont définitivement et profondément désenchantées, c'est que toutes les merveilles sont en ligne et que chacun peut les combiner en univers d'images à usage personnel*¹²⁶⁵.

En reconnaissant le « désenchantement du monde »¹²⁶⁶ et l'assomption d'une science sans foi, c'est-à-dire sans confiance, voire même défiante vis-à-vis de l'être l'humain, serions-nous invité à inventer un réenchantement du monde¹²⁶⁷ ? Où bien, plutôt que de vouloir réenchanter, ne s'agit-il pas tout simplement de chanter le réel tel qu'il s'offre ? Et ce réel, (re)connaître qu'il est mystérieux, qu'il nous échappe autant que notre désir nous porte à le saisir. Sans doute nous faut-il reconnaître que ce réel du monde, en ses prolongements

1263 La fonction phatique théorisée par Roman Jakobson met en lumière le besoin de communiquer pour communiquer avec des messages à faible valeur informationnel. Cette nécessité montre la nécessité de la relation pour la relation, autrement dit de la religion en tant que telle comme pure besoin relationnel et souci du présent de cette relation. « Nous parlerons par extension de communication phatique chaque fois que le sujet veut s'assurer de la relation, indépendamment du contenu du message. » D.

BOUGNOUX, *Introduction aux sciences de la communication*, op. cit., p. 22.

1264 *Idem*, chapitre « Ouverture informationnelle et clôture communicationnelle ».

1265 M. CASTELLS, *L'ère de l'information, La société en réseaux*, Fayard, 1998 et 2001, p. 472.

1266 « L'expression a chez Weber une acception strictement définie - " l'élimination de la magie en tant que technique de salut " - ; en la reprenant dans un sens beaucoup plus large - l'épuisement du règne de l'invisible - nous ne pensons pas la dénaturer. » M. GAUCHET, op. cit., p. I-II (présentation).

1267 B. STIEGLER, M. CREPON, G. COLLINS, C. PERNET, *Réenchanter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, 2006.

artificiels, en ses artefacts, est mystique. Nous le découvrons, le redécouvrons, avec d'autant plus de force que, comme nous l'avons observé avec Bergson, « la mécanique exigerait une mystique »¹²⁶⁸ et que cette opération se fait outre l'intelligence, outre la seule raison, non pas contre l'intelligence et la raison, mais les traversant.

2.2.3.3.2 Une dimension mystique inscrite dans la machine.

Car il ne s'agit de rien de moins que de la réaction de l'homme à sa perception des choses, des événements, de l'univers en général. Que l'intelligence soit faite pour utiliser la matière, dominer les choses, maîtriser les événements, cela n'est pas douteux. Que sa puissance soit en raison directe de sa science, cela est non moins certain. Mais cette science est d'abord très limitée ; minime est la portion du mécanisme universel qu'elle embrasse, de l'étendue et de la durée sur laquelle elle a prise. Que fera-t-elle pour le reste ? Laissée à elle-même, elle constaterait simplement son ignorance ; l'homme se sentirait perdu dans l'immensité. Mais l'instinct veille. À la connaissance proprement scientifique, qui accompagne la technique ou qui s'y trouve impliquée, elle adjoint, pour tout ce qui échappe à notre action, la croyance à des puissances qui tiendraient compte de l'homme. L'univers se peuple ainsi d'intentions, d'ailleurs éphémères et changeantes ; seule relèverait du pur mécanisme la zone à l'intérieur de laquelle nous agissons mécaniquement. Cette zone s'élargit à mesure que notre civilisation avance : l'univers tout entier finit par prendre la forme d'un mécanisme aux yeux d'une intelligence qui se présente idéalement la science achevée. Nous en sommes là, et un vigoureux effort d'introspection nous est aujourd'hui nécessaire pour retrouver les croyances originelles que notre science recouvre de tout ce qu'elle sait et de tout ce qu'elle espère savoir¹²⁶⁹.

Ainsi, il ne sera pas demandé aux techniques de l'information et de la communication d'être des amplificateurs d'une intelligence qu'on voudrait collective pour qu'elle soit hyper-rapide, hyper-compétente ou encore hyper-compétitive, mais bien plutôt qu'elle s'élève à ce qu'elle ignore. Accéder à ce qui la dépasse est la vocation de l'intelligence, non pas pour saisir et maîtriser ce qu'elle touche, mais pour toucher de façon sensible ce qu'elle ne peut saisir et maîtriser. L'art participe de cette intelligence là. Cela se fait aujourd'hui à

1268 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit. p. 330.

1269 *Idem*, p. 170, 171.

l'ère de l'immatériel, avec la mécanique sophistiquée dont l'objet réel, au sens où il s'agit d'être dans la réalité et non dans le fantasme, est la simplicité, en fait, du cœur humain¹²⁷⁰.

Cette dimension mystique sur laquelle nous insistons et qui, au fil de nos recherches se sera affirmée alors que nous hésitions à en rapporter le fait, malgré que nous en constatons l'existence, est le point aveugle de la « cité internet » invitée à devenir une toute entière « humanité internet ». Non pas qu'il s'agisse là d'une visée humaniste mais bien plutôt d'une réalité éthico-technique.

La mondialisation, mais plus précisément la « mondialatinisation » pour reprendre le vocable de Derrida¹²⁷¹, oblige à comprendre, à prendre en compte, à prendre avec soi, la mécanique mystique, la mystique de la mécanique de nos machines reliant, si nous ne voulons pas demeurer dans un déni de réalité. Réalité de l'immatériel produit par la « machinerie numérisante »¹²⁷² qui ouvre les corps, via ses artefacts, divers outils qui en prolongent la puissance (ou l'impuissance), et qui ouvre également l'esprit en dépassant la seule raison afin de comprendre le récit des rêves et des visions qui structure le corps, social et individuel. La société est un corps vivant, le monde est devenu un seul et même corps vivant constitué de membres liés¹²⁷³ de la même façon qu'il n'y a qu'une seule et même religion.

*Considérée en sa fonction, la religion ne peut être qu'unique, puisqu'elle a en charge l'unification partant l'accomplissement du genre humain, donc le devenir humain de l'homme par la liaison de la Terre et du Ciel, des mortels et des immortels. Force nous est cependant de constater qu'il est une grande diversité de confessions religieuses, chacune jalouse de ses adeptes qu'elle entend tenir à l'écart des autres confessions*¹²⁷⁴.

Cette religion, une, est constituée de différentes pratiques reliées par ce qui fait religion selon ce que le mot nous dit en sa source étymologique : *relegere* (qui signifie « recueillir », « séparer », « isoler ») et *religare* (qui veut dire « rassembler », « relier », « tenir ensemble »)

1270 « Des êtres ont été appelés à l'existence qui étaient destinés à aimer et à être aimés, l'énergie créatrice devant se définir par l'amour. Distincts de Dieu, qui est cette énergie même, ils ne pouvaient surgir que dans un univers, et c'est pourquoi l'univers a surgi. » *Idem*, p. 273.

1271 « Cette alliance étrange du christianisme, comme expérience de la mort de Dieu, et du capitalisme télé-technoscientifique » J. DERRIDA, *Foi et Savoir*, Éditions du Seuil, 1996, p. 23.

1272 Nous appelons « machinerie numérisante » toutes machines qui fabriquent des données numériques et qui ont la capacité de communiquer avec une autre machine de même type.

1273 « Si les pieds et les mains avaient une volonté particulière, jamais ils ne seraient dans leur ordre qu'en soumettant cette volonté particulière à la volonté première qui gouverne le corps entier. Hors de là, ils sont dans le désordre et dans le malheur; mais en ne voulant que le bien du corps, ils font leur propre bien. » B. PASCAL, *Pensées*, § 353, *op. cit.*, p. 228.

1274 P. MAGNARD, *Pourquoi la religion ?*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 125.

mais aussi *relegare* (qui signifie « mettre à distance »)¹²⁷⁵. Cette unique religion d'un unique monde est dynamisme, mouvement et ouverture. Il n'est ni clos, ni statique, mais ouvert aux mouvements des créations. Cette ouverture, ce dynamisme, c'est son industrie¹²⁷⁶, c'est toutes industries qui fabriquent et forment le cadre de vie. Seulement,

de la société close à la société ouverte, de la cité à l'humanité, on ne passera jamais par voie d'élargissement. Elles ne sont pas de même essence. La société ouverte est celle qui embrasserait en principe l'humanité entière. Rêvée, de loin en loin, par des âmes d'élite, elle réalise chaque fois quelque chose d'elle-même dans des créations dont chacune, par une transformation plus ou moins profonde de l'homme, permet de surmonter des difficultés jusque-là insurmontables. Mais après chacune aussi se referme le cercle momentanément ouvert. Une partie du nouveau s'est coulé dans le moule de l'ancien ; l'aspiration individuelle est devenue pression sociale ; l'obligation couvre le tout. [...] Si l'individu en a pleine conscience, si la frange d'intuition qui entoure son intelligence s'élargit assez pour s'appliquer tout le long de son objet, c'est la vie mystique. La religion dynamique qui surgit s'oppose à la religion statique, issue de la fonction fabulatrice comme la société ouverte à la société close¹²⁷⁷.

Nous voilà averti. L'observation que fait Bergson de l'ouverture possible d'une société implique « la vie mystique ». Nous avons bien conscience, en relevant cette hypothèse de la difficulté, sinon de l'extravagance pour notre époque, d'une telle affirmation. Mais nous avons abordé le logiciel libre et l'art libre dans un même état d'esprit d'ouverture et de dynamisme et cet état d'esprit est partagé par tous ceux qui participent de ce mouvement du libre dont le copyleft est le fil conducteur. Reconnaître le mot, dénigré, et la chose, on ne peut plus absente, demandera un véritable effort, sera certainement un vrai tournant dans la perception de ce que nous avons pu ici relever, notamment grâce à Bergson.

2.2.3.3.3 L'ouvert des moyens techniques.

La règle à laquelle nous nous sommes appliqué dans notre étude, l'observation de ce qui se passe et les effets produits en conséquence, nous invite à penser la réalité des faits, des

¹²⁷⁵ *Idem*, p. 39 et 47.

¹²⁷⁶ C'est à dessein que nous employons le mot « industrie » pour en modifier le sens connoté par trop à ce qui relève de « l'industriel ». Nous l'entendons sous son acception la plus simple, celle d'activité, selon son étymologie. <http://fr.wiktionary.org/wiki/industrie> (page visitée le 16/09/10).

¹²⁷⁷ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 284 et 285.

comportements et des productions, sans que celle-ci soit conforme à un supposé réalisme. Notre formation artistique en arts plastiques a certainement favorisé une approche poétique des phénomènes. Écrire pour nous est aussi écrire des images. Nous avons affirmé que ce type d'approche avait un intérêt réel tout autant que celle scientifique. Nous allons foncièrement, pour finir ce chapitre, appuyer le trait maintenant, par des images et des visions.

Question ni exotique, ni excentrique : que voyons-nous clairement si, et seulement si, sans crainte, nous levons le voile, comme on peut le faire en Inde de celui de Maya¹²⁷⁸ ? Voyons voir, levons le voile du réalisme, pure illusion, et voyons alors la « mécanique du monde » mise à nu, son visage¹²⁷⁹. Qui a pu croquer d'après le modèle vivant et nu, sait que l'attention à la nudité, son observation, est la base élémentaire de la connaissance sensible, le dessin en montre le trait.

Que voyons de réel dans notre objet triparti¹²⁸⁰ ? Un rapport étroit, un point de contact sensible avec notre mécanique intime, avec notre moteur interne. Ce que nous observons c'est, à nouveaux frais, une ouverture au monde comme à son origine explosive. Un mystère de la création qui nous fait libre et coupable¹²⁸¹. Nous dirons : libre et capable. Les visages d'autrui, à travers l'écran, écrin de communication, sauvent du crime. Mais cette proximité à autrui, en temps et espace, est une difficulté supplémentaire. Au risque de la promiscuité, elle est une « paix froide », une terrible nécessité. Elle oblige à l'altérité, à l'ouverture de soi, de soi à un monde, lui-même ouvert et qui repose sur des principes techniques et éthiques d'ouverture. Pour le dire autrement : il n'y a pas d'autres choix, sauf à s'enfermer dans un cellule mondiale et d'y manquer sérieusement d'air, que d'accepter l'économie de l'ouverture et de s'engager dans cette dynamique dont seuls quelques héros, saints ou artistes avaient pu pratiquer la voie auparavant¹²⁸². Aujourd'hui, par obligation matérialiste, immatérialiste plus exactement, c'est tout un chacun qui est invité à cette excellence banalisée de la société, ouverte, comme nous l'a indiqué Bergson il y a un siècle.

1278 Mâyâ : « Illusion cosmique », qui apparaît dans les Upanishads ». « Métaphysiquement donc, l'univers (et l'homme individuel) n'a qu'une existence phénoménale, précaire, illusoire ; il n'est que maya (« magie »). » Pour bien saisir cette notion complexe il faut noter également que : « Le néant intervient sous la forme de Mâyâ qu'on ne saurait assimiler ni à un « espace » ni à une « matière », mais qui ne rejoint pas davantage le ex nihilo de la tradition judéo-chrétienne. Ni être ni non-être, ni identique à l'Être ni distincte de lui, Mâyâ ou l'« illusion » échappe à toute détermination catégoriale. » *Encyclopedie Universalis*, version numérique n°8.

1279 « La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. » E. LEVINAS, *Éthique et infini*, Fayard, 1982, p.90.

1280 Redisons le : l'internet le numérique le copyleft.

1281 « Car le grand crime de l'homme, c'est d'être né ». CALDERON, *La vie est un songe*, cité par SCHOPENHAUER, *op. cit.* p. 191.

1282 E. DE LUCCA, *Un nuage comme tapis*, *op. cit.*

Ceci posé, nous aurons l'occasion plus loin de voir dans quelles conditions cette ouverture est réellement possible car, si l'immatière est là qui la détermine, encore faut-il qu'elle soit appliquée selon une politique concrète. À moins qu'il ne s'agisse, là encore, pas tant d'activisme politique mais d'une question de formes, d'arts, car :

les arts sont la première manifestation de la Loi dans l'humanité, et leur diversification planétaire oblige à prendre acte de la créativité de notre espèce en matière de légalité [...] ¹²⁸³.

Constatons-le à nouveau, c'est l'esthétique qui de nos jours nous ouvre l'accès à la compréhension du droit ¹²⁸⁴.

Il est temps maintenant de nous intéresser aux pratiques artistiques en rapport avec le copyleft. Le chapitre qui suit tentera de montrer en quoi le copyleft étendu à l'art est une invention qui nous permet de redécouvrir ce que peut l'art, après qu'il ait été déclaré « chose du passé ». L'art libre en suite du logiciel libre ouvre le XXI^e siècle avec ce principe simple : qu'il ne se referme pas, mais poursuive son ouverture années après années, siècles après siècles, infiniment.

¹²⁸³ P. LEGENDRE, *Le désir politique de Dieu, op. cit.*, p. 93.

¹²⁸⁴ *Idem*, p. 311.

3 Le copyleft, un nouveau paradigme pour la culture ?

La création artistique est-elle de nature contractuelle ? Suppose-t-elle un contrat pour exister ? Le supporte-t-elle ? Un contrat implicite, passé entre l'auteur et la nature, entre l'auteur et lui-même, puis un contrat explicite, entre l'auteur et son destinataire, commanditaire ou collectionneur ?

Nous l'avons compris, le copyleft ne signifie rien s'il n'est pas rattaché à une licence juridique qui en pose les termes. Ce contrat indique les droits de l'auteur et les usages qui peuvent être fait de l'œuvre par autrui. C'est à partir de ce déterminisme contractuel que nous allons maintenant approfondir la notion de copyleft.

Nous interrogerons l'histoire de l'art, sa naissance et sa renaissance, pour découvrir comment cette notion juridique, issue des logiciels libres, réactualise la beauté du geste artistique en des œuvres gracieuses. Nous nous intéresserons à la période contemporaine et particulièrement à celle de l'art conceptuel qui a vu rédigé un grand nombre de contrats d'artistes. Encadrant le mode d'existence de l'œuvre, ils instaurent une relation étroite avec le récipiendaire qui, actif, va pérenniser l'œuvre en sa proposition vivante.

Pour ne plus être un « collectionneur légume » bête d'admiration, je privilégie dans mes choix, les œuvres qui obligent à repenser la perception (physique ou intellectuelle) que l'on peut avoir d'elles; qui font prendre pleinement conscience des phénomènes (contextuels, idéologiques...) liés à cette perception. En fait les œuvres qui m'intéressent le plus sont celles qui me laissent une part d'intervention dans leur élaboration, leur réalisation¹²⁸⁵.

Nous verrons avec l'exemple de quelques artistes contemporains comment la question du contrat a constitué une étape importante pour l'élaboration de leur œuvre. Non seulement le contrat en tant que tel, mais aussi la question des droits d'auteurs qui traverse l'art contemporain en profondeur avec la fabrication d'œuvres qui se nourrissent d'autres œuvres par emprunt, collages, citations, détournements, etc.

Enfin, sur le modèle du logiciel libre, des licences libres pour contenus vont être rédigées, de façon à reformuler des droits qui correspondent, non seulement au mode d'être de l'internet et du numérique, mais au mode d'être des artistes eux-mêmes et du public amateur d'art. Les modes de fonctionnement du réseau des réseaux et des hackers nous

1285 G. MOLLET-VIÉVILLE, <http://www.conceptual-art.net/collection.html> (page visitée le 15/02/10).

font redécouvrir que :

*[...] l'art se nourrit de l'art et forme du nouveau avec ce qui est devenu ancien*¹²⁸⁶.

En nous focalisant sur la Licence Art Libre, dont nous sommes à l'initiative et co-rédacteur, nous tenterons de montrer la justesse du copyleft appliqué à la création hors logiciel.

Voyons maintenant comment l'art, à travers son histoire, a pu mettre en forme une liberté certaine pour ses auteurs et comment le copyleft se situe dans cette poursuite de l'art, poursuite de l'art libre.

3.1 ***Des intentions artistiques proto-copyleft.***

La pratique de l'art est certainement la pratique libre « par excellence ». Dans l'absolu, certes, car cette liberté se précise et se circonscrit dans sa concrétude, sa mise en forme. Cette liberté a une histoire et l'histoire de l'art est également l'histoire de la liberté, confirmant et amplifiant le fait que l'histoire en tant que telle est « histoire de la liberté »¹²⁸⁷. Nous devons à Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, d'avoir relevé le rapport entre la pratique de l'art avec la liberté telle qu'elle fut énoncée dans la Grèce antique.

*C'est parce que la liberté a une histoire, parce qu'elle n'est pas une abstraction, mais qu'elle s'incarne sans cesse dans un contexte changeant et souvent menaçant, c'est parce qu'elle est en perpétuel devenir que l'art reçoit le droit à l'histoire. L'artiste grec est un citoyen qui crée pour la cité, ses dieux et ses héros, sous l'inspiration des sages qui la gouverne*¹²⁸⁸.

L'histoire de l'art et celle de la liberté suivront un même chemin qui verra les formes d'art prendre certaines libertés, prises elles-mêmes pour histoires des formes, et formes même de l'Histoire. Ainsi, à partir de l'époque contemporaine, la liberté de s'affranchir, y compris de la notion d'art et des formes qui permettraient de le reconnaître. Dada, par exemple, aura explicitement affirmé cette liberté, reprise par le mouvement Fluxus et le

1286 E. BERNARD, *Conversation avec Cézanne*, Mercure de France, n°551, 01 juin 1921, <http://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/cezanneconversation.html>. « L'art se nourrit de l'art » également attribué à A. MALRAUX, cité par C. CARLUT, *op. cit.* p. 11.
<http://sitechristianecarlut.free.fr/texteappropriation.htm> (pages visitées le 02/06/09)

1287 A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, *op. cit.*

1288 Éd. POMMIER, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 266.

Situationnisme ensuite. Mais cet affranchissement se situe pourtant bien dans le prolongement de l'invention d'un art qui n'existe que par sa reconnaissance historique. Cette invention de l'art est repérable via son origine, son développement, son déclin et sa fin. Ce qu'affirme Winckelmann quand il écrit :

*L'histoire de l'art doit montrer l'origine, la croissance, la modification et la décadence de l'art*¹²⁸⁹.

Un cycle accompli par les artistes, y compris ceux qui œuvrent à la fin de l'art et de son histoire en prenant des libertés qui excèdent le champ de l'art reconnu comme tel. Mais si la liberté est l'exercice par excellence de l'art, comme l'affirme Michel-ange et qui sera repris par André Gide, elle signe également sa fin.

*L'art vit de contraintes et meurt de liberté*¹²⁹⁰.

Nous avons également vu la définition célèbre de l'art que donne Robert Filliou¹²⁹¹. L'art serait le moyen pour réaliser un art de vivre qui annulerait de ce fait l'art comme finalité. L'art comme art de vivre serait-il la fin de l'art ? Comment la pratique de l'art peut-elle s'entendre quand la liberté achève son exercice ? Nous allons tenter de mieux comprendre se qui se joue entre l'art et la liberté à travers quelques exemples d'artistes et quelques moments critiques vis-à-vis de la légitimité de l'auteur, de ses œuvres et de la société qui les encadre.

1289 J. J. WINCKELMMAN, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, Dresde, 1764 : *Geschichte des Kuunst des Alternums*, Darmstadt, 1982, cité par E. POMMIER, *op. cit.*, p. 169.

1290 MICHEL-ANGE, cité par S. ELMALAN, *Nicolas Durand de Villegagnon ou l'utopie tropicale*, L'Harmattan, 2007, p. 161.

1291 R. FILLIOU : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Cité par D. PITEUX-VALLIN, « Robert Filliou, Génie sans Talent », *Mémoires, La lettre mensuelle*, décembre 2003, <http://www.art-memoires.com/lmter/14042/40dpfilliou.htm> (page visitée le 06/04/06)

3.1.1 L'art reprend ses droits.

Devant la loi se dresse le gardien de la porte. Un homme de la campagne se présente et demande à entrer dans la loi. Mais le gardien dit que pour l'instant il ne peut pas lui accorder l'entrée. L'homme réfléchit, puis demande s'il lui sera permis d'entrer plus tard. «C'est possible», dit le gardien, «mais pas maintenant». Le gardien s'efface devant la porte, ouverte comme toujours, et l'homme se baisse pour regarder à l'intérieur. Le gardien s'en aperçoit, et rit. «Si cela t'attire tellement», dit-il, «essaie donc d'entrer malgré ma défense. Mais retiens ceci: je suis puissant. Et je ne suis que le dernier des gardiens. Devant chaque salle il y a des gardiens de plus en plus puissants, je ne puis même pas supporter l'aspect du troisième après moi.» L'homme de la campagne ne s'attendait pas à de telles difficultés; la loi ne doit-elle pas être accessible à tous et toujours, mais comme il regarde maintenant de plus près le gardien dans son manteau de fourrure, avec son nez pointu, sa barbe de Tartare longue et maigre et noire, il en arrive à préférer d'attendre, jusqu'à ce qu'on lui accorde la permission d'entrer¹²⁹².

Une question se pose qui, à travers le geste même de l'artiste, va rendre sensible le rapport à la loi. C'est celle de l'exercice de la liberté et de sa légitimité, celle de la procédure qui va, lorsque tout est possible, légitimer l'acte artistique et son auteur avec. Outre ses qualités propres, car celles-ci sont relativisées par un art qui s'est affranchi des critères de l'art, selon quels critères, selon quelles normes reconnaître ce qui peut être « art » ? N'importe quoi, fait par n'importe qui, n'importe comment, n'importe où, pour n'importe qui ? Sommes-nous soumis à l'arbitraire absolu ou bien il y a-t-il des situations subtiles qui font écho à un travail de l'art, en souffrance, c'est-à-dire en devenir ?

Nous avons vu déjà la tentation pour certains artistes à se croire « au dessus des lois » et à vouloir affirmer une légitime « impunité de l'art »¹²⁹³. Néanmoins, à l'heure où la destruction d'une œuvre, sous prétexte d'amour de l'art¹²⁹⁴, a pu sembler recevable¹²⁹⁵, nous

1292 F. KAFKA, *Le Procès*, trad. A. Goldschmidt, Paris, Pocket, 1989, p. 243.

1293 J. SOULILLOU, *L'impunité de l'art*, op. cit.

1294 Ainsi, l'artiste Rindy Sam, souillant une toile apparemment blanche de Cy Twombly par le rouge à lèvres de son baiser et justifiant son acte par l'impossibilité de résister à l'embrasser. Mais « La cour d'appel confirme la condamnation de l'auteur du baiser sur une toile de Cy Twombly », le 03 juin 2009, c'est-à-dire à une amende de 18 840 €. « La cour d'appel confirme la condamnation de l'auteur du baiser sur une toile de Cy Twombly », http://www.artclair.com/site/archives/e-docs/00/01/00/F5/document_article.php (page visitée le 04/06/09).

1295 P. LEVIEUX, « Faut-il condamner un baiser sur une toile ? », *Le Monde*, 28 juillet 2007 accessible sur le site <http://www.art-et-voyage.com/blog/index.php?2007/10/09/550-syndrome-de-stendhal#c4527> (page visitée le 15/02/10).

observons que certains artistes, parmi les plus intéressants, imaginent des mesures contractuelles pour encadrer leur œuvre. Ce cadre pose les conditions de réception et d'existence et fait loi, comme on dit « faire jurisprudence ».

Ce travail contractuel, à travers une licence, oriente ce que le droit d'auteur réalise déjà, il ne pourrait être en dehors de la loi. Pour qu'un contrat juridique soit valable il lui faut être en accord avec la loi en vigueur. Entre obéissance servile et transgression nihiliste, il semble que la question du droit, entreprise par les artistes, dont nous allons montrer quelques exemples emblématiques, participe de la forme même de l'œuvre. Elle n'est pas un ajout, comme un ornement, mais plutôt ce qui va la faire tenir, son socle, sa colonne vertébrale.

La question du droit s'articule à celle de la justice, mais il s'agit ici, en la matière, de la « justesse » d'une création d'une forme qui rencontre l'interrogation immémoriale de l'homme face à la loi qui le fonde et le justifie. Celle-ci se révélant et s'élaborant au fil des faits qui font jurisprudence. Ainsi s'élaborent des droits qui autorisent ou interdisent. Ce face-à-face constructif vis-à-vis de la loi met également en rapport le fait d'art avec celui de la culture. Si « l'homme de la campagne » se tient au seuil de la loi sans pouvoir pénétrer dans son sanctuaire, sachant, selon Kafka, qu'il était pourtant le seul à pouvoir en envisager l'entrée, il en est tout autrement avec ce que dit Jean-Luc Godard lorsqu'il pose la culture comme règle et l'art comme exception.

Car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est la règle, et il y a l'exception, qui est de l'art. Tous disent la règle, ordinateur, T-shirts, télévision, personne ne dit l'exception, cela ne se dit pas. Cela s'écrit, Flaubert, Dostoïevski, cela se compose, Gershwin, Mozart, cela se peint, Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre, Antonioni, Vigo. Ou cela se vit, et c'est alors l'art de vivre, Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception, il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds. Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien. J'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens mourir si bien¹²⁹⁶.

Le fait artistique fait jurisprudence. Son approche connaissante est une approche connaissante (qui « naît avec »). Elle est, face à la loi, dans les faits même de sa fabrication, un

1296 J. L. GODARD et A. M. MIÉVILLE, *Je vous salue Sarajevo*, 2mn, 1993, in *Four Short Films / Quatre Films Courts*, 2006, http://www.annexia-net.com/DVD_Godard_FourShortFilms.html (page visitée le 26/10/10) cité par <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/jlgjlg.htm> (page visitée le 04/06/09).

« art de la prudence »¹²⁹⁷, une tactique de survie et d'existence.

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances¹²⁹⁸.

L'artiste, par le contrat qu'il pose comme cadre de l'exercice, met en forme le rapport de force entre sa propre puissance infinie et le pouvoir illimité qui contraint. Cette approche prudente, parce qu'elle formalise le conflit, vivifie la loi et l'art qui va avec. La règle et l'exception sont comme un tango qui forme une danse contradictoire mais dont le mouvement est intimement conjugué aux corps en présences. Sans ce face-à-face contradictoire, nul mouvement, nul jeu, nulle vie, seulement des ruines, celles d'une loi sacrée et d'un art sacrifié. Nous pouvons dire alors ceci : ce qui est justesse de la forme est justice pour la vie. Le rapport entre l'art et la vie se joue avec le rapport entre l'art et la loi.

Comment des libertés prises par certains artistes contemporains peuvent-elles affronter la culture en place et s'ajuster au droit en vigueur pour travailler ce qui fait la loi d'un genre, la loi d'un exercice, la loi d'un art ? Nous étendrons ce fait d'art à tout auteur, entendu que les artistes figurent ce que toute personne est en mesure d'accomplir.

3.1.1.1 **La place libre de l'auteur.**

Nous allons convoquer cinq artistes contemporains parmi les plus exigeants quant à l'interrogation qu'ils ont posé sur leur statut d'auteur et sur celui de l'objet d'art. Nous

1297 B. GRACIAN, *Oracle manuel et art de la prudence*, in *Traité politiques esthétiques éthiques*, op. cit., p. 295 à 431.

1298 M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, op. cit., p. XLVI.

tenterons de comprendre la mutation des rôles et des qualités dévolues selon les critères établis à la fabrique de l'art et à ses fabricants par des exemples significatifs. Comment cette transformation des statuts et des formes, résultant de l'acte de création, poursuit-elle l'intention de liberté née de l'histoire de l'art ? Que font les artistes issus de la tradition des Beaux-Arts, c'est-à-dire issus de l'histoire de l'art, quand il n'y a plus, visiblement, ni tradition, ni histoire, ni même art ?

En posant ces questions nous essayerons de repérer ce qu'il y a de proto-copyleft dans des attitudes souvent visionnaires et qui annoncent le copyleft tel qu'il sera formalisé, juridiquement plus tard, avec le logiciel libre et l'art libre.

3.1.1.1.1 Allan Kaprow.

Allan Kaprow est connu dans le monde de l'art comme étant l'inventeur du happening¹²⁹⁹. Ses œuvres datées de 1957 et qui ont précédé les happenings étaient nommées « environnements ». Il s'agissait d'actions mêlées au quotidien, d'assemblages d'objets hétéroclites associés à des possibilités d'interaction avec le public. Les happenings, comme les environnements, peuvent être à la fois considérés comme de l'art, ou non.

*Le happening (et avant lui l'environnement) était de l'art qui pouvait ne pas être de l'art*¹³⁰⁰.

La recherche de « ce qui est en train de se produire » (ce que veut dire littéralement « happening ») est motivée par une volonté artistique de décroquer l'art et la vie. Aller vers la vie avec la pratique de l'art, sans qu'il n'y ait d'art à proprement parler qui fasse objet final, point de chute. L'art et la vie se mélangent pour se réaliser l'un et l'autre en relation rapprochée.

Ce que je voulais instaurer était un débat non à propos de l'art, mais avec la vie de tous les jours. Aussi, je suis parti à la recherche d'espaces du monde réel : grottes, forêts, caves, anciennes usines de véritables espaces alternatifs. L'idée la plus juste dans cette

1299 On peut dater le premier happening par cette œuvre « 18 Happenings in Six Parts », réalisée fin 1959 à la Reuben Gallery à New-York. P. SCHIMMEL, « Leap into the Void: Performance and the Object », *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, p.61 et suivantes. <http://www.mediaartnet.org/works/18-happenings-in-6-parts> (page visitée le 16/02/10).

1300 A. KAPROW, « Autour de l'environnement », interview par Jacques Donguy, *ArtPress* n°172, septembre 1992, p. 45

évolution rapide de l'art vers la vie serait l'interrelation. L'art, le monde de tous les jours, et nous mêmes, tout serait mélangé¹³⁰¹.

Pour faire suite à l'art proprement dit, à son histoire et donc à sa finalité, Allan Kaprow propose l'Un-Art. Il substitue à l'artiste l'Un-Artiste.

L'artiste expérimental d'aujourd'hui et l'Un-Artiste. Non pas l'anti-artiste, mais l'artiste vidé d'art. [...] L'Un-Artiste ne fait pas un art réel, mais ce que j'appelle de l'art semblable à la vie, l'art qui nous fait penser principalement au reste de notre vie. [...]

Si le fait de faire de l'Un-Art est un désinvestissement de presque tous les traits de l'art reconnaissable, ce qui reste est le concept « art » ; le mot est là, dans « Un-Artiste ». Ce mot et les innombrables peintures, sculptures, concerts, poèmes et pièces de théâtre auxquels il se réfère brièvement faisaient partie des premiers engagements de l'Un-Artiste. Alors, l'art pendant un temps subsistera comme trace dans la mémoire, mais pas comme quelque chose qui a de l'importance¹³⁰².

Attardons-nous un instant sur cette nomination de l'artiste comme « Un-Artiste ». Il rappelle cette autre nomination de l'artiste comme « an-artiste » ou « anartiste », tel qu'aimait à se définir Marcel Duchamp¹³⁰³. Le mot explicite la négation de hiérarchie entre ce qui paraît être de l'art ou non, entre le fait d'être un artiste ou non. Une anarchie qui retrouverait le chaos premier de la création pour en renouveler tout le sel. Une « Un-Archie », c'est-à-dire une et une seule « sans commande »¹³⁰⁴. Le « Un » montre la singularité qui s'allie avec un absolu, appartenant également à un « tout Un-chacun ». L'unique et son Universel. Un tout, Un tout Un chaque Un. Une totale anarchie ordonnée de fait.

Essayons de comprendre en quoi l'Un-artiste a rapport, quand bien même il nierait la contemplation visuelle, avec le visible, l'Un-Visible, l'invisible et son paraître tel que Kandinsky a pu le mettre en lumière.

L'Un-Artiste, est « vidé d'art » tout en manifestant l'assomption de la singularité de l'art et de l'artiste quand celui-ci devient vecteur de vie. Un art débarrassé de ses oripeaux

1301 *Idem*, p. 44.

1302 A. KAPROW, *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelly, trad. Jacques Donguy, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996, chapitre « Le sens de la vie », p. 269.

1303 M. GUÉRIN, *Marcel Duchamp : Portrait de l'anartiste*, Lucie Editions, 2008.

1304 Archie, du grec ancien : *arkhein*, « commander », <http://fr.wiktionary.org/wiki/-archie> (page visitée le 16/02/10).

visiblement « artistiques », pour ne garder que la présence d'une vitalité essentielle. Ne serions-nous pas là en directe ligne de ce que recherchait Kandinsky, du « spirituel dans l'art »¹³⁰⁵ ? Là où l'abstraction de l'art fait l'économie de toutes anecdotes pour ne montrer que le cœur même de la création, son invisible Un-Visible traduit par un Un-artiste. Cette présence intime de l'art dans la vie, cet exercice de l'art mêlé à la vie, participe d'un même mouvement et de la vie et de l'art en action, entremêlés pour ne faire plus qu'Un. Un mode de vie :

L'art en vérité est un mode de la vie et pour cette raison, éventuellement, un mode de vie. Il faut donc demander plutôt : comment la vie est-elle présente dans l'art autrement que dans l'existence ordinaire ? La réponse, qui justifie l'art ou plutôt qui le désigne comme l'une des activités les plus hautes de l'homme, est celle-ci : la vie est présente dans l'art selon son essence propre.

[...] comme accroissement de soi et comme épreuve de son être propre, il [l'art] est une manière de jouir de soi, il est la jouissance. C'est pour cela que la vie est un mouvement : l'éternel mouvement du passage de la Souffrance dans la joie [...].

Qu'est donc l'art sinon l'accomplissement de cet éternel mouvement ? Parce que la vie n'est pas [...] mais devient selon le procès de son inlassable venue en soi, il est besoin de l'art. L'art est le devenir de la vie, le mode selon lequel ce devenir s'accomplit¹³⁰⁶.

Nous proposons la thèse suivante, à condition que le fil conducteur qui nous occupe soit opérant (c'est-à-dire, le principe du copyleft) : l'art trouve en l'internet, le numérique et le mouvement du libre une réalisation que nous avons qualifié d'« immatérialiste dialectique ». Notre plongée planétaire dans l'immatériel mouvant et tout en flux est « Un-Art Un-Visible ». Il fait corps avec une vie étendue dans l'Un-Connu de nous, à notre Un-su.

Ce qui s'accomplit de cet « accroissement de soi » c'est bien le mouvement de la vie que va révéler l'art comme « devenir de la vie ». Ainsi, entre l'art et la vie, une correspondance s'établit, paradoxale, dans un mouvement où le moment disparaît dans son mouvement même. C'est l'archie-présence. Le temps de la connexion est le temps où l'art et la vie s'ouvrent l'un à l'autre. Le lieu de ce temps vécu est une trouée. L'ouverture de l'un à l'autre, de l'Un-Autre. Tout ceci n'a pourtant rien d'extraordinaire, c'est une réalité toute simple à laquelle nous ne prêtons guère attention d'ordinaire.

Mais insistons encore pour, non pas tant nuancer notre propos, que lui ajouter comme un

1305 V. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit.

1306 M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2005, p. 209 – 210.

bémol, ou un dièse, c'est selon. Souligner la condition qui le réalise. Cette correspondance entre l'art et la vie, entre l'Un singulier et l'Universel commun, ne se réalise que si et seulement si le principe du copyleft est observé. Dans le cas contraire, ce qui s'institue comme dogmatique garantissant l'existence des singularités dans un pluriel, l'existence des sujets dans un commun, se mue en une idéologie d'autant plus terrifiante qu'elle n'apparaît pas comme telle. La « fin des idéologies »¹³⁰⁷ aura bien été l'accomplissement idéologique qui aura pu jeter la nécessité dogmatique aux oubliettes de l'histoire. Nous verrons le rapport entre idéologies et dogmatique plus loin, cette question est d'importance à élucider.

Voyons un autre mot clef avancé par Alan Kaprow et qui nous intéresse pour le rapport qu'il entretient, avant la lettre, avec l'internet. C'est celui d'« intermédia » :

Le terme « intermédia » implique fluidité et simultanéité des rôles. Quand l'art est seulement l'une des fonctions possibles qu'une situation peut avoir, il perd son statut privilégié et devient, pour ainsi dire, une attribution mineure. La réponse intermédia peut être appliquée à n'importe quoi - disons, un verre usagé. Le verre peut servir au géomètre pour expliquer les ellipses ; pour l'historien, il peut être un indice de la technologie d'une époque révolue ; pour un peintre, il peut devenir une partie d'une nature morte, et le gourmet peut l'utiliser pour boire son château-latour 1953. Nous ne sommes pas habitués à penser comme cela, d'une manière générale ou d'une manière non hiérarchisée mais l'artiste intermédia le fait naturellement. Le contexte plutôt que la catégorie. Le flux plutôt que l'œuvre d'art¹³⁰⁸.

Nous comprenons mieux maintenant le lien qui s'opère entre l'art contemporain, naissant en suite de Duchamp, dont Kaprow est un des protagonistes parmi les plus rigoureux, et l'internet comme dispositif artistique. Non pas que le réseau des réseaux produise des « œuvres d'art », du « net-art » ou toute autres formes visiblement artistiques, mais qu'il comprend « le contexte plutôt que la catégorie. Le flux plutôt que l'œuvre d'art ».

Cet « intermédia » est un entre-deux. Entre matière et vide, l'immatériel proprement dit¹³⁰⁹, entre loi et hors-la-loi, il est l'ancre du copyleft. L'artiste intermédia, comme tout auteur qui observe le fil conducteur du copyleft, tient compte du contexte et porte la possibilité d'un art à l'infini. Il se situe entre le média défini selon ses qualités, et son devenir reconnu selon

1307 D. BELL, *La Fin de l'idéologie*, trad. E. Baillon E., PUF, Paris, 1997.

1308 A. KAPROW, « L'éducation de l'Un-Artiste, I », *L'art et la vie confondus*, op.cit., p. 137, 138.

1309 Voir plus loin la définition éclairante qu'en donne Clarisse Herrenschildt.

ses critères. Le mouvement qui transporte son œuvre, ouverte, l'arrache à la définition et, autant que faire se peut, la délivre d'une fixation définitive qui en ferait un fétiche du temps. Il ne s'agit pas de nier le poids de la matière, le poids du réel, mais bien au contraire de faire corps avec lui, c'est-à-dire d'embrasser l'esprit qui l'anime.

Prolongeons notre propos avec un autre artiste de la mouvance Fluxus¹³¹⁰, George Brecht. Il s'agit pour nous de vérifier si l'esprit de l'art, par son possible retournement, se perpétue paradoxalement avec plus de réalité que par son application selon ce qui le fait reconnaître comme tel.

3.1.1.1.2 George Brecht¹³¹¹.

Une œuvre en particulier nous intéresse par son exemplarité : celle regroupée dans « Water Yam ». Il s'agit d'une boîte contenant des cartes de différents formats (une cinquantaine pour la première édition en 1962 et cent deux pour la dernière en 1986). Figure, sur chacune des cartes, un énoncé d'une performance à réaliser.

- *Le lecteur est invité à réaliser lui-même les événements ou les objets, soit en imagination, soit en réalité?*
- *Je ne suis pas sûr d'avoir jamais invité quelqu'un à penser ou à faire quelque chose.*
- *Le mot « inviter » vous semble trop fort? Vous ne demandez rien?*
- *C'est cela. Je ne demande rien. Je voudrais laisser à tout le monde le maximum de*

1310 « A la fin des années cinquante de jeunes artistes, influencés par Dada, par l'enseignement de John Cage et par la philosophie Zen, effectuèrent un minutieux travail de sape des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art. La personnalité de Georges Maciunas se dégage bientôt de ce groupe: il crée une galerie en 1961 et organise des concerts de musique contemporaine, ainsi que des expositions de ses amis (John Cage, Dick Higgins ou La Monte Young) avant de s'installer en Allemagne. En septembre 1962 il organise le premier concert Fluxus, le Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik, qui marque les véritables débuts du mouvement. Bientôt des dizaines d'artistes des cinq continents s'y associent et trouvent dans cette pratique joyeuse et iconoclaste, l'espace de liberté qu'ils recherchaient. », 4T FluXuS, <http://www.4t.fluxus.net/quid.htm> (page visitée le 17/09/10).

1311 « Artiste américain, George Brecht est né à New York le 27 août 1926. Il fait des études de chimie, et des recherches dans plusieurs laboratoires pharmaceutiques jusqu'en 1965 (il est l'auteur de plusieurs brevets). Ayant par ailleurs étudié l'histoire de l'art, il commence une pratique artistique en s'intéressant à l'aléatoire en 1953 ; il écrit Chance Imagery [Imagerie du hasard]. Curieux de l'œuvre de John Cage, il suit ses cours à la New School for Social Research de New York en 1958-1959. En 1959, sa première exposition personnelle s'intitule Toward Events [Vers les événements] (Reuben Gallery, New York). En 1963, il organise avec Robert Watts le Yam Festival à New York, un ensemble d'événements multiformes regroupant l'intervention de nombreux artistes. », élément biographique à l'occasion de la sortie de G. BRECHT, *L'imagerie du hasard*, trad. Bruno Elisabeth, Les presses du réel, 2002, <http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=80> (page visitée le 17/09/10).

*liberté. Certaines propositions ont été réalisées par moi, d'autres non : si le spectateur préfère l'objet à l'idée, il choisira. Il pourra le réaliser lui-même. Tout est ouvert*¹³¹².

Par exemple, « Three dances » (été 1961) avec l'énoncé suivant :

1. *Saliva*
2. *Pause. Urination. Pause.*
3. *Perspiration.*

L'économie de cet art qui s'inscrit dans la banalité du quotidien est, par son minimalisme, le type de retenue qui, paradoxalement, pourra laisser venir ce qui sera « art ». Son geste, loin d'être la négation de la fabrique de l'art, poursuit un art affranchi d'anecdotes, un art libre, y compris l'humour. Nous sommes là aussi en présence de ce qui va faire événements d'art. L'artiste se fait discret, il ne se montre pas comme savant, ni comme technicien, mais produit un événement d'art aussi artistique que banal. L'artiste s'efface devant une magie certaine de l'art dépouillé d'oripeaux. Il s'agit bien d'un retrait de l'artiste pour que l'art trace une présence effective.

Pris dans le quotidien, les événements se confondent parfois avec lui : on utilise des objets ou des jouets les plus variés, montrant par là que n'importe quoi peut se substituer à l'art, dès l'instant que l'ouïe et la vue se trouvent accrochées, la pensée provoquée, que les confins de l'art sont infiniment plus extensibles qu'il n'y paraît. Les instructions minimalistes de G. Brecht tiennent en quelques mots, comme des exercices pour réduire les choses à un trait essentiel, à un élément brut comme dans Instruction : « Ouvrez la radio. Au premier son, éteins-la ». G. Brecht raconte que, dans sa démarche, le concept d'« event » remonte à 1960. L'idée lui serait venue tandis qu'il attendait sa femme, un soir, près de sa voiture, moteur en marche, le clignotant gauche allumé. Il en fit sa première pièce incluant le mot « event », Motor Vehicle Sundown Event. La notion de jeu s'infiltrant fréquemment dans de tels processus, G. Brecht recourt volontiers à des procédés de hasard, ou jeux de cartes : dans Motor Vehicle Sundown, les participants, dans des voitures, disposent chacun de 22 cartes, dont la moitié contient des prescriptions visant à déclencher certaines actions sonores ou visuelles, ou les deux à la fois à partir de leurs véhicules. Pour lui, les «Event Scores» (littéralement partitions d'événements) sont de la poésie qui, par l'intermédiaire de la musique,

1312 I. LEBEER, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Paris, 1997.

deviennent des « actions ». [...] On présente la pratique musicale comme attitude : dans String Quartet, les musiciens ne font que se serrer la main; dans Flute solo, le flûtiste démonte puis remonte son instrument; on insiste sur une situation sociale comme dans la Composition 6 de La Monte Young, où les exécutants regardent le public de la même manière que le public regarde normalement les exécutants. Comme le fait remarquer Charles Dreyfus, « Duchamp avait pensé les ready-made essentiellement comme des objets. Cage a prolongé l'idée vers des sons ready-made et Brecht vers des actions ready-made »¹³¹³.

Avec cette citation longue, nous avons voulu confondre notre texte avec celui d'un autre, de la même façon que George Brecht agit de façon ready-made en prenant des éléments existants et les mêlant dans sa pratique. C'est ainsi que la copie, non pas le plagiat, même si « le progrès l'implique »¹³¹⁴, est un élément d'action qui, via le numérique, mais aussi en son prolongement hors-ligne, comme nous venons de le faire ici, poursuit l'acte à la fois majeur et banal de l'art contemporain : le ready-made. Au risque de la stérilité de l'auteur, arrivé dans une impasse créative, mais George Brecht nous montre bien qu'il n'en est rien. Ce qui pourrait paraître comme une impasse, ce qui pourrait paraître comme une banale copie, comme une copie banale du banal est, tout au contraire, une ouverture de l'esprit pour que l'art passe. Pour qu'il passe « dans le monde entre le monde », sans la contrainte du savoir et du jugement, sans faire de l'art même. Mais, c'est l'art qui fait. Là est la sorte de « magie » qu'opère l'artiste. L'artiste c'est-à-dire ce genre de personne qui prend en charge la responsabilité de relever l'art de tout poids, y compris du poids de ce qui est pris pour de l'art. Le caractère exceptionnel de l'art n'est pas toujours là où on le croit.

On avait l'habitude de dire que la copie ne valait pas l'original. Nous devons comprendre maintenant qu'il n'y a pas d'originalité qui tienne le coup et que la copie est égale à l'original à l'ère du numérique et de l'internet. Ce que Brecht aura pratiqué, ce sont des sortes de mise en situation où l'art advient comme un fait de nature, comme un orage, comme une saison, comme chaque saisons qui se suivent, sans originalité, mais toujours extraordinaires car, chaque jours qui les composent sont tout autant différents, tout en étant identiques, jours après jours, toujours la même chose, toujours différent.

1313 J. Y. BOSSEUR, « Du mouvement Fluxus aux performances de Laurie Anderson », in Actes du séminaire national. L'enseignement de spécialité Danse au lycée, 9, 10 et 11 mars 2004 à Chartres, organisé par Danse au cœur, p. 37, <http://www.danseaucoeur.com/contenu/fichiers%20pdf/2004/ActesDL2004.pdf> (pdf téléchargé le 26/10/10).

1314 « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. », LAUTRÉAMONT, *Poésie II*, in *Cœuvres complètes*, Garnier Flammarion, Paris, 1969, p. 287.

Quittons le mouvement Fluxus, dont l'importance pour l'art contemporain aura été déterminante, pour aborder trois artistes qui nous semblent annoncer le copyleft en art.

3.1.1.1.3 Philippe Thomas.

On a souvent dit que mon travail foutait la merde dans les taxinomies, les classements, toutes les institutions qui vont avec, genre musées, publicités, mais on n'a pas souvent assez vu - et moi je l'ai vécu - que ça foutait la merde aussi chez moi. Cette frustration de ne pas être reconnu en tant que « créateur » ou « artiste »... associée à l'impossibilité que je ressentais de pouvoir dire « je » sans qu'on m'accuse d'être en porte-à-faux par rapport à tout ce que le fictionnalisme et l'agence ont produit, tout cela n'a jamais été simplement remarqué¹³¹⁵.

Créateur de l'agence « Les ready-made appartiennent à tout le monde »¹³¹⁶, après avoir fait partie du groupe IFP (Information Fiction Publicité), Philippe Thomas¹³¹⁷ fait implorer la notion de ready-made en étendant sa fabrication aux collectionneurs. Ce « tout le monde » (les collectionneurs potentiels) énoncé dans le nom de l'agence est littéralement créateur de l'œuvre. L'auteur Thomas la génère, hors son patronyme, en toute absence de nom d'auteur. En effet, l'agence :

propose aux collectionneurs de s'investir totalement dans un projet artistique qui leur serait livré « clé en main », une œuvre dont ils (deviennent) les auteurs à part entière et qui les (fait) rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées¹³¹⁸.

Ce n'est pas seulement l'objet qui, avec son absence de qualité artistique, devient dans le champ de l'art, une œuvre, mais également « tout le monde » qui, sans avoir les qualités d'artiste, devient véritablement artiste. Le collectionneur est ce regardeur qui fait le

1315 P. THOMAS, propos recueillis par Stéphane Wargnier, 1995, catalogue *Les ready-made appartiennent à tout le monde*, page 191. Edition Actar-Macba, 2000.

1316 Son activité a duré de 1987 à 1993. « Les ready-made appartiennent à tout le monde », *Art&Flux*, <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article173> (page visitée le 12/06/09).

1317 Artiste français mort en 1995 à l'âge de 44 ans. Sa biographie se confond avec une œuvre qu'il aura voulu n'être pas de lui.

1318 G. MOLLET-VIÉVILLE, *Passions Privées*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p.105.

tableau¹³¹⁹. Philippe Thomas est un producteur d'art et d'artistes dont la fonction est de mettre en lumière les artistes qu'il invente et l'art qui en est le support. Qui sont-ils ? Ce sont des regardeurs et plus précisément, des observateurs des règles du jeu que l'artiste a mis en place et qui va déterminer la réalité de l'objet dévolu au rang d'art. Ce sont des collectionneurs qui, comme nous l'avons vu, ne sont plus des « collectionneurs légumes », mais sont actifs, co-auteurs de l'œuvre. Ils signent les œuvres de Thomas, ils en sont, visiblement et en réalité, les auteurs.

Thomas ne les invite pas seulement à être les dépositaires des œuvres qu'ils souhaitent acquérir, il fait d'eux des « auteurs ». Si ce Thomas là est un imposteur, ce n'est pas en prenant la place des autres, c'est en invitant les autres à prendre la sienne. Marcel Duchamp disait : « c'est le regardeur qui fait l'œuvre ». Thomas va plus loin : et si c'était le regardeur qui faisait aussi l'artiste ? (A entendre bien sûr en fonction de toutes les acceptions du faire « faire »)¹³²⁰.

Cette attitude artistique réalise son œuvre en retrait de l'artiste. En re-trait, en reformulant ce qu'il en est de ce « trait d'auteur » artistique, de ce que dessine et désigne l'art. Ce n'est pas un art par défaut, ni par manque, mais bien un art qui montre ses qualités en creux, qualités matricielles. Ce qui fonde et légitime l'auteur (ici, les collectionneurs inventés et élevés au statut d'auteur) c'est le retrait de l'artiste. Non pas sa négation mais son affirmation en creux. Légitime également, l'artiste Philippe Thomas qui, par la qualité de son invention, prolonge la formule célèbre de Rimbaud en « je est un autre... auteur ».

Nous pouvons repérer dans le travail de Philippe Thomas une amorce du processus copyleft dans la mise en jeu de deux paramètres validant la pratique artistique : l'œuvre (un ready-made qui appartient à tout le monde) et l'auteur (légitimé par son « méta-auteur »¹³²¹ même).

Le copyleft aura pu formaliser, en suite des recherches conceptuelles de Philippe Thomas, les questionnements moteurs qu'on retrouve dans son travail. Il ne s'agira plus seulement,

1319 M. DUCHAMP, *Duchamp Du signe, écrits, op. cit.*

1320 C. MILLET, « Philippe Thomas, artiste », *Artpress* n° 138, juillet-août 1989, p. 40 et 41.

1321 Notion utilisée par Jean Pierre Balpe pour caractériser une littérature générée par un programme informatique. « Si un "auteur" est celui qui produit un texte, alors incontestablement, le programme informatique [...] est l'auteur de ces textes. Cependant, dans notre idéologie du littéraire, [...] un auteur ne peut être qu'une personne vivante [...] L'auteur [...] ne peut donc pas être le programme [...]. L'auteur devient celui de l'algorithme [...]. Dans cette position de deuxième rang, l'auteur, ou plutôt le "Méta-auteur" [...], à la fois perd ses plumes ... et en gagne d'autres... » J. P. BALPE, cité par P. BOOTZ, « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire ? », *Leonardo/Olats*, décembre 2006, http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/11_basiquesLN.php#3.4 (page visitée le 12/06/09).

avec la Licence Art Libre, par exemple, d'une désignation d'acteurs ou d'objets, mais d'une pratique qui interroge ce qui va rendre réel cette désignation : le cadre de la loi, la légitimité de l'auteur, via un texte juridique, des auteurs conséquents et des œuvres. Ceci se réalise en toute connaissance du principe de réalité qui veut que l'exercice symbolique de l'art ne soit pas, parce qu'il est symbolique, un déni du droit et donc un déni de réalité. Ne soit pas un « symbole » sans autre conséquence qu'une esthétique dénuée de portée politique. Le copyleft, formalisé par une licence juridique, rend réel ce que l'intention idéaliste de l'artiste aura mis en forme avec une œuvre à caractère symbolique. Le pas est franchi qui fait de la pratique artistique, aimable ornement, quand bien même elle prétendrait à la subversion des valeurs, une concrétisation politique efficiente. La forme esthétique, que l'art libre produit avec le copyleft, est une forme politique, de fait, car elle s'attaque au droit d'auteur conventionnel pour le reformer.

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à fins sociales¹³²².

Sans avoir besoin de singer une agence de publicité pour manifester son intégration sociale, le copyleft aura su rendre concret, réel, la dimension esthétique comme « partage du sensible »¹³²³. Outre l'esthétique de la forme, dont on ne nie pas l'importance ni les variations de qualité, c'est le sens du partage qui est réalisé. Cette réalisation se fait, de fait, via le copyleft qui en valide l'intention. Cette validation manquait au travail de Thomas pour accomplir son geste de retournement de l'auteur et de l'œuvre.

Passons maintenant à un artiste qui aura travaillé les conditions d'existence d'une œuvre d'art en mettant l'accent sur sa prise en charge par les acquéreurs.

3.1.1.1.4 **claud rutault**¹³²⁴.

L'œuvre de claud rutault nous semble exemplaire d'une orientation dans l'art qui interroge le statut de l'auteur et la qualité de l'objet d'art. En posant les principes qui vont

1322 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 67.

1323 Pour reprendre un titre de J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

1324 Nous n'employons pas de majuscules pour écrire le nom et prénom de l'auteur comme il le fait lui-même pour se désigner dans ses écrits.

définir son œuvre, via une méthode précise en rapport avec son mode d'existence, Claude Rault expose les conditions d'une peinture encore possible d'être réalisée aujourd'hui.

Son outil de travail est une « Bible », un Livre, un Texte, qui va générer de la peinture. Il s'intitule « définitions/méthodes »¹³²⁵. Écrit par le peintre, ce corpus détermine le travail de l'art selon des principes de fabrication simples, des définitions, des méthodes. La première définition/méthode, emblématique de toutes celles qui vont suivre est formulée ainsi :

titre : toiles à l'unité.

*définition / méthode : une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés ronds ou ovales. l'accrochage est traditionnel*¹³²⁶.

Ce qui fonde l'art de Claude Rault c'est la relation intime créée avec celui qu'il nomme « le preneur en charge »¹³²⁷, celui qui va prendre soin de son œuvre : un collectionneur, une institution, un musée, etc. Le preneur en charge devient co-auteur de la peinture en observant la définition/méthode. Il fabrique l'œuvre, en la réalisant selon une définition précise, selon une méthode appliquée. Ainsi, l'exemple radical des « peintures suicides » qui montrent, jusqu'à la disparition de l'objet, la participation active du preneur en charge. Ainsi la définition/méthode n° 84 :

La première année (1978) le travail est un carré de 100 x 100 cm. Chaque année suivante il est divisé par deux jusqu'à atteindre la 11ème année un carré de 3,12 x 3,12 cm. Seul le support de l'année constitue le travail. L'ancien est détruit à la construction du nouveau. Le travail est figé dans deux cas : soit par l'achat du travail, soit par ma mort. Dans les deux cas le travail prend la forme, d'une façon définitive, qu'il a cette année là. Si aucun des deux événements ne s'est produit au bout de ces 11 années, le travail disparaît définitivement la 12ème. Le travail n'est pas obligatoirement exposé publiquement chaque année mais il est immédiatement disponible à n'importe quel moment de chaque année. A chaque phase, le support, indifférent et variable est peint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. Le prix du travail double chaque

1325 Paru en mars 1981, il comprend 108 propositions de peintures. C. RULTAULT, *définitions / méthodes 3 bis – reprise – sculpture*, intelligence service productions, avril 1985.

1326 *Idem.* p. 273.

1327 « l'idée de prise en charge va plus loin. il est tout à fait possible pour un collectionneur de me proposer une d/m. » C. RULTAULT, *La Fin de l'objet fini, entretiens avec Frédéric Bouglé*, Éditions Joca Seria, Nantes, 2004, p. 31.

*année*¹³²⁸.

Au risque de sa disparition, l'œuvre s'offre à des conséquences, qui font sa vie même, vie mortelle, vie éternelle, comme en témoigne Ghislain Mollet-Viéville, acquéreur de l'œuvre :

L'année de sa présentation chez moi en 1988, la couleur du mur et de la toile était noire (année sombre puisque si personne n'achetait cette œuvre « elle se suiciderait » le 31 déc.1988).

*Achetée par moi le dernier jour de l'année sa couleur changea et devint rose (sa vie redevenait rose !) Enfin au bout de quelques temps la vie redevenant normale pour elle je l'alignai sur la couleur dominante dans l'appartement : blanc*¹³²⁹.

Nous voyons ici la réelle présence de l'art, de l'auteur et du regardeur. Ce qui se fabrique est une forme d'intelligence. Une forme de complicité entre la matière (la peinture, « la peinture c'est pas d'tarte » comme le dit si bien la définition/méthode n° 80...) et l'esprit de l'auteur. Plus exactement, des auteurs, l'artiste et son preneur en charge. Une intelligence entre l'objet d'art (un visible) et l'invisible de la peinture monochrome ou absente, le texte et l'image, le définitif et la définition, etc. L'association loi 1901 créée par Claude Rutault, « intelligence service productions » est, à ce titre, bien nommée, dont le but est d'organiser, d'informer et de gérer le suivi de ses œuvres. Cette structure est, selon les termes du peintre, un « siège de transit »¹³³⁰.

Nous avons rencontré Claude Rutault le 19 janvier 1995 pour lui confier la sculpture n° 345¹³³¹ de façon à ce qu'il la confie également à quelqu'un d'autre et ainsi de suite, sans qu'il n'y ait de propriétaire définitif ni de point de chute final. Nous imaginions que ce travail pouvait rencontrer correspondance avec le sien et que le preneur en charge Rutault allait accepter notre offre. Ce qui fut le cas avec, pour sa sculpture, un destin accidentel, comme un lapsus révélateur qui dit l'abandon de l'objet. Il montre également la légèreté de sa prise en compte, une prise en charge pourtant attentive, ainsi que l'humour, témoin de liberté, du preneur en charge :

1328 C. RUTAULT, cité par G. MOLLET-VIÉVILLE, <http://www.conceptual-art.net/divers2.html> (page visitée le 17/02/10).

1329 G. MOLLET-VIÉVILLE, *idem*.

1330 Claude Rutault, *catalogue d'exposition*, Musée de Grenoble / Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Le Consortium, Dijon, 1992, p. 59.

1331 Voir plus loin la description de cette activité.

meilleurs vœux 98. votre sculpture a été intégrée dans la casse de ma voiture et sans doute recyclée¹³³².

Nous venions d'apprendre que notre sculpture avait été détruite, oubliée dans la boîte à gants de la voiture du peintre et avait fini sa vie dans une casse automobile. La sculpture avait été pourtant rangée à cet endroit de la voiture dans la perspective qu'elle soit transportée le plus loin possible lors d'un voyage en avion, pour être ensuite confiée à quelqu'un d'autre.

De destruction vraiment ? Si le fantôme n'est jamais qu'un spectre rendu visible, entre autres grâce à un drap ou à un drapé, alors chez rutault, rendre visible ou actualiser la peinture, c'est nécessairement effacer le tableau sans le faire cependant disparaître tout à fait : son spectre demeure, qu'il se revête de toile peinte, repeinte, dépeinte ou non peinte, qu'importe : il est indestructible comme tel¹³³³.

Cette anecdote, concernant un travail proto et para-copyleft, partagé avec un artiste que nous pensons pré-copyleft, nous renseigne sur la nature pérenne, au-delà du visible, de l'œuvre copyleft. Prise, entreprise, reprise et même méprise (mais momentanée car jamais définitivement), l'œuvre est indestructible comme telle. Elle est son propre transport et demeure en forme, y compris spectrale. Elle ne meurt, car en formes. Il en est alors de l'objet d'art copyleft comme de l'objet de l'art : un transport en forme infinie et qui forme nos transports infiniment. Cette forme n'est pas consignée dans la seule preuve matérielle mais la déborde dans l'immatériel qui altère le dur d'un objet. Nous avons alors commerce avec ce qui nous affecte, nous divise, nous institue. La tension qui se joue entre les pôles apparemment opposés (construction/destruction, un/multiple, original/copie, etc.) se trouve accomplie dans la réalisation qui va interroger et formaliser cette tension. C'est un objet, mouvant, disparaissant même, une œuvre qui fait traces d'entre, d'antre, d'inter. Elle est interprétée, « interdonnée » au prêt du preneur en charge, dans une proximité active qui n'en fait pas une captation mais une transmission.

La Licence Art Libre se comprend, à la lumière du travail de claud rutault, comme un « outil/méthode » qui permet, en « intelligence service productions » et via le droit d'auteur, la libre copie, diffusion et transformation des œuvres. Cet outil/méthode n'est

1332 Courrier de claud rutault, 23/01/1998, (carte postale envoyée à la Famille Rutault par des amis du Maroc et réutilisée par l'auteur pour nous informer de l'état de la sculpture confiée).

1333 J. C. AGBOTON-JUMEAU, *claud rutault les toiles et l'archer*, musée bourdelle, catalogue d'exposition éditions des cendres, 2005, p. 35.

pas un texte d'auteur qui va définir l'existence d'une production particulière. C'est un texte juridique qui permet l'existence de toutes productions possibles pour tous les auteurs qui en font l'usage. Avec la Licence Art Libre, nous passons d'un texte qui définit une méthode particulière, celle d'un artiste comme Claude Rutault, à un outil qui opère juridiquement une nouvelle donne de la création pour ses usagers.

Un autre artiste contemporain peut être considéré comme précurseur de ce que le copyleft allait mettre en forme, Gilles Mahé.

3.1.1.1.5 Gilles Mahé.

Artiste multi formes, chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, Gilles Mahé est une figure clef de l'art multi médias. Non pas qu'il ait excellé dans l'utilisation des « Nouvelles Technologies de l'Image et de la Communication », mais parce qu'il a pu, avec autant de cohérence que de diversité, réaliser des œuvres utilisant de nombreux médias. Multi médias : la photographie, la photocopie, le dessin, l'installation, le golf, le voyage, l'édition etc. Multi médias s'entend hors de son déterminisme technologique.

Soient des œuvres nommées : *Gratuit*, Gilles Mahé joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti, *École intercommunale de dessin du bocage vitréen*, *Art/Gens*, *Le camion*, *Capital d'Essais*, etc. Nous avons affaire ici à une activité foisonnante, apparemment décousue, mais visiblement proliférante.

Nous prendrons pour illustrer notre propos, l'exemple de « *Capital d'Essai* » qui, selon Jean-Marc Huitorel, peut être considérée comme son œuvre clé¹³³⁴. Immense archivage de photos, dessins et écrits de l'auteur (plus de 8000 documents retraçant 17 années d'activité) qui, sous forme de photocopies, est appelé à être consulté et modifié par le visiteur. Ces nouveaux documents ainsi créés, le temps d'une exposition, sont nommés « méta-production ». Une photocopieuse est à disposition pour aider à la reproduction et un protocole précis indique la marche à suivre pour l'élaboration en continu de, ce que nous appellerons alors, la mise à jour de l'exposition et de son travail.

Véritable machine « Low-Tech »¹³³⁵ à montrer, classer, interpréter et produire, « *Capital d'Essais* », dès son titre, indique bien la recherche de la valeur possible d'un art qui

1334 Propos rapporté par C. DOMINO, *Gilles Mahé, monographie*, Jean-Michel Place, 2004, p.25.

1335 « basse technologie », opposé à « High-Tech » haute technologie.

expérimente cette possible valeur. Un essai, capital en la matière, qui n'est pas sans clin d'œil au livre éponyme de Marx. Une valeur économique qui épouse l'économie des images, leur capacité à se produire, reproduire, se faire, se refaire, se parfaire sans chercher d'autres qualités que cette valeur affirmée économiquement suffisante. En effet, ce n'est pas la belle image qui est recherchée, mais le bel ouvrage, c'est-à-dire le beau process de production. La fragilité et la piètre qualité du rendu de la photocopie confirme cette intention. Cette économie réduite à son transport sans valeur ajoutée dans les qualités iconographiques confirme le fait d'art comme fait mouvement. Ce qui fait mouvement c'est la forme en son transport qui va créer d'autres formes elles-mêmes en transport.

Une autre œuvre, « Art-Gens » fera plus explicitement référence à la notion économique¹³³⁶. Une revue photo, gratuite, titrée prosaïquement « Gratuit », mettra en pratique ce qui se fera dans les années 2000 avec les nommés « gratuits »¹³³⁷, des journaux distribués gratuitement.

Ce qui nous semble proto-copyleft dans le travail de Gilles Mahé, c'est l'application avec laquelle il dessine un destin économique à ses œuvres. « Dessiner un destin économique » comme on trace un trait pour faire dessin. Un trait économique explicitement calqué sur l'économie financière quand, nous le savons, toute manifestation artistique procède d'une économie¹³³⁸ autrement constitutive. Cette réduction phénoménologique¹³³⁹ forme un destin au fait artistique, via une esthétique qui justifie. Quelle est cette justification ? Tout simplement la « valeur d'usage » du fait. Un geste, une beauté du geste pour tout dire, ou plutôt, pour dire précisément ce que peut être l'économie de l'art, son aimable don, sa gracieuse faculté à générer de la valeur que l'on dira en usage perpétuel. Tel est le travail que l'artiste montre en son économie même.

En tant qu'il est subjectif le travail n'est qu'une détermination de l'existence, un moment de la vie, c'est un mode de son activité qui en elle-même et en tant que telle n'est précisément qu'un phénomène vital, le déploiement des pouvoirs de la subjectivité organique et son actualisation en de multiples mouvements. Lorsque je suis actif, je cours, je marche, je respire, j'accomplis des mouvements de préhension et il n'y a rien d'économique là-dedans. Pas plus que la subjectivité corporelle en général, l'une quelconque de ses manifestations ne saurait être économique. L'activité érotique, par

1336 Un dispositif d'échange de billets de banque en œuvre d'art (la photocopie du billet avec les mots « Art/Gens » et « Art & Pub »). *Idem.* p.314.

1337 *Métro* ou *20 minutes*, parmi les plus connus.

1338 M. J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, op. cit.

1339 E. HUSSERL, *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*, trad. Jean-François Pestureau, Jérôme Millon, Grenoble, 2007.

*exemple, n'a en elle-même rien à voir avec la prostitution*¹³⁴⁰.

Cette valeur du travail de l'art est une « valeur humaine » oserait-on dire, mais dégagée de son humanisme. La valeur dont il s'agit là, est celle du travail de l'art réalisé sur l'artiste, la culture et la société en son ensemble. Ce que l'art fait à la vie, c'est une mise en suspens de la dite « raison économique » pour envisager des faits de transports de valeurs qui plastiquent l'économie réduite au seul fait financier. Non pas qu'il faille la nier, mais la remettre à sa place, la tenir en respect. Ce que fait la distance suspensive de l'art.

*Repérer comment le paradigme économique traverse de part en part la production de Gilles Mahé éclaire cette dialectique œuvre-vécu. Car l'économie y est toujours amenée exactement à la fois comme une question vécue (renvoyant à une vie « de bohème », de difficulté à joindre les deux bouts et en même temps de générosité et de partage, à une situation non pas hors marché mais dans l'extrême fragilité qui consiste, justement, à y être ou à en être) et une question proprement esthétique puisque le jeu sur la dimension fiduciaire de la valeur (tant artistique que monétaire, tant iconique que numéraire) apparaît comme sujet d'un bon nombre de pièces et de projets, et encore comme une question liée au statut et à l'existence même des pièces où cet enjeu n'est pas explicité*¹³⁴¹.

Ce qu'aura fait le copyleft, suite à une œuvre comme celle de Gilles Mahé, c'est de saisir la nécessité de prendre appui sur le droit d'auteur pour rendre effectif les intentions économique-esthétiques dans la vie de tous les jours. Car le copyleft rend réel, dans la réalité, le transport des données au sein d'un contexte économique donné. Il le fait en rapport, rapport de force ou rapport de convergence. C'est en ce sens également qu'il rejoint cet autre binôme, œuvre-vécu ou travail-vie ci-dessus mentionné.

Transmission et transformation des œuvres, sans « transgression » de la loi, sans se situer hors-la-loi, mais au contraire, en y étant au cœur même, au point sensible, dans l'observation du droit de l'auteur, en rapport étroit et en discussion serrée. En travail. L'exercice de l'art, avec le copyleft comme fil conducteur, entreprend, à la racine, ce qui va générer du transport, de la valeur d'usage et de l'esthétique. Le copyleft opère cette économie pour, tout simplement, réaliser une nécessité vitale, celle de vivre l'économie au sens large.

Des artistes, ou des courants de pensée, ont explicitement critiqué l'économie réduite à la finance en niant le droit d'auteur. C'est ce que nous allons voir maintenant.

1340 M. HENRY, *Marx, t. II*, Gallimard, Tel, 1991, p. 213.

1341 C. DOMINO, *ibidem*, p. 58.

3.1.1.2 La contestation du droit d'auteur.

L'invention de l'auteur a-t-elle été l'expression d'une liberté ? Non pas tant une « liberté d'expression » pour l'auteur, que l'expression d'une liberté, celle d'affirmer des droits face à un public et particulièrement aux moyens de productions utiles pour la réussite d'une carrière. Que signifie alors la contestation contemporaine des droits d'auteur et la volonté de vouloir y échapper ? S'agit-il de légitimer le plagiat, la contrefaçon ou de se soustraire aux droits d'auteur pour offrir une autre perspective à la création ?

Pour étudier ces questions, nous prendrons les cas de Tolstoï et de Romain Rolland qui ont manifesté l'intention de céder leurs droits d'auteur, puis nous verrons le cas des situationnistes qui ont nié le système du droit d'auteur dans une perspective plus visiblement politique. Nous nous intéresserons ensuite au texte qui a fait sensation de Joost Smiers, « la propriété intellectuelle, c'est le vol », pour comprendre les différentes facettes de ces remises en cause. Enfin, nous étudierons trois propositions nourries de la pratique de l'internet et du logiciel libre avec le Mécénat Global, la Société d'Acceptation et de Répartition des Dons et le projet Flatlr.

Il s'agira pour nous de voir en quoi le copyleft est proche de ces positions et en quoi il s'en distingue.

3.1.1.2.1 Tolstoï et Romain Rolland, deux écrivains en lutte pour la paix.

Tolstoï, Rolland : l'un et l'autre auront eu le désir de paix et l'établissement d'une justice réalisable en leur temps. Le romancier russe aura émancipé ses serfs, cinq ans avant la promulgation de la fin du servage par Alexandre II, le français aura été un pacifiste radical et engagé¹³⁴²; tous les deux se seront engagés dans des combats qui correspondaient à l'humanité de leur art. Si nous les associons, outre qu'ils étaient amis, c'est qu'ils ont eu à l'égard du droit d'auteur une démarche similaire et singulière pour l'époque. Tous les deux ont, à un moment de leur carrière, fait don de leurs droits d'auteur sur certaines œuvres.

1342 Fondateur avec Henri Barbuse du Mouvement Amsterdam-Pleyel, *Encyclopédie Universalis*, v. 13, cd-rom.

3.1.1.2.1.1 Tolstoï.

L'écrivain russe nous intéresse également pour cette raison qu'il a explicité ses conceptions paradoxales sur l'art, à la fois « réactionnaire » et avant-gardiste dans un de ses derniers ouvrages : *Qu'est-ce que l'art ?*¹³⁴³.

*On nous a habitués à ne comprendre, sous le nom d'art, que ce que nous entendons et voyons dans les théâtres, les concerts, et les expositions, ou ce que nous lisons dans des poèmes ou des romans. Mais tout cela n'est qu'une infime partie de l'art véritable, par le moyen duquel nous transmettons à autrui notre vie intérieure, ou nous recueillons la vie intérieure d'autrui. Toute l'existence humaine est remplie d'œuvres d'art, depuis les berceuses, les danses, la mimique et l'intonation, jusqu'aux offices religieux et aux cérémonies publiques. Tout cela est également de l'art. De même que la parole n'agit pas seulement sur nous dans les discours et les livres, mais aussi dans les conversations familières, de même l'art, au sens large de ce mot, imprègne toute notre vie ; et ce qu'on appelle l'art, au sens étroit, est loin d'être l'ensemble de l'art véritable*¹³⁴⁴.

Cette conception de l'art, qui ira même jusqu'à discréditer la quasi totalité de l'œuvre de l'auteur du Père Serge¹³⁴⁵, nous semble aller dans le sens d'une critique du jugement du goût bourgeois qui passe également par la critique des droits de l'auteur.

*Et je dois ajouter en outre que je range dans la catégorie du mauvais art toutes mes propres œuvres artistiques, à l'exception du conte Dieu voit la vérité, dont j'ai eu l'intention de faire une œuvre d'art religieux, et à l'exception de mon récit Au Caucase, qui me paraît appartenir à la seconde des catégories que je tiens pour valables*¹³⁴⁶.

Le fait précis que nous voulons ici relever c'est l'intention déclarée par Tolstoï d'autoriser gratuitement la publication de toutes ses œuvres écrites depuis 1881. Cette date est

1343 L. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, PUF, Quadrige, Paris, 2006, 2007, (Librairie Perrin, Paris, 1931)

1344 L. TOLSTOÏ, *Idem*, p. 58, 59.

1345 L. TOLSTOÏ, « Le Père Serge » in *Souvenirs et récits*, trad. B. de Schloezer, Éditions Gallimard, La Pléiade, 1960, p. 1277 à 1323.

1346 L. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, *ibid.* Note de bas de page, p. 176.

charnière, elle correspond à la deuxième période de l'œuvre de Tolstoï¹³⁴⁷.

Cette intention n'est pas sans rapport avec les préoccupations religieuses de l'écrivain qui voit dans le geste évangélique du don à autrui un précepte incontournable. Mais, qu'en est-il exactement de l'effectivité de ce geste au regard du droit ?

Il n'y a pas eu d'acte de cession de droits d'auteur, mais une lettre datée du 16 septembre 1891 et publiée le 18 dans les journaux « Rousskie vedomosti » N° 258 et « Novoïe vremia » N° 5588, accordant à tous ceux qui le désiraient « le droit de publier gratuitement en Russie et à l'étranger, en russe et en traduction et également de mettre en scène toutes ses œuvres écrites depuis 1881 et toutes celles qu'il écrirait encore »¹³⁴⁸.

De la même façon que Tolstoï a pu anticiper la fin du servage au risque d'être mal compris par ceux-là mêmes qu'il libérait¹³⁴⁹, il a pu également, dans ce geste généreux, anticiper sur la liberté accordée à son œuvre. Cette anticipation néanmoins est une fiction car le droit d'auteur n'a pas été atteint par la volonté affirmée de l'auteur, « Il n'y a pas eu d'acte de cession de droits d'auteur, mais une lettre datée du 16 septembre 1891 ». Cette fiction, non plus littéraire, nous semble pourtant exemplaire d'un sentiment profond que peut avoir un artiste vis-à-vis d'une œuvre, la sienne, qu'il considère comme un bien public, un bien commun à tout un chacun.

Les grandes œuvres d'art ne sont grandes que parce qu'elles sont accessibles et compréhensibles à chacun¹³⁵⁰.

Cet accès à l'art va de pair avec le sens large qui peut lui être donné, un sens élargi hors sa sphère élitiste et professionnelle. L'art ainsi conçu, invite en conséquence à une largesse certaine des gestes où l'artiste cède ce qui lui revient, par convention, en droit. C'est à chacun, comme lui-même est unique en son talent, qu'il va remettre ainsi l'art en accès libre.

1347 « Par le fond et par la forme, la première période est principalement la période des belles-lettres ; la deuxième est par excellence celle de la religion, de la philosophie, du publicisme » P. BIRUKOV, *Préface pour l'édition en langue française des œuvres complètes de Léon Tolstoï*, Stock, 1902, p. 23,

1348 M. AUCOUTURIER, Professeur émérite de littérature russe à l'Université Paris Sorbonne – Paris IV, courriel du 13 avril 2006, pour l'Association « Les amis de Tolstoï », en réponse à notre question sur l'effectivité du don des droits d'auteur de Tolstoï.

1349 « Tolstoï voulait libérer l'individu de l'esclavage physique mais aussi mental. En 1856, il donne ses terres aux serfs, mais ceux-ci refusent en pensant qu'il va les escroquer. Il se posera donc sans cesse cette question : « Pourquoi, mais pourquoi donc, ne veulent-ils pas la liberté ? » *Wikipedia*, http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Tolsto%C3%AF (page visitée le 22/02/10).

1350 L. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, op. cit., p. 110.

3.1.1.2.1.2 Romain Rolland.

Auteur engagé, admirateur et biographe de Tolstoï¹³⁵¹, avec qui il a eu une brève correspondance¹³⁵², Romain Rolland a comme point commun avec lui d'être un apôtre de la non-violence. L'auteur de Jean-Christophe nous intéresse pour le don de ses droits d'auteur, ou des montants de certaines de ses œuvres, à des associations caritatives¹³⁵³.

Après la première guerre mondiale, Romain Rolland fait don à l'Agence des prisonniers de Genève d'une partie des droits d'auteur obtenus pendant cette période : ceux d'une brochure rassemblant *Au-dessus de la mêlée* et *Inter arma carita*, textes parus dans *Le journal de Genève* et publiée en 1915 par son ami Amédée Dunois, ainsi que sa pièce de théâtre, *Les Loups*, jouée en Allemagne¹³⁵⁴.

Selon Claire Basquin, la raison qui a motivé ce geste est « un moyen de se défendre d'éventuelles attaques » de la part des nationalistes qui lui reprochent son pacifisme.

Il semblerait que ce don réponde surtout à une volonté délibérée de Rolland de ne pas obtenir de profits, quels qu'ils soient, par ses textes écrits pendant la guerre, de ne pas s'enrichir en raison d'une prise de parole qui se voulait généreuse¹³⁵⁵.

Cette attitude à la fois intéressée, mais également sincère quant à la générosité de l'auteur, sera particulièrement évidente concernant sa pièce de théâtre jouée, à l'instigation de Stefan Zweig, en Allemagne durant la guerre.

Si vous ne pouvez l'empêcher, qu'il soit bien entendu, tout au moins, que je n'y suis pour rien, et que tous les droits d'auteur seront versés au profit de la Croix-Rouge

1351 R. ROLLAND, *Vie de Tolstoï*, Albin Michel, 1978.

1352 « Cher ! j'ai reçu votre première lettre. Elle m'a touché le cœur. Je l'aie lue les larmes aux yeux. J'avais l'intention d'y répondre, mais je n'en ai pas eu le temps, d'autant plus, qu'outre la difficulté que j'éprouve à écrire en français, il m'aurait fallu écrire très longuement pour répondre à vos questions (...) ». L. TOLSTOÏ, Correspondance inédite, Revue, annotée et traduite par J.-W. Bienstock, Paris, Charpentier, 1907, p. 209, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tolsto%C3%AF - Correspondance in %C3%A9dite.djvu](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tolsto%C3%AF_-_Correspondance_in_%C3%A9dite.djvu) (fichier téléchargé le 18/02/10).

1353 C. BASQUIN, *Romain Rolland et l'agence des prisonniers de Genève (1914-1916)*, thèse de l'Ecole nationale des chartes, soutenue en 1999, http://www.prisons.eu.org/article.php3?id_article=10880&var_recherche=soutenu

1354 Toutes les informations concernant la cession des droits d'auteurs de Romain Rolland ont été gracieusement transmises par Madame Martine Liégeois, Présidente de l'Association des Amis de Romain Rolland, notamment les passages de la thèse de doctorat de C. BASQUIN pouvant nous intéresser, *Romain Rolland et l'agence des prisonniers de Genève (1914-1916)*, p. 159 à 166. <http://www.association-romainrolland.org> (page visitée le 18/02/10).

1355 C. BASQUIN, *idem*, p. 161.

*internationale*¹³⁵⁶.

Prix Nobel de littérature en 1915, il fait don de la totalité du montant du prix à diverses œuvres de bienfaisance. Il s'agit, là aussi, outre la générosité indéniable de l'auteur, de se défendre d'attaques visant ses prises de positions pacifistes comme celle qu'on peut lire dans un journal français :

*C'est de là [Genève] qu'il adressa au monde les élucubrations pacifistes que l'on sait. Elles viennent de lui valoir la considération – et l'argent – des Suédois bochophiles*¹³⁵⁷.

La réaction de Romain Rolland est alors immédiate :

*J'ai vu qu'une information de Stockholm reproduite dans toute la presse, m'attribuait le grand Prix Nobel de littérature pour 1915. Je ne sais pas ce qu'il y a d'exact dans cette nouvelle. Si elle se confirme, je tiens à déclarer dès à présent que mon intention formelle est de remettre la totalité du prix à diverses œuvres de bienfaisances et d'assistance que je me réserve de choisir*¹³⁵⁸.

Bien que ces dons soient motivés par un réel engagement philanthropique, ils ne forment pas une remise en cause, contractuelle, des droits de l'auteur. L'éditeur actuel possède les droits des livres de Romain Rolland, y compris ceux rédigés pendant la guerre et ceux qui pourraient être concernés par des rééditions possibles¹³⁵⁹. Pour l'auteur, il s'agit d'une volonté politique et morale, d'une position de solidarité vis-à-vis des victimes de la guerre. En 2014, l'œuvre de Romain Rolland s'élèvera dans le domaine public¹³⁶⁰, en l'attente de cette mise à disposition légale, c'est un simple don qui aura été effectif, sans avoir opéré la mécanique du droit d'auteur via une licence particulière. Ce geste de don aura été fait dans l'urgence morale dans une situation désastreuse. Non pas qu'il soit symbolique, comme peut l'être un euro symbolique, mais qu'il n'a pas, comme le copyleft a pu le faire, opéré un renversement des principes du droit d'auteur qui puissent pérenniser l'intention du don.

Hommes d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites-vous de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grands et plus heureux que nous. Moi-

1356 R. ROLLAND, Lettre à Stefan Zweig, 15 octobre 1915, cité par C. BASQUIN, *Idem*, p. 162.

1357 *Le Matin*, 8 novembre 1915, cité par C. BASQUIN, *idem*, p. 164.

1358 R. ROLLAND, Lettre à George Wagnière [directeur du Journal de Genève], 13 novembre 1916, publiée dans *Le Journal de Genève* le 16 novembre 1916; C. BASQUIN, *Idem*, p. 164.

1359 Entretien téléphonique avec Madame Martine Liégeois, le 18 février 2010.

1360 Nous disons à escient « s'élever » plutôt que « tomber ».

*même, je dis adieu à mon âme passée ; je la rejette derrière moi, comme une enveloppe vide. La vie est une suite de morts et de résurrections. Mourons, Christophe, pour renaître*¹³⁶¹!

Autant avec Tolstoï qu'avec Romain Rolland, les insuffisances de l'art face aux drames humains auront été manifestes, jusqu'au regret profond des deux auteurs de ne pas pouvoir agir efficacement dans le réel. Mais, autant avec Tolstoï qu'avec Romain Rolland, la beauté du geste aura été sans conséquence vis-à-vis de ce qui fait principe de réalité, le droit et la mécanique juridique. Non pas que la littérature soit vaine et ses intentions seulement louables, mais qu'elle ne peut faire l'économie du cadre légal si elle veut réaliser la générosité qu'elle exprime. Nous dirons alors que le texte juridique, tel qu'il s'exprimera avec la Licence Art Libre pour mettre en œuvre le copyleft, est un « code-source interne au texte de l'auteur ». Code-source ouvert et programmatique, il oriente éthiquement l'esthétique du texte vers le don, il l'institue de fait, il l'établit par faire. L'intention n'est pas d'avoir de bonnes intentions et de les poser en place, mais de poser ce qui va réellement permettre à une intention bonne d'être tout simplement opérante.

Comment, plus près de nous, des artistes ont-ils pu vouloir s'attaquer au droit d'auteur, mais en le niant ? C'est ce que nous allons voir avec l'exemple des Situationnistes.

3.1.1.2.2 L'Internationale Lettriste, l'Internationale Situationniste.

L'Internationale Situationniste voit le jour en 1957 avec un texte fondateur rédigé par Guy-Ernest Debord¹³⁶², « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale »¹³⁶³. Mouvement politico-culturel ou culturo-politique qu'on peut qualifier de post-marxiste et post-surréaliste, l'Internationale Situationniste est la suite de l'Internationale Lettriste¹³⁶⁴ née

1361 R. ROLLAND, « Adieu à Jean-Christophe », *Jean-Christophe, Tome X, La nouvelle journée*, La Bibliothèque électronique du Québec Collection Classiques du 20e siècle Volume 63 : version 1.0, p. 270, http://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Rolland_Jean_Christophe_10.pdf (fichier téléchargé le 18/02/10).

1362 « Guy Debord (1931-1994) est un écrivain, essayiste, cinéaste et révolutionnaire français », http://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_Debord (page visitée le 20/09/10).

1363 G. E. DEBORD, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, sans lieu, ni date.[Paris, 1957], plaquette in-12, 20 pages, agrafées. Édition commerciale : Mille et une nuits, 2000.

1364 Créée en décembre 1952 à Aubervilliers par la « gauche lettriste » regroupant Jean-Louis Brau, Guy-Ernest Debord, Serge Berna et Gil J Wolman. http://fr.wikipedia.org/wiki/Internationale_lettriste (page visitée le 22/02/10).

d'une scission avec le Lettrisme¹³⁶⁵. Prônant le dépassement de l'art, les acteurs de ce mouvement se sont illustrés par des actions provocatrices. Il s'agissait de choquer le bourgeois et montrer l'inanité de la culture dominante en place. Dès 1962, l'action révolutionnaire allait prendre le pas sur le post-dadaïsme des actions artistiques. La dénonciation de la « société du spectacle » ou « société spectaculaire-marchande » devenant la ligne de conduite de l'Internationale Situationniste.

Notre propos ici, n'est pas de nous attarder sur ce mouvement, mais de nous concentrer sur le rapport conflictuel que l'IS¹³⁶⁶ a eu avec le droit d'auteur avec l'intention de le subvertir. Nous allons pour cela nous intéresser à la revue Potlatch et à un des compagnons de route de Debord, Gil J. Wolman.

3.1.1.2.2.1 Revue Potlatch, anti-copyright.

Paru entre 1954 et 1957, le bulletin

Potlatch était envoyé gratuitement à des adresses choisies par sa rédaction à quelques-unes des personnes qui sollicitaient de le recevoir. Il n'a jamais été vendu. [...] Précurseur de ce qui fut appelé vers 1970 « l'édition sauvage », mais plus véridique et rigoureux dans son rejet du rapport marchand, Potlatch, obéissant à son titre, pendant tout le temps où il parut, a été seulement donné¹³⁶⁷.

À partir du n° 20, daté du 30 mai 1955, un « anti-copyright » sera mis, comme une mise en garde, comme une intention bonne et radicale :

Tous les textes publiés dans Potlatch peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine¹³⁶⁸.

Cette intention contre le copyright sera également présente pour les numéros de la revue

1365 Créé en 1945 par Isidor Isou, « le lettrisme, renonçant à l'usage des mots, s'attache au départ, à la poétique des sons, des onomatopées, à la musique des lettres. » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lettrisme> (page visitée le 22/02/10).

1366 Internationale Situationniste.

1367 G.-E. DEBORD, *Potlatch*, introduction, novembre, 1985, Gallimard, Folio, p.8, 1996 (publié précédemment aux Éditions Gérard Lebovici, 1985).

1368 J. HELD jr, « Dada to DiY: The Rise of Alternative Cultures in the Twentieth Century », notre traduction, <http://www.mailartist.com/johnheldjr/DadatoDiY.html> (page visitée le 20/09/10).

de l'Internationale Situationniste¹³⁶⁹. Le nom de la revue, Potlatch, vient d'une pratique à la fois économique et martiale rencontrée chez certaines peuplades primitives. Alfred Mauss, dans son ouvrage *Essai sur le don* a pu qualifier le potlatch de « système de prestations totales »¹³⁷⁰ où :

*on se presse à donner. [...] où on ne soit obligé de leur redistribuer tout ce qui vous vient d'un potlatch dont on a été bénéficiaire : où on ne soit obligé de reconnaître par des dons n'importe quel service [...] sous peine, au moins pour les nobles, de violer l'étiquette et de perdre leur rang*¹³⁷¹.

Mais c'est à *La Part maudite*¹³⁷² de Georges Bataille que le bulletin *Potlatch* est certainement le plus redevable pour sa critique de l'économie et de la culture occidentale.

Ce qu'apprend le potlatch est l'ambiguïté fondamentale de l'homme. Même s'il reste avide d'acquérir, il doit en effet gaspiller l'excédent. Cette nécessité de s'anéantir dans l'insaisissable et de jouir de cet anéantissement est l'artefact d'un mouvement de vie qui s'effectue par-delà l'exigence des individus. L'égoïsme est débordé de toutes façons : « C'est qu'en définitive la possibilité de croître, ou d'acquérir, ayant en un point sa limite, l'objet de validité de toute existence isolée, l'énergie, est nécessairement libérée »¹³⁷³. En conséquence : « Les hommes s'assemblant pour le sacrifice et pour la fête satisfont le besoin qu'ils ont de dépenser un trop-plein vital. La déchirure du sacrifice ouvrant la fête est une déchirure libératrice. L'individu qui participe à la perte a l'obscur conscience que cette perte engendre la communauté qui le soutient»¹³⁷⁴.

Ce que le potlatch réalise est de l'ordre de l'oxymore : la fête mortelle, la dépense enrichissante, la victoire défaite, la création destructrice, etc. Mais ne s'agit-il pas, pour ce qui concerne la revue *Potlatch*, avec ce mot repris par de jeunes occidentaux cultivés et passablement désœuvrés ayant la volonté de faire œuvre mais celle-ci, révolutionnaire, d'une posture d'extrême romantisme ? Une posture vouée à l'échec, non pas comme

1369 L. BROGOWSKI, *Éditer L'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Les éditions de la transparence, Chatou, 2010, p. 66. Revue publiée de juin 1958 à septembre 1959, voir les 12 numéros en ligne, <http://i-situationniste.blogspot.com> (page visitée le 20/09/10).

1370 M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, « Essai sur le don », *op. cit.* p. 151.

1371 *Idem*, p. 207, 208.

1372 G. BATAILLE, *La part maudite*, *op. cit.*

1373 G. BATAILLE, « La Notion de dépense », *La Critique sociale*, no 7, janvier 1933, reproduit dans *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 112, cité par J. C. MARCEL, « Bataille et Mauss : un dialogue de sourds ? », *Revue du Mauss*, 14 avril 2007, <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article18> (page visitée le 22/02/10).

1374 G. BATAILLE (avec Leiris et Caillois), 1939, « Le Collège de Sociologie », in Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 809, cité par J.-C. MARCEL, *idem*.

conséquence malheureuse d'une entreprise malmenée par les circonstances, mais comme preuve d'une réussite sublime et apocalyptique. Une grandiose apothéose dans le « No future » que le mouvement punk vulgarisera plus tard¹³⁷⁵.

Le « No copyright » fièrement arboré par la revue sera sans effet aucun. Pas même mentionné dans la réédition par Gallimard en 1996, ni même dans la préface de Guy Debord pour la réédition en 1985 aux éditions Lebovici¹³⁷⁶. Seul en impose la posture, toute autoritaire et méprisante, posture à la critique, il faut bien le dire, verbeuse :

Le dadaïsme et le surréalisme sont les deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne. Ils sont [...] contemporains du dernier grand assaut du mouvement révolutionnaire prolétarien ; et l'échec de ce mouvement, qui les laissait enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité, est la raison fondamentale de leur immobilisation. [...]. Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer¹³⁷⁷.

Attardons-nous sur ces affirmations aussi péremptoires qu'inexactes : le dadaïsme n'a pas « voulu supprimer l'art sans le réaliser » : il a réalisé un art par la suppression de son sens mondain et de son jugement esthétique. Le surréalisme n'a pas « voulu réaliser l'art sans le supprimer » : il a « surréalisé » l'art par la suppression d'un sens tout aussi mondain, en allant du côté des rêves et d'une poésie affranchie du réalisme.

Le situationnisme, en voulant « dépasser l'art » via la critique d'une dite « Société du Spectacle », n'aura ni supprimé, ni réalisé l'art. Il l'aura attaqué. Il aura également entamé les conditions de la critique sociale, politique et culturelle, entamant les conditions de la création artistique pour installer un climat terroriste, élitiste et culturellement hyper dominant. Résultat : cette table rase profite aujourd'hui à un pouvoir culturel qui, préparé par le travail de sape Debordien se trouve protégé de la critique. Nous avons vu l'inanité de l'intention « anti-copyright » du bulletin Potlatch, nous ne sommes pas surpris de la décision de l'Etat français d'élever les archives de Guy-Ernest Debord au rang de « trésor national » :

Un arrêté signé du ministre de la Culture, Christine Albanel, jeudi 29 janvier, et publié au Journal officiel quinze jours plus tard interdit l'exportation du fonds soigneusement classé par Guy Debord et sa femme, Alice Becker-Ho, et le soustrait aux convoitises de

1375 G. MARCUS, *Lisprick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle, op. cit.*

1376 G. E. DEBORD, *Potlatch, op. cit.*, p. 7 à 9.

1377 G. E. DEBORD, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.185. Paru dans *Internationale situationniste, La Véritable scission dans l'Internationale*, Champ Libre, paris, 1972), p.27

*l'université américaine de Yale qui souhaitait s'en porter acquéreur pour son Centre de recherche sur les avant-gardes*¹³⁷⁸.

Ne parlons pas de « récupération » de la subversion par le pouvoir, mais plutôt du peu d'effectivité de la critique de Debord. Cette critique sociale aura été un effet de manche. Elle aura pu impressionner, elle aura été, en fait, en réalité, une alliance objective avec le pouvoir qu'elle dénonçait, et ce, dès le début. Une dénonciation faite dans la violence et avec la volonté de dominer le fait culturel. Cet activisme pseudo-politique et pseudo-artistique, à la dérive et dans la dérive, n'en aura pas été moins farouchement polarisée à nier le présent de la vie, *l'amor fati*, tel qu'il s'observe et tel qu'il se vit.

La place offerte au Situationnisme et à Guy-Ernest Debord en particulier dans la culture contemporaine¹³⁷⁹ procède d'une restauration de l'Auteur Tout Puissant. La ruse de Debord aura été de produire un objet culturel avec un discours anti-culturel. Cet objet, « dépassant l'art » pour choir dans l'idéologie, aura su court-circuiter la critique profane et séduire la critique savante. Il s'agissait de faire place nette à un pouvoir qui se voulait au-delà du pouvoir, dans une négation qui fut en fait son assomption, son apothéose fascinante hissée par la déprime et le ressentiment. « Au-delà du Spectacle », l'auteur de la Société du Spectacle aura été un illuminé du média, un médium hérétique des médias, un *daemon* déboussolé d'une société elle-même à la dérive. Il aura habilement construit son œuvre comme on domine une situation, d'autant plus adroitement que la société qu'il conspuait pouvait être rétive aux beaux discours. Nous devons le dire : une croûte de Constant¹³⁸⁰ nous contente infiniment plus qu'un écrit de Debord. L'art n'aura pas été dépassé et c'est tant mieux. L'art est sans doute, et l'art libre qui plus est, ce qui subvertit toute emprise, toute entreprise de pression autoritaire, y compris lorsqu'elle prétend vouloir subvertir ce qui entrave l'art et la liberté qui l'accompagne.

Intéressons-nous maintenant à un des compagnons d'armes de Debord, parmi les premiers, et qui aura maintenu un « dépassement de l'art » qui participe du travail de l'art lui-même, sans verser dans sa suppression, juste le réaliser, pour voir.

1378 S. LAPAQUE, « Guy Debord au patrimoine national », 19 février 2009, *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/19/03005-20090219ARTFIG00433-guy-debord-au-patrimoine-national.php> (page visitée le 23/02/10).

1379 Voir l'exposition « Au delà du spectacle », 22 novembre 2000 - 8 janvier 2001, Centre Georges Pompidou, Paris, <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/CE8DFAF54DD772E5C125687B0036003F?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1> (page visitée le 23/11/10).

1380 Constant Anton Nieuwenhuys, né le 21 juillet 1920 à Amsterdam, mort le 1er août 2005 à Utrecht, était un peintre néerlandais; membre de l'IS de 1958 à 1960, théoricien du mouvement CoBra. <http://www.constant-anton-nieuwenhuys.com> (page visitée le 22/09/10).

3.1.1.2.2 Gil J. Wolman, pratiques du détournement.

Artiste multi-médias (poète, cinéaste, peintre, etc) Gil J. Wolman a développé une pratique approfondie du détournement. Un texte théorique intitulé « Mode d'emploi du détournement »¹³⁸¹ écrit avec Guy Debord montre l'ambition révolutionnaire des auteurs.

*Qu'il nous suffise de déclarer que, pour nous, sur le plan culturel comme sur le plan strictement politique, les prémisses de la révolution ne sont pas seulement mûres, elles ont commencé à pourrir. Non seulement le retour en arrière, mais la poursuite des objectifs culturels « actuels », parce qu'ils dépendent en réalité des formations idéologiques d'une société passée qui a prolongé son agonie jusqu'à ce jour, ne peuvent avoir d'efficacité que réactionnaire. L'innovation extrémiste a seule justification historique*¹³⁸².

Posé ce constat de l'état de la culture contemporaine, la pratique du détournement se justifie par ce qu'on pourrait appeler le « développement culturel », comme il existe un « développement personnel ».

*Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou insérer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on trouvera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations*¹³⁸³.

[...]

*Un mot d'ordre comme « le Plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » est encore aussi mal compris, et pour les mêmes raisons, que la phrase fameuse sur la poésie qui « doit être faite par tous »*¹³⁸⁴.

L'utilisation du détournement artistique des œuvres d'art n'est pas une fin en soi. Ce n'est pas l'art pour l'art, c'est-à-dire « l'art bourgeois pour l'art bourgeois ». Le détournement a

1381 Paru dans le n°8, mai 1956, de la revue Les lèvres nues. G. E. DEBORD, G. J. WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, Éditions Turbulentes, Metz, 2006, disponible sur le site infokiosque.net, http://infokiosques.net/article.php3?id_article=320 (page visitée le 22/02/10).

1382 *Idem*, p. 3

1383 *Idem*, p. 4.

1384 *Idem*, p. 5.

pour finalité la propagation d'une idéologie. L'art est, selon les auteurs, le moyen de la propagande. Car, même si le détournement

*conduit à la découverte de nouveaux talents, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence. Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un communisme littéraire*¹³⁸⁵.

À la différence du cut-up de William Burroughs¹³⁸⁶, le détournement est ici, sous l'influence de Debord, fortement politisé dans le sens étroit du mot politique. L'étroitesse de cette politique culturelle aura des effets rapides : Wolman sera exclu de l'IS un an plus tard et poursuivra ses pratiques détournantes en utilisant du ruban adhésif qui arrache des bandes imprimées pour les repositionner sur une toile et qu'il intitulera « Art Scotch », du nom de la célèbre marque de ruban adhésif¹³⁸⁷.

Comme pour la revue Potlach nous trouvons page 2 de l'édition « pirate » des Éditions Turbulentes¹³⁸⁸, un refus du droit d'auteur en ces termes :

Pas de ©opyright ! Photocopiez et distribuez !

Posture vaine car là aussi, la réalité est têtue qui contredit l'intention de l'éditeur contrefacteur, mais aussi des auteurs qui ont laissé croire en l'efficacité de leur pensée¹³⁸⁹.

C'est cette efficacité, cette réalité, que nous avons eu le souci d'atteindre en rédigeant avec d'autres personnes motivés par les mêmes intentions d'ouverture, la Licence Art Libre. Pas d'effets de manche, pas de manifeste grandiose, juste un préambule à un texte juridique et l'effectivité d'un retournement de situation, d'un renversement réel de la réalité. Non pour

1385 *Idem*, p. 7.

1386 « Le cut-up est une technique (ou un genre) littéraire aléatoire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin, et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, où un texte se trouve découpé au hasard puis réarrangé pour produire un texte nouveau. Des fragments de textes d'autres auteurs sont parfois ajoutés aux portions découpées du texte original. », <https://secure.wikimedia.org/wikipedia/fr/wiki/Cut-up> (page visitée le 24/11/10).

1387 Voir par exemple E. LATREILLE, « Gil Wolman », http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=103 (page visitée le 20/09/10).

1388 *Op. cit.*

1389 Le texte se trouve édité dans l'ouvrage collectif, *Les lèvres nues (1954-1958)* © Éditions Allia, 1995. Nous mettons ici le signe du copyright pour bien montrer la réalité juridique du droit d'auteur qui s'applique sur le contenu édité par les Éditions Allia..

réaliser une « autre vie est possible », non pour supprimer un « vieux monde », non pour réaliser celle-ci par la suppression de celui-là, non pour dépasser l'art et « travail[er] à l'établissement conscient et collectif d'une nouvelle civilisation »¹³⁹⁰, mais, tout simplement, observer la vie et l'art qui l'accompagne et œuvrer. Les œuvres réalisées sont imprévues et infinies, elles ne sont pas programmatiques et définies. Les artistes qui font des œuvres libres sont des ouvriers, non des prolétaires employés à la propagande d'une idéologie, somme toute, révolutionnairement très conventionnelle.

Nous ne voulons pas, dans le cadre de notre étude, prolonger notre charge contre Guy-Ernest Debord. Elle peut paraître surprenante, Copyleft Attitude a souvent été comparé aux Situationnistes. En terme de « radicalité », nous nous sentons plus proche d'une Simone Weil que d'un Guy-Ernest Debord. L'art libre, même s'il comprend la copie, la diffusion et la transformation des œuvres, ne le comprend pas dans le sens d'un détournement (à l'ironie facile et peu opérante), mais d'un retournement de situation qui permet à l'art de poursuivre, contre toute tentative de captation, son chemin. C'est pourquoi, l'art libre est dans la tradition de l'art quand son dépassement prôné par Debord en est l'éradication.

Poursuivons notre exploration des contestations du droit d'auteur avec une prise de position plus contemporaine et qui s'en prend frontalement à la propriété intellectuelle pour la qualifier de vol.

3.1.1.2.3 La propriété intellectuelle c'est le vol.

*Propriété et société sont deux choses qui répugnent invinciblement l'une à l'autre : il est aussi impossible d'associer deux propriétaires que de faire joindre deux aimants par leurs pôles semblables. Il faut ou que la société périsse, ou qu'elle tue la propriété*¹³⁹¹.

Dans un article paru dans le Monde Diplomatique intitulé « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! »¹³⁹² Joost Smiers, Maître de conférence à l'Université des Arts d'Utrecht, pose les linéaments d'une contestation radicale du droit d'auteur. Après avoir constaté un

1390 Potlatch, n°1, 22 juin 1954, op. cit., p. 11.

1391 P. J. PROUDHON, *Qu'est-ce que la propriété ?*, op. cit., p. 175.

1392 J. SMIERS, « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! », *Le Monde Diplomatique*, septembre 2001
<http://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/SMIERS/15604> (page visitée le 06/04/06).

certain nombre de faits, relatifs à l'économie, à la culture et à l'économie de la culture, l'auteur propose des pistes de réflexions qui visent à abolir tout simplement le droit d'auteur.

La relation directe avec l'artiste, telle que la concevait au départ la philosophie du droit d'auteur, n'existe pratiquement plus. Pourquoi ne pas franchir un pas supplémentaire et abolir ce système ? Pourquoi ne pas le remplacer par un autre qui fournirait une meilleure rémunération des artistes du tiers-monde comme de ceux des pays développés, qui respecterait davantage leur travail et ramènerait le domaine public au centre de notre attention¹³⁹³ ?

Observant la mainmise des grands groupes culturels sur les productions et la difficulté pour les artistes de vivre de leur art, Joost Smiers imagine l'accomplissement historique des droits d'auteur par leur disparition pure et simple. Une téléologie du droit d'auteur et du copyright que l'internet et les techniques numériques aident à réaliser. La fin du droit d'auteur s'impose aujourd'hui car, ce système daté, contredit son objet premier : protéger les auteurs. En effet, ceux qui profitent du système, les producteurs et les investisseurs qui misent sur quelques figures stars de la création, le font au détriment du commun des auteurs, professionnels à peine reconnus ou amateurs éclairés. Abolir le droit d'auteur favoriserait la création de proche en proche (de pair à pair) où le plagiat n'aurait plus le sens d'un délit, la propriété intellectuelle n'existant pas, le droit patrimonial comme le droit moral car :

[Les] droits moraux qui devraient protéger l'intégrité du travail artistique et scientifique de la contrefaçon, reconnaissons qu'ils gèlent la création artistique. La conclusion logique devrait être de s'en débarrasser également. Dans la société occidentale, nous avons créé une situation étrange où nous allons devant les tribunaux dès que nous pensons qu'un droit d'auteur a été violé... Mais s'il n'y a pas de propriété au sens absolu, alors il n'y a rien à violer et à traduire en justice. La question centrale dans nos débats devrait être de savoir si l'utilisation (d'une partie) des œuvres d'autres artistes l'a été avec respect et avec l'apport d'une nouvelle créativité. Ou, au contraire, si elle a été bâclée ou ennuyeuse ou objectivement paresseuse ? Un créateur qui emprunte trop facilement à ses prédécesseurs ou à un de ses contemporains sera stigmatisé comme un artiste mineur¹³⁹⁴.

1393 *Idem.*

1394 *Idem.*

Si l'observation nous semble juste, il n'est pas certain que la disparition du droit d'auteur favorise les auteurs et la création. Comme le remarque un groupe de professeurs d'université qui ont répondu au texte :

C'est vrai qu'a été parfois entretenue une certaine ambiguïté autour du terme « auteurs » : sous le couvert des droits des « auteurs », on sait que les éditeurs ont, depuis l'origine, réussi à promouvoir leurs intérêts et leur « lobbying », dira-t-on aujourd'hui, a été d'autant plus efficace qu'ils pouvaient officiellement revendiquer des prérogatives au nom des créateurs ... et se les faire céder par contrat.

[...]

Et quand bien même le droit d'auteur se retrouverait-il facilement entre les mains des éditeurs et sans contrepartie sérieuse pour les créateurs, ce qui est loin d'être vrai, ce fait ne suffirait pas à lui seul à condamner l'institution du droit d'auteur¹³⁹⁵.

Nous partageons ce point de vue et c'est précisément toute l'adresse du copyleft que d'avoir su s'appuyer sur le droit d'auteur pour le retourner en la faveur de la copie, diffusion et transformation, en toute légalité, plutôt que d'avoir opté pour une contestation frontale, de type no-copyright ou anti-copyright. Dans le contexte culturel contemporain, supprimer le droit d'auteur reviendrait à laisser toute jouissance à ceux qui profiteraient d'une sorte de libéralité correspondant à la loi du plus fort, sans souci des œuvres, des auteurs et du public. Par contre, s'appuyer sur le droit d'auteur pour le faire évoluer de telle manière qu'il n'y ait plus besoin de licences libres pour octroyer des libertés, oui, cela est préférable et sans doute possible. Mélanie Clément-Fontaine, juriste et co-rédactrice de la Licence Art Libre, a pu développer une réflexion en ce sens :

[...] rattacher la notion d'œuvre libre au concept de la propriété intellectuelle a pour intérêt de s'inscrire dans l'évolution du droit et de poser les principes qui fondent son régime. [...] Concrètement, ce régime permettrait à quiconque de copier, diffuser et modifier l'œuvre et interdire toute forme de réappropriation, qu'elle soit partielle ou totale, afin d'éviter l'érosion de la liberté d'utilisation. Par ailleurs, un tel régime devrait être applicable aux œuvres du fait de la volonté de leurs auteurs, car seuls ces derniers doivent pouvoir choisir de rendre leurs œuvres libres. [...] Admettre l'existence

¹³⁹⁵ S. DUSOLLIER, Y. GENDREAU, D. GERVAIS, J. GINSBURG, F. GOTZEN, A. LUCAS, A. QUAEDVLIEG, P. SIRINELLI et A. STROWEL « La propriété des auteurs : un droit pour des voleurs ? », *Le Monde Diplomatique*, octobre 2002, <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/10/STROWEL> (page visitée le 24/02/10).

*d'un tel régime repose sur deux propositions. La première consiste à reconnaître à l'auteur la possibilité de renoncer à l'ensemble de ses droits patrimoniaux et la seconde consiste à admettre que l'auteur utilise son droit moral afin d'imposer le libre usage de l'œuvre*¹³⁹⁶.

En l'attente, ce sont bien les licences libres de type copyleft qui mettent en pratique ce qui pourrait s'inscrire dans le Code de la Propriété Intellectuelle. Ce que fait en réalité et depuis sa mise à disposition, la Licence Art Libre. Nous voyons bien, également, comment ce projet de révision du C.P.I., nourri par les licences libres, est autrement plus réaliste que celui imaginé par l'auteur qui veut abolir le droit d'auteur. Voici la conclusion de son article :

*Désormais, l'objectif devrait être de créer un nouveau système qui garantisse aux artistes des pays occidentaux et à ceux du tiers-monde de meilleurs revenus, qui donne toute sa chance au débat public sur la valeur de la création artistique, qui se préoccupe de l'entretien du domaine public culturel, qui brise le monopole des industries de la culture, vivant du système de droits d'auteur*¹³⁹⁷.

Pourquoi le « domaine public consenti »¹³⁹⁸, imaginé par Mélanie Clément-Fontaine, est-il plus efficient qu'un « domaine public culturel » ? Pour la bonne raison qu'il prend appui sur le droit plutôt que de vouloir s'en passer. La fin du droit d'auteur n'est pas sa disparition mais son perpétuel renouvellement, sa perpétuelle jurisprudence possible. En tous les cas, pour la période historique dans laquelle nous sommes, héritière des droits de l'homme.

Parmi les propositions récentes, au moment où nous écrivons, concernant le problème de la rémunération des auteurs et leur possibilité, voire leur droit, de vivre de leur pratique, deux retiennent notre attention : le « Mécénat Global » et la « Société d'Acceptation et de Répartition des Dons ». Nous nous proposons ici de reprendre, légèrement modifié, un article concernant la loi HADOPI et de la SARD que nous avons rédigé pour la revue *So-Multiples*, spécialisée dans les éditions d'artistes contemporains¹³⁹⁹. Nous pourrions ainsi

1396 M. CLÉMENT-FONTAINE, « Faut-il consacrer un statut légal de l'œuvre libre ? », *Propriétés Intellectuelles*, n°26, Janvier 2008, http://www.irpi.cci.fr/revuepi/redirect.asp?ART_N_ID=401 (page visitée le 24/02/10, document réservé aux abonnés).

1397 J. SMIERS, « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! », *op. cit.*

1398 P. SIRINELLI, *Lamy droit des médias et de la communication*, 2000, n°509-6 et S. CHOISY, *Le domaine public en droit d'auteur*, Litec, 2002, cité par M. CLÉMENT-FONTAINE, *idem*.

1399 A. MOREAU, « Création et Internet: nouvelle donne ou arrière-garde ? », *So-Multiples*, n°4, janvier 2010,

montrer le développement logique, à l'inverse de la loi HADOPI, qui motive la constitution d'une structure qui a le don et la répartition équitable comme moteur pour une économie de la culture s'appliquant à être juste. Précisons d'emblée : le droit d'auteur n'est pas concerné par le don, mais il n'est pas pour autant nié. Il est simplement mis entre parenthèses, la législation du droit d'auteur ne concernant pas ce qui procède par dons¹⁴⁰⁰.

3.1.1.2.4 Le Mécénat Global, la Société d'Acceptation et de Répartition des Dons.

Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus, ont su stabiliser leurs rapports, donner, recevoir, et enfin rendre. [...] C'est ainsi que le clan, la tribu, les peuples ont su – et c'est ainsi que demain, dans notre monde dit civilisé, les classes et les nations et aussi les individus, doivent savoir – s'opposer sans se massacrer et se donner sans se sacrifier les uns aux autres. C'est là un des secrets permanents de leur sagesse et de leur solidarité.

Il n'y a pas d'autre morale, ni d'autre économie, ni d'autres pratiques sociales que celles-là. Les Bretons, les Chroniques d'Arthur, racontent comment le roi Arthur, avec l'aide d'un charpentier de Cornouailles inventa cette merveille de sa cour : la « Table Ronde » miraculeuse autour de laquelle les chevaliers ne se battirent plus. Auparavant, « par sordide envie », dans des échauffourées stupides, des duels et des meurtres ensanglantaient les plus beaux festins. Le charpentier dit à Arthur : « Je te ferai une table très belle, où les chevaliers pourront s'asseoir, seize cent et plus. Et tourner autour, et dont personne ne sera exclu... Aucun chevalier ne pourra livrer combat. Car le plus haut placé sera sur le même pied que le plus bas placé. » Il n'y eut plus de « haut bout » et partant, plus de querelles. Partout où Arthur transporta sa Table, joyeuse et invincible resta sa noble compagnie. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore se font les nations, fortes et riches, heureuses et bonnes. Les peuples, les classes, les familles, les individus, pourront s'enrichir, ils ne seront heureux que quand ils sauront s'asseoir, tels des chevaliers, autour de la richesse commune¹⁴⁰¹.

C'est bien « autour de la richesse commune » que s'assoient et s'activent les auteurs qui

<http://www.so-multiples.com/revue/pdf/numero4/Article%20Antoine%20Moreau.pdf> (pdf téléchargé le 25/02/10).

1400 « Dons à des associations, reçus fiscaux et réglementation »,

http://www.loi1901.com/intranet/a_news/index_news.php?Id=1206 (page visitée le 24/11/10).

1401 M. MAUSS, *Sociologie et Anthropologie*, op. cit., p. 278-279.

pratiquent déjà la création en intelligence avec l'économie du net et du numérique lorsqu'ils mettent leurs œuvres sous une licence libre copyleft telle que la Licence Art Libre ou la Creative Commons by + sa. Rappelons-le, avec ces licences, nul ne peut avoir une jouissance exclusive des biens mis dans le pot commun. Ce qui appartient à tous appartient à chacun, ce qui appartient à chacun appartient à tous. Ce souci du commun se retrouvent chez tous les opposants à la loi HADOPI¹⁴⁰² et ouvre sur des propositions autrement pertinentes que la loi votée et qui se prolonge avec LOPPSI¹⁴⁰³ et l'ACTA¹⁴⁰⁴ qui, en voulant protéger les producteurs et les consommateurs des contrefaçons portent atteinte à la neutralité du net, à sa formidable capacité économique et à son rôle culturel et social.

Trivialement, la question qui se pose est celle-ci : autour de cette table ronde mondiale qu'est l'internet, comment pouvons-nous répartir les fruits financiers potentiels des données gracieusement mises en ligne par tous ceux qui font le réseau des réseaux ? Comment reconnaître la valeur économique des œuvres de tous types (textes, images, sons) diffusées sur internet ?

Une première piste a vu le jour début 2009 : le Mécénat Global¹⁴⁰⁵, initié par Francis Muguet¹⁴⁰⁶, Docteur en sciences, titulaire d'une licence en droit et acteur important de l'internet et du logiciel libre. De quoi s'agit-il ? Tout simplement, de légiférer une répartition globale de dons aux auteurs qui produisent des contenus sur le net.

Le Mécénat Global est un nouveau schéma qui peut potentiellement s'appliquer à la globalité des œuvres numériques qui sont diffusées sur l'Internet quelque soit la méthode de diffusion (P2P, Webradios, etc..). [...] Les internautes déterminent la clef de répartition de la somme fixe collectée. Cette clef permet sa répartition entre les différents auteurs d'œuvres numériques selon leurs appréciations de l'œuvre, et non pas

1402 Comme le montre le livre collectif rassemblant 40 auteurs (politiques, informaticiens, juristes, artistes, etc.), publié sous les licences copyleft CC by + sa et Licence Art Libre, *La bataille Hadopi*, <http://www.inlibroveritas.net/la-bataille-hadopi.html> (page visitée le 20/11/09).

1403 Loi d'orientation et de programmation pour la performance de la sécurité intérieure. Le projet de loi : <http://www.assemblee-nationale.fr/13/projets/pl1697.asp>, le dossier de la Quadrature du Net : <http://www.laquadrature.net/fr/filtrage-du-net> (pages visitées le 25/02/10).

1404 Anti-Counterfeiting Trade Agreement, « The EU's objective with ACTA partners is to have a new plurilateral treaty improving global standards for the enforcement of IPR, to more effectively combat trade in counterfeit and pirated goods. », European Commission Trade, <http://ec.europa.eu/trade/creating-opportunities/trade-topics/intellectual-property/anti-counterfeiting>. Lire également : F. EPELBOIN « ACTA : le traité secret qui pourrait changer la face d'internet », *ReadWriteWeb*, 20 janvier 2010, <http://fr.readwriteweb.com/2010/01/20/a-la-une/traita-acta-censure-loppsi-hadopi> & le dossier ACTA, *la Quadrature du Net* <http://www.laquadrature.net/fr/ACTA> (pages visitées le 25/02/10).

1405 F. MUGUET, « Le mécénat global : introduction », Version 0.9 - 18 Août 2009, <http://mecenat-global.org/index-fr.html> (page visitée le 16/11/09).

1406 D. LACROIX, « Francis Muguet nous a quittés », 17 Novembre 2009, *Société française de l'Internet*, <http://www.refondation.org/blog/1930/francis-muguet-nous-a-quittes> (page visitée le 16/11/09).

*selon leurs consommations*¹⁴⁰⁷.

À cette première idée d'obligation légale du Mécénat Global va succéder la mise en place expérimentale d'une Société d'Acceptation et de Répartition des Dons¹⁴⁰⁸. Lancée à la Mairie du troisième arrondissement de Paris le 8 septembre 2009¹⁴⁰⁹ cette association 1901 se donne comme ambition d'expérimenter, sans attendre une législation possible, un système de répartition de dons, non obligatoire, pour les auteurs produisant sur l'internet.

La SARD ou Société d'acceptation et de répartition des dons est ouverte aux artistes, auteurs et créateurs de toutes nationalités. Elle a pour objet de favoriser le libre accès à la culture, grâce à un système de financement par le don.

Ce mode de financement concerne toute production de l'esprit, et notamment tous les types d'œuvres numériques et numérisées, qu'elles soient textuelles (blogs, sites, articles...), audio, visuelles, logicielles, plastiques ou musicales.

*Sont considérés comme auteurs, toutes les personnes ayant contribué à la création de l'œuvre*¹⁴¹⁰.

Sans passer par le droit d'auteur, puisque le don n'est pas soumis à la législation du droit d'auteur¹⁴¹¹, la SARD se propose de mettre en pratique une économie basée sur le don pour rétribuer les auteurs.

Comment ?

Il s'agit de mettre en place un mécanisme simple de répartition des dons, faits par les internautes pour les œuvres de leur choix. Il ne s'agit pas d'une nouvelle taxe ou redevance, mais bien d'une nouvelle façon de concevoir le rapport entre les auteurs et le public.

Qui donne ?

1407 F. MUGUET, *Ibidem*.

1408 <http://www.sard-info.org> (page visitée le 16/11/09).

1409 Avec les conférences de Richard Stallman, Bernard Stiegler et Antoine Moreau, « Fondation de la Société d'acceptation et de répartition des dons le 8 septembre à Paris », <http://www.sard-info.org/spip.php?article2> (page visitée le 25/02/10).

1410 Extrait de la F.A.Q. <http://www.sard-info.org/spip.php?article1> (page visitée le 16/11/09).

1411 « "Les dons sans contrepartie ne nécessitent pas de législation pour entrer en service", souligne Valentin Lacambre, acteur influent du Web français et cofondateur de Gandi, l'entreprise de gestion de noms de domaine. » L. CHECOLA, « Le mécénat global, alternative à Hadopi ? », 09 septembre 2009, *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/09/09/le-mecenat-global-alternative-a-hadopi_1238166_651865.html (page visitée le 20/11/09).

Les grands donateurs (prestataires Internet, opérateurs télécoms, etc.) et les internautes directement, selon leur appréciation.

Comment l'argent collecté est-il réparti ?

La SARD, en tant que structure d'expérimentation, mettra en place plusieurs systèmes de répartition :

- l'internaute donne directement aux œuvres de son choix.*
- l'internaute verse au pot commun à la SARD selon des clés de répartition transparentes et claires, établies à partir de l'appréciation des internautes.*
- les grands donateurs versent au pot commun de la SARD.*

Un comité d'évaluation indépendant contrôlera régulièrement le fonctionnement de l'association.

Combien ?

L'intégralité des dons destinés aux œuvres est redistribuée aux œuvres.

Les frais de gestion de l'association sont financés par des donations spécifiques¹⁴¹².

Cette « table ronde » nouvelle, autour de laquelle les « chevaliers de la SARD » s'activent, est un « pot commun » de dons, directement versés par les internautes ou intégralement redistribués aux œuvres et à leurs auteurs. L'économie qui sert de fil conducteur est nourrie de ce qui a permis la croissance de l'internet et qui fait le succès des logiciels libres. Elle est pratique et réaliste. Ce n'est pas un idéal économique selon les critères obsolètes liés à une économie conventionnelle et qui ne convient plus. C'est une réalité économique élargie à ce qui excède une économie étroite et qui ne passe plus.

Ce pot commun de dons financiers répond au pot commun de données mises en ligne sur l'internet. Le don financier n'est pas tant le contre-don d'un don fait par les auteurs de contenus qu'une prolongation d'un premier don en un second don. Le premier don (les données sur le net) nous dirons qu'il est « naturel », en rapport avec ce « droit naturel », classique, qui permet le bien commun¹⁴¹³. Le second don (financier, attribué et réparti par la SARD) nous dirons qu'il est alors positif, comme le droit qualifié ainsi et qui permet d'instituer un ensemble de règles pour une société.

Ce point est important car il montre qu'un don n'est don que si et seulement si il n'attend rien en retour, sinon par amitié de l'obligé mais non par la volonté d'obliger, ce contre-don attendu et intéressé. C'est ce qu'on a pu nommer « antidora » et qui était de règle au

1412 <http://www.sard-info.org/spip.php?article1> *op. cit.*

1413 L. STRAUSS, *Droit naturel et histoire*, *op. cit.*

Moyen-Âge quand l'usure était honnie et qu'il fallait inventer une façon de prêter de l'argent sans intérêt. Le don était gracieux et invitait à l'observation d'une amitié.

L'antidora fonctionnait sur la base de sa double dimension obligatoire et libertaire. Le prêt ne pouvait se réduire à un acte de libéralité, car il y manquerait alors l'exigence d'égalité. Mais il n'était pas non plus enfermé dans le domaine de la justice au sens strict, car il y a manquerait alors la possibilité du bénéfice. L'une respectait la proportion, c'est-à-dire un ordre essentiel de relations sociales : l'autre rendait possible l'amitié, qui constituait un lien de sociabilité, non pas supplémentaire ou additionnel mais essentiel. L'amitié constituait et fondait¹⁴¹⁴.

La diffusion, « l'aban-don » des données sur le net est un acte confiant en l'à venir et dès à présent. Ce n'est pas tant un calcul intéressé qu'une opération gracieuse. Le don en retour, fait financièrement aux auteurs, par qui reconnaît la valeur des productions, est une marque d'estime. Pour autant, dans le cas de « gros donateurs », et particulièrement celui des FAI (fournisseurs d'accès à internet), ce pouvoir économique serait bien une démonstration de force. Et fortement intéressée... Mais il s'agit ici, très précisément, de répondre à l'offensive économique dont HADOPI est l'emblème et qui n'accepte pas la dimension gracieuse consubstantielle à l'internet¹⁴¹⁵. Car :

L'ennemi à vaincre absolument sera tout ce qui fait craindre ce que Summenhart nomme l'extinctio amicitiae, la disparition de l'amitié entre ceux qui composent le marché, une telle disparition des relations de confiance pouvant en effet correspondre à un arrêt fatal de la circulation de la richesse, et conduire inexorablement à l'extinction de la vitalité des marchés¹⁴¹⁶.

À l'heure où nous rédigeons ces lignes la SARD n'a pas encore fait la preuve de son expérimentation, le projet semble bien échouer¹⁴¹⁷. Un projet proche des même

1414 B. CLAVERO, *La grâce du don. Anthropologie catholique de l'économie moderne*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 168.

1415« La Sacem et l'Adami, qui représentent respectivement les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique pour l'une, les artistes-interprètes pour l'autre a ainsi proposé une taxe sur le chiffre d'affaires des fournisseurs d'accès à Internet pour compenser le piratage et ainsi financer une industrie du disque exsangue. L'idée n'est pas nouvelle. Les FAI, fournisseurs de tuyaux et de débits sont régulièrement la cible des artistes qui estiment que leur responsabilité est importante dans l'essor du piratage. Déjà contributeurs pour le cinéma, les FAI sont évidemment opposés à une telle ponction. » O. CHICHEPORTICHE, « Hadopi : les producteurs rejettent l'idée de taxer les FAI », Znet.fr <http://www.zdnet.fr/actualites/internet/0,39020774,39710511,00.htm> (page visitée le 17/11/09).

1416 G. TODESCHINI, *Richesse franciscaine, de la pauvreté volontaire à la société de marché*, Éditions Verdier, 2008, p. 264.

1417 Mis à part la journée de présentation de projets durant la troisième édition du festival des Arts Libres le

préoccupations voit le jour à l'initiative des créateurs de The Pirate Bay¹⁴¹⁸, nommé Flattr¹⁴¹⁹.

*We aim to help you share money the way we share knowledge and information. Share your things and get monetary support from others*¹⁴²⁰.

*L'idée est de permettre aux internautes qui le souhaitent de payer une somme mensuelle de leur choix qu'ils répartissent ensuite entre tous types de créateurs au fil de leur navigation sur Internet*¹⁴²¹.

Pour le moment, le projet ne permet pas de voir si l'idée sera techniquement et économiquement efficace¹⁴²². L'intention de rémunérer les auteurs de son choix par un système d'abonnement en micro-paiement à la carte peut-il être une solution à long terme ? Ce qui nous semble intéressant, c'est la convergence d'idées et de mises en place techniques faites par différents acteurs de l'internet qui observent les principes fondateurs du réseau des réseaux. Qu'est-il observé ? Tout simplement l'économie du net et du numérique basée sur l'échange des données, la copie des œuvres, ce genres d'action culturelles qui fournissent en conséquence, c'est-à-dire, en logique, en raison et en importance, un modèle pour une économie appliquée (comme on parle « d'arts appliqués ») et qui ne contrefasse pas son milieu naturel.

Nous avons vu deux initiatives qui, sans porter atteinte au droit d'auteur, proposent une solution à la question économique (dans le sens d'une économie restreinte qui serait cohérente avec l'économie au sens large du net). Nous sommes toujours là dans un cas de figure contractuel, même s'il n'y a pas de licence, entre un « producteur » et un « consommateur ». Le contrat est le protocole institué entre les parties qui s'entendent sur le dispositif mis en œuvre. Il s'agit d'une plateforme commune et qui lie les intérêts qui se croisent. Ce n'est pas tout à fait un contrat, dans le sens habituel, mais il nous paraît

20 juin 2010 à la Mairie du 2ème arrondissement de Paris, avec la présence notamment de Peter Sunde, fondateur de Flattr et de Pirate Bay, Camille Harang (Yooook), David Brami (Moozar), Alexandre Boucherot (Ulule), Anne-Marie Cornu (Shagai), Laurent Mauriac (MCN), Benjamin Jean (SARD) et Yves Huin (Kachingle) <http://libreacces.org/spip.php?article88> (page visitée le 20/09/10).

1418 Célèbre plateforme de mise à disposition de fichiers torrent d'œuvres pour la plupart « piratées », <http://thepiratebay.org> (page visitée le 25/02/10).

1419 <http://flattr.com> (page visitée le 20/09/10).

1420 *Idem*

1421 G. CHAMPEAU, « Flattr : la rémunération des créateurs par les fondateurs de The Pirate Bay », *Numerama.com*, 11 février 2010, <http://www.numerama.com/magazine/15070-flattr-la-remuneration-des-createurs-par-les-fondateurs-de-the-pirate-bay.html> (page visitée le 25/02/10).

1422 P. SCOFFONI, « Don le retour et petit bilan Flattr », <http://philippe.scoffoni.net/don-le-retour-et-petit-bilan-flattr/> (page visitée le 20/09/10).

intéressant de le considérer comme tel pour la raison qu'il permet, légalement, un process.

De la même façon, nous avons vu que l'art, parce qu'il est une mise en public, une publication, a conduit des mouvements artistiques d'avant-garde, Fluxus et les Situationnistes en particulier, à affirmer une critique radicale du contrat qui rend public une œuvre et qui lie, en droit, l'auteur, le producteur et le public. Cette mise en public de la production culturelle est une publicité de l'art. Elle ordonne le spectacle de son auctorialité, y compris lorsque celle-ci conteste sa propre autorité et décide de la nier.

Mais la publication est, avant la lettre et par principe, avant le contrat juridique qui détermine son rapport au public, une « mise à jour » qui échappe à l'emprise propriétaire.

Les livres ordinaires ne portent pas de numéro d'identité, et leur « traçabilité », comme on dit aujourd'hui, échappe à tout contrôle. En ce sens, l'« inappropriable » signifie que le livre est indéracinable : personne, ni aucune instance, n'est en mesure de se l'approprier entièrement. [...] Mais le livre est inappropriable encore pour une autre raison. Il n'est ni un objet comme un autre, ni une marchandise comme une autre, et il ne peut devenir une propriété comme une autre, parce que dans les plis du livre est logée la pensée de l'auteur, et par conséquent la matérialité du livre enveloppe ce qu'il y a de plus intellectuel : le livre est l'acte même de la pensée dans son exercice public¹⁴²³.

De la publication papier à celle, numérique via l'internet, nous sommes dans la confirmation et l'amplification de ce fait : ce qui est rendu public par la publication, non seulement appartient au public, mais il est copyleft : personne ne peut s'arroger le droit d'en avoir une propriété exclusive. Nous qualifions d'« avant la lettre », c'est-à-dire à la fois avant l'écriture et avant sa contractualisation juridique, cette réalité de la production de l'esprit. Mais, si l'esprit de la publication précède bien la lettre, il est nécessaire, pour le valider au regard du droit, de passer par un texte juridique qui affirme cet esprit de la publication inappropriable.

C'est la raison pour laquelle nous allons aborder maintenant la question du contrat proprement dit en nous intéressant à des artistes qui ont utilisé l'outil juridique. Nous pourrions constater qu'il a été une préoccupation importante dans l'art et nous pourrions évaluer en quoi la Licence Art Libre, avec le copyleft, a pu innover avec cette attention au droit venue du champ de l'art contemporain.

¹⁴²³ L. BROGOWSKI, *Le Livre d'artiste*, chap. « L'ingénieuse invention du livre », in § « Copyleft, le souci de la libre diffusion », *op. cit.*, p. 64.

3.1.2 Des contrats dans l'art.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un contrat ? Selon l'article 1101 du Code Civil, c'est :

une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent envers une ou plusieurs autres à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose¹⁴²⁴.

C'est avec l'avènement de l'art conceptuel dans les années 1960 et 70, que nombre d'artistes ont utilisé la forme contractuelle pour définir le mode d'existence de leurs œuvres. Nous avons vu précédemment que la relation avec le collectionneur était déterminante pour la l'existence même de l'œuvre. La fabrique de l'art est, à égale proportion, celle de sa réception, de sa reconnaissance, celle-ci d'autant plus importante que la création se situe dans un environnement qui la contextualise. Sa réduction au concept et au minimalisme pourrait laisser croire à une absence d'œuvre. Pourquoi, dans ce contexte de dématérialisation et de réduction de l'œuvre à une sorte d'essence ou d'idéalité, voire tout simplement une réduction à minima, le contrat va-t-il devenir un élément indispensable à la fabrique de l'art dès les années 1960 ?

Nous aborderons dans ce chapitre deux exemples de contrats créés par les artistes Daniel Buren et Lawrence Weiner. Nous verrons ensuite celui rédigé par un galeriste, également commissaire d'exposition, Seth Siegelaub.

3.1.2.1 Daniel Buren, avertissement.

« Avertissement », c'est le titre que donne Daniel Buren au contrat de certification qu'il propose aux possesseurs de ses œuvres¹⁴²⁵. Le terme « avertissement » est explicite : il montre l'extrême attention qui est requise de la part d'un collectionneur ou d'un musée pour être habilité à posséder l'œuvre telle que la conçoit l'artiste. Pour qu'elle soit

1424 « Article 1101. Créé par Loi 1804-02-07 promulguée le 17 février 1804 »,

[http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006436086&dateTexte=20100921)

[cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006436086&dateTexte=20100921](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006436086&dateTexte=20100921) (page visitée le 21/09/10).

1425 D. BUREN, « Avertissement »,

http://www.danielburen.com/db1/4_biblio_ecrits/ecrits_avertissement1969_fr.htm (page visitée le 01/03/10).

effectivement valable et attribuée comme telle, trois conditions doivent être réunies. Il faut :

1. *que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;*
2. *que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren*
3. *que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.*

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren... »¹⁴²⁶.

Sonnant comme une mise en garde, le mot « avertissement » oblige au respect des termes du contrat qui garantit l'authenticité de l'œuvre. Il établit une politique, une relation de connivence, une relation de choix, entre le collectionneur et l'artiste, mais aussi une mise en respect qui tient à distance la passion de la possession et le pouvoir du propriétaire. Le travail de Buren est une politique qui décide de la liberté allouée et qui résiste à l'assujettissement de l'auteur par son collectionneur.

Très tôt j'ai revendiqué le terme de « politique » attaché à mon travail. Je le rattache d'ailleurs à tous les travaux artistiques quels qu'ils soient. [...] L'œuvre d'art étant un objet montré à d'autres, dès qu'il est offert au public, son impact n'est pas seulement d'ordre esthétique, psychologique, sensible ou autre, il est aussi d'ordre politique¹⁴²⁷.

Ainsi, pour l'artiste qui en passe par le contrat de certification, la maîtrise de l'œuvre n'est pas tant validée par un « métier d'art » que par le contrôle exercé sur ce qui va la faire exister comme telle. Maître d'œuvre, Buren commande à l'acquéreur de suivre à la lettre, ce qui va permettre de lui attribuer l'objet d'art. L'œuvre en soi n'a pas de valeur. Un tissu à rayure blanches de diverses couleurs, alternées et verticales de 8,7cm de large chacune, ne devient œuvre de Daniel Buren que, si et seulement si, le certificat a été, selon les trois conditions ci-dessus, suivi. La fabrique de l'art passe par l'assentiment de l'acquéreur, par l'observation scrupuleuse qu'il fait du contrat. Cette procédure est constitutive de la création de l'œuvre. Ce n'est pas simplement une garantie de son authenticité mais aussi une condition majeure à son existence.

1426 D. BUREN, *Les Écrits, tome I*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, p. 61.

1427 D. BUREN, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, 1998, p. 80.

Mon contrat précède de quelques années celui de Seth Siegelaub et Bob Projansky¹⁴²⁸, et sert effectivement de mode d'emploi, mais aussi de récapitulatif, ce qui me permet de savoir précisément où sont les œuvres et de ne prendre personne dans un piège. Ainsi toute personne possédant un certificat attaché à une œuvre est mise au courant de la manière de présenter l'œuvre en question, des conditions de son éventuel changement de place et de position, de la procédure pour céder l'œuvre à une tierce personne et transférer le certificat Avertissement. Comme dans n'importe quel contrat, si les conditions ne conviennent pas et ne sont pas acceptées par le collectionneur, certains paragraphes peuvent être révisés ou certains avenants ajoutés. Si aucun accord ne peut advenir, la personne n'achètera pas l'œuvre, ou bien l'achètera à ses risques et périls¹⁴²⁹.

L'œuvre de Buren, est une mise en relation d'outils : un outil visuel, l'objet d'art, avec l'œil du spectateur, organe de la vision et un outil contractuel qui fait exister cet objet d'art par la garantie d'authenticité et de légitimité.

Les rayures sont devenues un modèle, un signe que j'ai plus tard appelé mon outil visuel. Cette séquence de rayures alternant le blanc et la couleur d'une largeur particulière - 8,7 cm - n'est que l'élément stable que j'ai utilisé sans exception depuis 1965. Mais cela ne signifie pas que je l'utiliserai toujours. Tout le reste, dans mon œuvre - depuis les idées jusqu'aux matériaux eux-mêmes (bois, lin, papier, verre, etc.) – change constamment, en fonction du but, du temps et de l'emplacement. J'utilise donc cette dimension de 8,7 cm parce que c'était la largeur des rayures que j'avais trouvées sur le premier tissu en lin. J'ignore pourquoi cette dimension est utilisée partout dans le monde, mais elle ne crée jamais d'illusion optique et 8,7 cm est soi-disant la distance approximative entre les yeux chez un être humain apparemment normal. Je l'aime bien, mais pas à cause de l'explication scientifique. Et je continue à utiliser cette dimension car elle me permet de mesurer tout espace ou surface que je marque avec cette mesure sans utiliser aucun autre outil que mes yeux¹⁴³⁰.

Outil de droit, le contrat de certification institué, nous pourrions aller jusqu'à dire qu'il produit un autre outil, l'œuvre d'art, « outil visuel », via le matériau utilisé pour la faire. Observer le droit, observer l'environnement, l'œuvre de Buren est une observation de ce

1428 Voir plus loin.

1429 D. BUREN, *idem*, p. 144.

1430 D. BUREN, *Les Écrits*, tome III, op. cit., p. 357.

qui fonde les modes d'existence d'un phénomène en forme. Travail « in situ », c'est-à-dire,

[...] non seulement en rapport avec le lieu où il se trouve, mais également un travail entièrement fabriqué dans ce lieu¹⁴³¹,

l'œuvre de Buren rend compte de l'impératif à observer ce qui conditionne la vision. Et au-delà de l'aspect rétinien, c'est la question de l'auteur, de son rapport avec le pouvoir, avec ce qui fait loi, qui est mis ainsi en position, nous oserions dire, en position de combat, car ce travail est d'autant plus subversif qu'il se revendique comme décoratif¹⁴³². Mais loin d'être innocent, conscient des enjeux du visuel, des enjeux du pouvoir de faire voir, il s'agit pour l'artiste de neutraliser ce pouvoir de façon à y exercer une puissance d'art possible. Cette puissance est simple, pratique et fondamentale, c'est celle de l'observation en situation d'art. Situation de combat redisons-le. L'outil contractuel qui certifie l'authenticité de l'œuvre, elle-même outil, mais cette fois-ci visuel, montre l'importance de ce qu'on pourrait appeler la « fonction art ». Fonction doxique qui reforme le cadre du discours à travers son aspect décoratif. Elle tient en respect toute tentative d'instrumentalisation, et la réussite de Daniel Buren, au sein même du pouvoir culturel, montre qu'il a pu, en partie du moins, protéger la puissance de son œuvre de la passion du pouvoir. Voyons cela plus en détail et de façon critique. Car une question se pose concernant la réalité de l'avertissement : si son effectivité est bien réelle, comme l'attestent quelques contentieux résolus¹⁴³³, sa fonction esthétique n'est-elle pas assujettie à ces questions de droit ? Ou bien s'agit-il, dans le cas précis de Buren, d'une œuvre qui « prend la forme » comme on prend le pouvoir, une œuvre qui dépasserait le jugement de goût pour l'étendre au critère du politique. Le droit à l'image, la guerre contre l'iconoclasme, tous les problèmes juridico-politique liés aux images, deviennent avec Buren, images du droit, icônes, marques de droit. Ce qu'on nomme « fiction juridique » prend là tout son sens et montre la connivence qui existe entre les fictions, qu'elles soient esthétiques ou juridiques.

À vrai dire, il est difficile de dissocier dans les avertissements la part strictement juridique de la part esthétique. Et si la dimension esthétique des avertissements n'est

1431 D. BUREN, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans, op. cit.*, p. 101.

1432 « La phobie engendrée par ce terme "décoratif" m'intéresse, car je me demande ce qu'elle recouvre, ce qu'elle cache exactement. De quoi les défenseurs de l'art ont-ils peur lorsqu'ils prononcent sur une œuvre l'anathème la déclarant décorative ? » *Idem*, p. 119.

1433 Par exemple en 1989 lors de l'exposition « Bilderstreit » au Japon où, rapporte l'artiste : « la pièce de l'exposition japonaise a été retirée ipso facto, et cinquante exemples sont là pour dire que je retire de la vente des pièces qui n'ont pas d'avertissement. Je n'ai jamais échoué à faire sortir d'une vente une pièce. Cependant cela n'empêche pas qu'on vende des choses sans mon accord ». Cité par S. GAYET, « La Avertissements de Daniel Buren : la menace du faux. », *La Voix du Regard*, n°14, 2001, p. 72.

pas niée par l'artiste (« Mon avertissement est aussi important dans mon travail qu'une pointe de rouge sur une pièce de Cézanne »), elle ne saurait invalider leur fonctionnement dans la sphère juridique. [...] L'incursion réelle ou fictionnelle qu'il opère dans la sphère juridique réussit à modifier le statut de l'œuvre et de ses implications dans le champ artistique et social¹⁴³⁴.

L'intérêt que nous portons à l'attitude de Daniel Buren n'en demeure pas moins critique vis-à-vis de la conception qu'il a de l'auteur et particulièrement de sa maîtrise de l'œuvre, toute contraire à ce que poursuit le copyleft.

Ce contrôle me paraît une sorte de respect minimal pour les autres, comme pour mon œuvre. Il me semble que si l'on fait un travail avec un sens particulier, ce n'est pas pour le donner en pâture à d'autres à un moment ou à un autre, quand il n'est plus sous mon contrôle direct ou lorsque je ne serai plus de ce monde. Je ne vois vraiment pas comment un artiste peut échapper à cette idée de contrôle¹⁴³⁵.

Daniel Buren serait-il à ce point sensible aux questions liées au pouvoir politique qu'il se confondrait maintenant avec lui ? Serait-il à ce point préoccupé par le contrôle qui peut être fait sur son œuvre qu'il irait, lui-même, jusqu'à vouloir contrôler ce qui échappe à l'emprise, c'est-à-dire l'art lorsqu'il s'expose et ainsi se met hors de prise, y compris par son auteur ? Bien sûr, les maltraitements vis-à-vis des œuvres, de l'art en général, les instrumentalisation des artistes, sont possibles, elles sont même légions. C'est tout l'enjeu du rapport conflictuel entre art et culture, nous l'avons vu mais, au final, et c'est le crédit qu'accorde le copyleft en accentuant l'infini de l'œuvre et son « immaîtrise », l'art, de toutes les façons possibles, échappe aux emprises. L'art échappe aux pouvoirs. L'art auquel nous pouvons porter crédit, parce qu'il est une puissance de décréation, est celui-là même qui est incontrôlable, ou si peu qu'on puisse en rire. L'illusion est de le croire maîtrisable comme issu d'une maîtrise. L'art que le copyleft accompagne est offert à l'attention, au risque du mépris, offert à l'infini, à travers une finition juste ponctuelle.

Le certificat d'authenticité de l'auteur des Deux Plateaux¹⁴³⁶ craindrait-il de voir son travail

1434 S. GAYET, « Les avertissements de Daniel Buren : la menace du faux » *La Voix du Regard*, n°13, automne 2001, p. 72.

1435 D. BUREN, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, op. cit., p. 142.

1436 D. BUREN, « Les Deux Plateaux, 1985-1986, travail in situ. Cour d'honneur du Palais-Royal, Paris, France »,

http://www.danielburen.com/db1/3_oeuvres/albums/1208_les_deux_plateaux_full/1208_full/base0.html (page visitée le 21/09/10).

ne pas tenir la distance dans le temps, « in situ dans le temps » de sa transmission ? Au contraire de cette volonté de maîtrise de l'œuvre en place, in situ dans l'espace, nous pouvons dire que l'œuvre copyleft se situe au cœur spacio-temporel de l'in situ. Elle n'est pas seulement le fait d'une présence spatiale mais elle est le temps de l'œuvre, le temps de son mouvement, le temps de sa création, de son invention, de son évolution. Aussi, ce que fait le copyleft est-il bien un élargissement des conditions d'attention à l'œuvre d'un auteur. Élargissement critique et politique vis-à-vis des emprises, des méprises et des prises de pouvoir, cette passion à laquelle les artistes parmi les meilleurs et les plus avertis peuvent se soumettre.

Voyons maintenant avec Lawrence Weiner, ce qui n'est pas un contrat à proprement parler, mais une note d'intention dont l'objet est également de déterminer l'existence et le devenir d'une œuvre.

3.1.2.2 **Lawrence Weiner.**

La note d'intention, à forte connotation contractuelle, bien que ce ne soit pas à proprement parlé un contrat juridique, qu'établit Lawrence Weiner, est à l'inverse d'un avertissement qui voudrait mettre en garde. C'est une invitation faite à l'acquéreur de l'œuvre pour la faire exister selon trois possibilités :

1. *The artist may construct the piece.*
2. *The piece may be fabricated.*
3. *The piece need not be built.*

Each being equal and consistent with the intent of artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

1. *L'artiste peut construire le travail.*
2. *Le travail peut être fabriqué (par quelqu'un d'autre) .*
3. *Le travail peut ne pas être réalisé.*

Chaque proposition état égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une

*des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception*¹⁴³⁷.

Publiées une première fois dans un livre intitulé « Statements »¹⁴³⁸, les œuvres sont décrites en quelques mots sous forme d'énoncés comme possibilité de réalisation. Ce sont des sculptures, des objets fabriqués avec le langage, ils s'inscrivent en ligne directe de la pratique de l'artiste qui aime à se définir lui-même comme sculpteur¹⁴³⁹. Cette façon de faire un objet d'art par la possibilité qu'il soit réalisé ou non, par l'artiste ou par une autre personne, est la conséquence d'un accident, d'une sérendipité, un fait divers déterminant :

*En 1968 l'artiste avait présenté au Windham College : « Hay, Mesh, String », une œuvre constituée de cordes et de pieux enfoncés simplement dans le sol. Lorsque des étudiants furieux de ne rien comprendre à cet art, détruisirent la pièce, Weiner considéra qu'au fond, l'œuvre ne devrait pas obligatoirement exister matériellement, que son propos serait d'abord de la suggérer*¹⁴⁴⁰.

Nous allons maintenant évoquer la relation que nous avons pu avoir avec Lawrence Weiner au sujet d'une de ses premières séries de Statments, les « Public Freehold ».

Se présentant sous forme d'énoncés disposés le plus généralement sur un mur, « Public Freehold » se déclarait « no copyright ».

*Je retrouve une publication spéciale de Flash art avec des statements de Lawrence Weiner (fin des années 60 ou début des années 70 je pense) avec en titre :
Public Freehold no copyright*

Peut-être pourrait-on lui envoyer une info sur copyleft cela lui donnerait des idées (car

1437 L. WEINER, *Collection Public Freehold*, Catalogue de l'exposition à l'ancien Collège des Jésuites par les étudiants de l'ESAD de Reims, 15 mai au 12 juin 2003, sur une proposition de Ghislain Mollet-Viéville, n. p.

1438 L. WEINER. *Statements*. New York, Seth Siegelaub, 1968, 64 p. Tirage à 1000 exemplaires. <http://www.florenceloewy.com/artistes/w/weiner/weiner.html> (page visitée le 04/03/10). Quelques Statements réunis sont téléchargeables, mis en Licence Art Libre par Antoine Lefebvre, à l'initiative du projet de « La Bibliothèque Fantastique » via http://labibliothequefantas.free.fr/files/Lawrence_Weiner_Statements_collection_public_freehold.pdf (document téléchargé le 20/11/10).

1439 « Lawrence Weiner a toujours souhaité qu'on le considère d'abord comme un sculpteur, un manipulateur d'objets qu'il s'amuse ensuite à inscrire dans des contextes sociaux et idéologiques à l'aide de leurs transcriptions dans la langue. Dans ses énoncés il est en effet question de matière, de couleur, de position, de tension, d'occupation de l'espace, de mouvement ou de durée, toutes des préoccupations appartenant effectivement au domaine de la sculpture si l'on veut bien la considérer dans son sens le plus large. » G. MOLLET-VIÉVILLE, « Lawrence Weiner », <http://www.conceptual-art.net/lweiner.html> (page visitée le 04/03/10).

1440 G. MOLLET-VIÉVILLE, « Lawrence Weiner », <http://www.conceptual-art.net/lw.html>, (page visitée le 03/04/10).

depuis il n'insiste pas trop sur cette idée de freehold)¹⁴⁴¹.

Après un premier courriel, sans suites, nous reprenons contact avec Lawrence Weiner quelques années plus tard pour l'informer à nouveau de l'existence du copyleft appliqué à l'art et de la Free Art License et plus précisément, lui demander s'il accepte de mettre un de ses statements en copyleft.

Dear Lawrence Weiner,

I am a french artist who, with lawyers, wrote a specific free license, not for softwares, but for any works of art. For artists and others to put their creations under copyleft and let them really free in respect of intellectual Property too (that's not piracy !) You can have a look to this license, named "Free Art License", on the web site of Copyleft Attitude : <http://artlibre.org/licence.php/lalgb.html>

I am contacting you on the advice of Ghislain Mollet-Viéville because I would be very glad and proud to interpret a statement from the "Collection Public Freehold".

Do you think I could consider it is really free, no copyright but copyleft : that is to say that it can be copied, distributed and transformed freely and really in relation to the jurisdiction. (because "no copyright" doesn't exist for the Intellectual Property... It is always copyright even we want it not to be.)

May be you know Linux, the free operating system for computers and free softwares too. This is copyleft work, really free.

Here is the preamble on the web site of Copyleft Attitude : "[...]"

I would like to interpret this statement from the « Collection Public Freehold » :

CURTAILED

DISENGAGED

RESTRAINED

WEAKENED

TINGED

1441 G. MOLLET-VIÉVILLE, courriel à A. MOREAU, le 17 novembre 2000.

AS TO NOISE AND/OR SILENCE

Can it be placed under copyleft ?

[...]

Thank you if you could kindly tell me what you think of my proposal ?

Sincerely

Antoine Moreau¹⁴⁴²

La réponse de l'artiste :

Dear Antoine Moreau,

I am not interested in solicitation. The works you speak of are for use but not with my name unless there is specific permission.

(e.g. There is an artist who says WEAKENED is a sculpture.)

The role of the artist is not to encourage access. The responsibility is to facilitate after & per request.

Best regards,

Lawrence Weiner¹⁴⁴³

Nous retrouvons ici la position ambiguë que peuvent avoir fréquemment les artistes, ayant au départ, le généreux geste d'offrir gratuitement leur création, y compris avec force démonstration de transgression de la loi, ici du copyright. Ils se rétractent ensuite, craignant pour leur nom d'artiste, craignant pour leur statut d'auteur. Le « no copyright », encore une fois, était bien cet effet d'annonce, inefficace quant à la remise en cause réelle de l'autorité de l'auteur centrée toute entière sur son « originalité » et la reconnaissance de son pouvoir de création.

Lors de l'exposition « Collection Public Freehold » au Collège des Jésuites à Reims en mai-juin 2003, Lawrence Weiner contredisait clairement sa position « no copyright » en affirmant : « Copyright is not a bad thing ». Voici le détail de sa réponse suite à la question

1442 A. MOREAU, *courriel* à L. WEINER, le 23 mai 2003.

1443 L. WEINER, *courriel* à A. MOREAU, le 27 mai 2003.

posée par Ghislain Mollet-Viéville concernant le copyleft dont on aurait pu croire qu'il puisse être proche des préoccupations de l'artiste.

Ghislain Mollet-Viéville : Autour des années 70 tu pensais que pour posséder une pièce il suffisait de l'avoir lue et de s'en souvenir. C'est en vertu de ce principe que tu as décidé que certaines de tes œuvres seraient interprétables librement par le public (Flash art – en particulier – a publié un numéro spécial « Public Freehold, no copyright » avec des « Statements » que tu as laissés à la disponibilité du public). Pourrais-tu nous expliquer ici à quoi cela correspond exactement et comment tu te positionnes par rapport à l'artiste Antoine Moreau qui, avec des avocats, a établi la Licence Art Libre (copyleft attitude) pour des œuvres d'art qui peuvent être copiées, distribuées, et transformées dans le respect des droits de l'auteur prévus par la loi ?

Lawrence Weiner : As you have seen, the idea of public freehold is simply to allow people who do not have the means to participate in their own culture without having to go against their own ethics (stealing). Copyright is not a bad thing, unless the entire world was assured to an existence. Being paid for your own work is not evil, and as with public freehold, occasional pro-bono is a social obligation within our culture¹⁴⁴⁴.

L'auteur de la série des Statements « Public Freehold » confond, comme beaucoup, le « libre » et le « gratuit ». Il comprend la possibilité d'une participation à son œuvre comme une tolérance pour les personnes n'ayant pas les moyens de produire et ne pouvant transgresser la loi. L'artiste alors, grand seigneur, permet au public défavorisé de participer à l'œuvre, le « no copyright » jouant le rôle « d'accroche publicitaire » qui donne un goût romantique de « hors-la-loi » à un travail qui, au final, est dans la conformité du droit tel qu'il se pose.

En conclusion de cet épisode emblématique de l'art contemporain et de sa relation avec le copyleft que Lawrence Weiner aura permis de révéler, mentionnons une publication dans le numéro 36 de la revue d'art gratuite 02. Elle comporte un supplément rendant compte de l'exposition « Collection Public Freehold » organisée par Ghislain Mollet-Viéville aux Beaux-Arts de Mulhouse¹⁴⁴⁵. La quatrième de couverture reproduit le préambule de la Licence Art Libre. Nulle autre implication, nulle autre conséquence. Annulation du fait

1444 L. WEINER, *Collection Public Freehold*, Catalogue de l'exposition à l'ancien Collège des Jésuites par les étudiants de l'ESAD de Reims, *op. cit.*, n. p.

1445 02, hiver 2005-06, édité par Zoo galerie, Nantes.

copyleft et de son faire possible par l'information qui agit ici, mais c'est souvent le cas, comme fait divers, comme fait divertissant.

Les deux approches contractuelles que nous venons de voir avec Buren et Weiner ne concernent que l'œuvre des artistes eux-mêmes. Elles n'ont pas le caractère universel qu'a cherché à avoir la Licence Art Libre en offrant un contrat valable pour tous et non pas seulement pour des cas de créations particulières.

Tel est le cas également, dans une toute autre optique que la Licence Art Libre, du contrat « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement » que nous allons aborder maintenant.

3.1.2.3 « *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* ».

Après avoir ouvert une galerie d'art à New York, de fin 1964 jusqu'au printemps 1966, Seth Siegelau met au point avec R. Projansky, avocat, un des premiers contrat à l'usage des artistes contemporains quelque soit leur travail : « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement »¹⁴⁴⁶. Traduit en français par M. Claura sous le titre « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée » et publié à Bruxelles par le collectionneur Herman J. Daled¹⁴⁴⁷,

Ce contrat a pour objet de remédier aux inégalités généralement reconnues qui existent dans le monde de l'art plus particulièrement en ce qui concerne l'absence de contrôle de l'artiste sur l'utilisation qui est faite de son travail et la participation de l'artiste au profit éventuel que l'acquéreur peut tirer de l'œuvre acquise.

Ce contrat a été rédigé en tenant compte des pratiques courantes et des réalités économiques régissant les monde de l'art (sachant que tout s'y traite en privé, en espèce et sans formalités), considérant les intérêts et les motifs des parties concernées.

Il est souhaité que ce contrat devienne le cadre standard utilisé pour toute cession d'œuvre d'art contemporain ; c'est pourquoi il a été conçu aussi clair, simple et pratique que possible. Il peut être utilisé tel que ci-après ou modifié selon les circonstances

1446 S. SIEGELAUB et R. PROJANSKY, « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement », disponible sur le site <http://wageforwork.com/english.pdf> (fichier pdf téléchargé le 04/03/10).

1447 S. SIEGELAUB et R. PROJANSKY, « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée », trad. M. Claura, disponible sur le site <http://primaryinformation.org/files/french.pdf> (fichier pdf téléchargé le 04/03/10).

*particulières*¹⁴⁴⁸.

L'ambition de ce contrat est clairement affichée : devenir le cadre juridique standard pour toute cession d'œuvre d'art contemporain. Il s'appuie sur l'observation des pratiques courantes des artistes et des réalités économiques régissant le monde de l'art, artistes et collectionneurs. L'introduction liminaire exprime bien les préoccupations propres au respect de la création artistique ; non seulement le respect des droits de l'auteur tels qu'ils sont en vigueur, mais aussi et surtout un plus grand contrôle sur l'œuvre vendue. Le souci majeur est de pouvoir établir une relation étroite entre l'artiste et l'acquéreur, relation qui soit conforme aux vœux de l'artiste et qui veille au respect de ses droits patrimoniaux et moraux. Le trait dominant de ce contrat est de faire valoir les droits de l'auteur contre toutes possibilités d'action de la part des collectionneurs qui porteraient atteinte à l'intégrité originelle de l'œuvre et à la volonté initiale de l'artiste. Pour ne pas décourager l'acquéreur face à des conditions qui pourraient paraître dissuasives, on trouve dans la partie « Objet du contrat » les lignes suivantes :

Bien que le contrat puisse paraître modifier les relations qui prévalaient jusqu'à présent entre l'artiste et le propriétaire de l'œuvre d'art, principalement en mettant de nouvelles obligations à la charge du propriétaire, le Contrat comporte néanmoins des éléments favorables au collectionneur. En échange de ces obligations, qui n'occasionneront presque aucun frais au collectionneur, celui-ci obtient des avantages substantiels; le Contrat a pour but :

- 1 D'accorder à chaque propriétaire le droit formel d'obtenir de l'artiste (ou de son représentant) un certificat relatant l'histoire et le PROVENANCE de l'œuvre.*
- 2 De créer et clarifier les relations entre l'artiste et le propriétaire sur une base équitable.*
- 3 De maintenir ces relations entre l'artiste et chaque propriétaire successif de l'œuvre.*
- 4 De poser clairement que l'artiste conserve un droit moral sur son œuvre bien que celle-ci appartienne au collectionneur.*
- 5 De donner l'assurance au propriétaire qu'il fait de l'œuvre un usage conforme aux intentions de l'artiste*¹⁴⁴⁹.

La conclusion du texte qui introduit celui du contrat proprement dit, texte pédagogique de

¹⁴⁴⁸ « Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée », introduction, p.1. Nos remerciements vont à Isabelle Vodjdani qui nous a communiqué une copie papier du contrat lors de la deuxième rencontre Copyleft Attitude en juin 2000.

¹⁴⁴⁹ *Idem*, p. 2.

4 pages qui explique le mode d'emploi et ce qui a motivé la rédaction du contrat, est intéressante. Intitulée « les choses de la vie : vous, le monde de l'art et le contrat »¹⁴⁵⁰, elle traduit l'originalité du projet, son utilité dans un contexte où le flou régnait dans les relations complexes entre les artistes, les marchands et les collectionneurs. Nous la livrons en entier :

Seth Siegelau et Bob Projansky comprennent que ce Contrat est sans précédent dans le monde de l'art et qu'en conséquence il pourra provoquer des remous divers ; mais, en même temps, le mal auquel il veut remédier est unanimement reconnu et il n'a encore jamais été trouvé d'autre moyens pour aboutir à un résultat positif.

Que vous, l'artiste, l'utilisiez ou non, libre à vous ; ce qui vous est donné, c'est un outil légal que vous pouvez utiliser pour asseoir vos droits futurs sur toute œuvre cédée. Ceci a pour objet de se substituer à ce qui a existé jusqu'à présent – c'est-à-dire rien.

Seth Siegelau et Bob Projansky on fait cela pour rien, sauf le plaisir et le goût de s'affronter au problème, estimant que si jamais doit se poser la question des droits de l'artiste sur son travail, c'est nécessairement l'artiste qui a raison contre quiconque¹⁴⁵¹.

La différence est grande entre ce type de contrat qui accentue le droit d'auteur tel qu'il existe et un contrat comme la Licence Art Libre ou la General Public License qui le reformule, en cédant ce qui est considéré comme allant de droit, pour autoriser ce qui n'a pas droit (la copie, la diffusion et la transformation des œuvres). « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement » est un contrat tout à l'inverse de la Licence Art Libre et du copyleft. Avec le copyleft, l'artiste n'a pas « raison contre quiconque ». Il est en intelligence avec quiconque prend acte de son œuvre en la copiant, la diffusant, la transformant. La raison est là, ni offensive, ni défensive, mais offerte à qui veut bien l'entendre et y donner, en écho, de sa voix.

Il est faux d'affirmer qu'il n'existait rien avant « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement ». Pas grand chose du point de vue du droit moral, en effet, puisque le droit d'auteur n'existe pas aux U.S.A., seul le droit français permet un droit de l'auteur grâce à ce droit moral qui s'articule au droit patrimonial. Mais il n'y a pas de vide juridique, la relation entre l'artiste et le monde de l'art aux U.S.A. s'est faite selon les usages en vigueur et les règles du droit patrimonial. Ce qui tenait en respect était tout simplement l'estime, naturelle, que pouvait avoir l'amateur d'art pour son auteur. Ce qui a semblé manquer aux concepteurs du contrat, c'est cette disposition confiante de l'artiste

1450 Titre d'un paragraphe, *idem*, p. 3.

1451 *Idem*, p. 4.

contre toute raison calculante, raison à laquelle ils donnent droit contre quiconque. Cette raison là est à la fois aristocratique et donnera, plus tard, la possibilité, qu'on peut dire « de droit », d'être au dessus des lois, sinon hors-la-loi.

Un geste, un comportement, un acte ne sont juridiquement criminels aussi longtemps qu'un texte ne les déclare comme tels. Lorsque le crime fait de la loi son motus, lorsqu'il se donne la loi comme mobile, nous ne sommes plus dans le registre de la transgression mais de l'immanence : seul le criminel se meut, et non le crime, en tant qu'il a comme motus la loi qu'il s'est donnée¹⁴⁵².

C'est en observant la loi telle qu'elle se pose et les pratiques artistiques telles qu'elles se font que la Licence Art Libre a été pensée et rédigée. Non pour la seule raison triomphante de l'artiste mais pour l'art qui lui échappe et qui ne lui appartient pas en propre. Pour l'art sans raison autre que sa possibilité offerte, celle qui est ouverte à l'inconnu.

Au contraire du contrat de Seth Siegelaub et Bob Projansky, la Licence Art Libre n'est pas « sans précédent », elle n'a pas cette prétention, fautive, à l'originalité *ex nihilo*. Elle n'a pas été non plus rédigée pour « rien ». Elle se situe dans le prolongement existant du droit d'auteur, elle en a observé la réalité pour l'ajuster à ce qui fait la réalité de la réalité, son mouvement, sa vie réelle. La Licence Art Libre n'a pas été encore rédigée pour ce rien qui est la gratuité, mais rédigée gracieusement pour tout un chacun.

Fin 1990, Seth Siegelaub envoie, pour les besoins d'un projet d'exposition d'art conceptuel à Düsseldorf, un questionnaire aux 105 artistes encore vivants parmi les 123 à avoir exposé en 1969 à cinq expositions-clefs ayant eu lieu en Europe et aux Etats-Unis. Il contient trois questions simples qui interrogent le statut de l'artiste et sa création en regard avec la situation des années soixante :

1/ Comment l'art des années 60 a fini par être intégré – ou non – dans le courant de l'art dominant.

2/ Plus globalement, comment la production, la diffusion et la consommation de l'art ont changé depuis 1969 ?

3/ Comment les artistes se situaient eux-mêmes dans ce contexte.

[...]

Les réponses des artistes à nos questions ont été très difficiles à obtenir, et elles sont extrêmement variées. Elles vont de l'analyse sociale de l'histoire récente de l'art

1452 J. SOULILLOU, *L'impunité de l'art*, op. cit., p. 188.

*mondial, à des récits autobiographiques. Certaines sont très distantes, d'autres sont amères, ou amusantes, ou frisent l'insolence. [...] Mais le fait le plus significatif, du moins à mon sens, c'est qu'il nous a été d'obtenir des réponses quelles qu'elles soient : apparemment, beaucoup ne tenaient pas à répondre. Nous avons l'impression que ce genre de questions de nature sociale ne les intéressait pas vraiment ou ne leur paraissaient pas pertinent [...]*¹⁴⁵³.

La déception de Seth Siegelauub correspond à la difficulté d'avoir une situation sociale lorsqu'on est artiste. Aujourd'hui, des questions similaires, légèrement adaptées au contexte de l'époque, seraient toujours d'actualité. Avec l'arrivée de l'internet et du numérique, le travail de la production, de la diffusion et de la réception des œuvres d'art a modifié la nature de ce qui est toujours nommé « art » quant à la fabrication de ses objets. Ce que l'art conceptuel, cette catégorie d'avant-garde, aura pu aborder de façon expérimentale et confidentielle, l'internet et le numérique le valide à grande échelle et dans la banalité.

En prolongement des interrogations de Seth Siegelauub, nous avançons que la copie des œuvres, leur diffusion et leur transformation sont les trois faits paradigmatiques qui nourrissent la mécanique renversante d'un art contemporain ainsi renouvelé, voire bouleversé. Un contrat d'artiste, à l'ère du net et du numérique, ne pourrait plus avoir les mêmes prétentions et mêmes intentions que celui mis au point par Seth Siegelauub et Bob Projansky. Le milieu, y compris le milieu de l'art touché par l'environnement réticulaire, a profondément changé la donne, la donne de l'art même.

Nous en faisons le constat : l'art est, depuis ses facultés numériques et réticulaires, non pas en mesure de disparaître, mais lui-même une mesure de disparition. L'artiste est acteur de cette disparition, il est celui qui va prendre toute la mesure de cette dimension spectrale, celle que Duchamp avait poursuivi lorsqu'il cherchait, avec le ready-made, à comprendre et représenter la quatrième dimension via l'ombre portée¹⁴⁵⁴. Un artiste conséquent est, aujourd'hui, celui qui va affirmer l'invisible, l'immatériel et le don gracieux. Les artistes, parmi les plus intéressants, selon notre regard, font de leur œuvre une disparition. Pensons aux retraits des trois artistes déjà évoqués, mais aussi aux travaux de Robert Barry, Opalka ou Stanley Brown. Mais aussi plus près de nous à Tino Seghal¹⁴⁵⁵, Edouard

1453 S. SIEGELAUB « L'origine d'un projet », *Artpress n°17 hors série, 69/96, Avant-Gardes et Fin de Siècle*, 1996, p.14-15.

1454 J. CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000.

1455 P. KLEIN, dit DELAYIN, « Tino Seghal tente de construire une oeuvre exclusivement événementielle, qui proscrit tout paratexte (ou parergon), mais cette interdiction est elle-même un paratexte », s. d. <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0803071557.html> (page visitée le 04/03/10).

Boyer¹⁴⁵⁶ ou Unglee¹⁴⁵⁷ et ceux, sans doute meilleurs qui n'apparaissent pas sous notre écriture. Il nous semble que l'internet et le numérique amplifient cette disparition et de l'auteur et de l'œuvre et du public dans une présence à l'auteur, à l'œuvre et au public renouvelée.

Envisager un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur a une conséquence immédiate : l'art perd sa visibilité en tant que tel. Pour des pratiques qui se situent dans la lignée des arts visuels, et surtout pour les institutions normatives qui le gèrent, le problème n'est pas négligeable, car s'il n'est pas visible, il échappe à tout contrôle, à toute prescription, à toute réglementation, en somme à toute « police ». Dans une perspective foucauldienne, on dirait que l'enjeu d'une police de l'art est une question de visibilité¹⁴⁵⁸.

Cette « fin » et de l'auteur et de l'œuvre et du public nous semble être le passage obligé pour la poursuite de leur histoire possible. L'art se révèle à travers ce passage et se relève de sa fin, sans fin. Nous disons bien, et c'est là notre désaccord avec le fantasme d'une disparition vraie, fantasme iconoclaste, qu'il s'agit d'un passage et non pas d'un point de chute victorieux qui aurait conquis le fin du fin de l'art, son « essence » alors. Ce passage est passant pour et à condition d'art. C'est pourquoi, *in fine*, nous n'envisageons pas la possibilité crédible d'un « art sans œuvre etc. » Vue de l'esprit, pure d'un corps qui pèse et auquel nous sommes attaché. Ce lien est loin d'être une aliénation, c'est bien plutôt une révélation de la réalité telle qu'elle se pose à nous et qui invite à libérer l'esprit de ses visées pures sinon purificatrices.

Ce qu'auront formalisé les licences libres dévolues aux productions de l'esprit non logicielles, c'est cet état de passage infini entre les auteurs à travers des œuvres et pour des publics eux-même auteurs à travers des œuvres et ainsi de suite sans fin. Le copyleft, particulièrement, aura cerné, de façon beaucoup plus averti, la qualité de ce passage où ce qui disparaît c'est le pouvoir de captation et ce qui s'offre, c'est une puissance d'inventions.

Nous allons dans le chapitre suivant étudier trois licences libres de type copyleft.

1456 M. F. VÔ, « "S'effacer, c'est être léger, c'est accueillir" » Edouard Boyer », *hors d'œuvre* n° 24, novembre 2009, <http://interface.art.free.fr/spip.php?article253> (page visitée le 04/03/10).

1457 « Unglee a disparu, sans ses tulipes », article simili *Le Monde*, 20/09/2006, *artmag.com*, <http://www.artmag.com/autresnouvelles/unglee/unglee6.html> (page visitée le 04/03/10).

1458 S. WRIGHT, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur. », *op. cit.*

3.2 **Les licences libres pour contenus.**

[...] mais ce serait peut-être l'une des plus grandes opportunités manquées de notre époque si le logiciel libre ne libérait rien d'autre que du code.

Ainsi se conclut le documentaire « Nom de code : Linux » de Hannu Puttonen diffusé le 14 mars 2002 sur ARTE lors d'une soirée thématique intitulée « Les rebelles du net »¹⁴⁵⁹. C'est, à notre connaissance, le premier long métrage grand public ayant pour sujet les hackers et le mouvement du logiciel libre. La question qu'il pose en conclusion, l'extension du libre au-delà du seul code-source, nous semble parfaitement décrire la dimension culturelle qui découle du logiciel libre pour s'appliquer à d'autres types de créations. N'est-ce pas un juste retour sur ce qui a toujours fait art dans la culture, bien avant que le logiciel libre ne porte aujourd'hui l'étendard de la liberté ? Car ce n'est pas tant le logiciel libre qui pourrait libérer autre chose que du code, que la reconnaissance, via son initiative et son effectivité, de ce que l'art a toujours opéré au sein de la culture : une liberté fondamentale, intempestive et imprenable.

Nous avons pu voir, en avant première, en avril 2001 à Cambridge, une projection d'une version non définitive du film de Puttonen lors du colloque CODE¹⁴⁶⁰ auquel nous étions invité pour présenter la Licence Art Libre. Il nous est apparu clairement lors de cet événement que le logiciel libre ne concernait plus seulement les informaticiens et leur objet logiciel, mais touchait l'ensemble des préoccupations liées à la culture. La bataille autour du droit d'auteur allait être le fil conducteur, politique et culturel, qui allait toucher tous les domaines de la création. Le logiciel libre aura été l'avant garde non-artistique (au sens conventionnel) de cette aventure. Tous les domaines de la création, c'est-à-dire véritablement tous, sont concernés : culture, politique, économie, art, science, etc., bref, toutes activités humaines qui produisent des objets protégeables par le droit d'auteur.

Comme pour le logiciel libre, c'est par l'attention au droit d'auteur et via la rédaction d'une licence juridique que l'effectivité des intentions émancipatrices allaient s'affirmer. La General Public License dévolue aux logiciels aura montré l'exemple et des licences libres

1459 H. PUTTONEN, *Nom de code : Linux*. http://archives.arte.tv/fr/archive_19031.html Documentaire en entier sur dailymotion.com : http://www.dailymotion.com/video/xx752_documentaire-nom-de-code-linux-alte_tech (pages visitées le 09/10/07).

1460 International Conference on Collaboration and Ownership in the Digital Economy, Queens' College, Cambridge, 4 - 6 avril 2001, <http://www.cl.cam.ac.uk/CODE> (page visitée le 08/03/10).

basées sur la même philosophie d'ouverture vont, à partir de la fin des années 1990, voir le jour. Elles vont concerner le texte, l'image, le son et plus généralement toutes productions de l'esprit dont la finalité n'est pas la réalisation d'un logiciel¹⁴⁶¹.

Nous choisissons de nous intéresser aux trois qui sont reconnues comme « gauche d'auteur », c'est à dire copyleft par le projet GNU et la Free Software Foundation¹⁴⁶² : la Design Scientific License, la licence Creative Commons Attribution-ShareAlike et la Licence Art Libre. Nous introduirons cette présentation de trois licences libres copyleft pour contenus avec la promotion de la musique libre par Ram Samudrala.

3.2.1 « The Free Music Philosophy », une première déclaration pour libérer la musique.

La notion de « musique libre » est semblable à celle de « logiciel libre » et, comme dans le cas du libre accès aux logiciels, le terme « libre » se réfère à la liberté et non au prix. « Musique libre » signifie en particulier que tout individu a le droit de reproduire, de diffuser et de modifier la musique à des fins personnelles et non commerciales. « Musique libre » ne signifie pas que les musiciens ne peuvent pas faire payer les disques, les bandes, les disques compacts ou les DAT (digital audio tapes) qu'ils produisent.

La définition donnée ci-dessus du terme « libre » n'implique pas que tout objet tangible puisse être libéré, mais qu'une chose qui peut être reproduite arbitrairement de nombreuses fois, comme la musique, doit être libérée. J'entends par « musique » l'expression d'idées (sous la forme d'une composition musicale ou d'un enregistrement sonore) sur un support donné, et non le support en lui-même. Vous êtes donc libre de reproduire un disque compact que j'ai créé, libre de télécharger à partir de mon serveur Internet des fichiers contenant les chansons que j'ai créées, libre de jouer votre version d'une chanson que j'ai créée ou de l'améliorer, mais vous n'êtes pas nécessairement autorisé à obtenir gratuitement des disques compacts¹⁴⁶³.

1461 Pour une information exhaustive concernant les licences libres pour contenus, voir le site <http://freedomdefined.org> et particulier <http://freedomdefined.org/Licenses> (pages visitées le 15/03/10).

1462 FREE SOFTWARE FOUNDATION, « les licences commentées », 2008, trad. Odile Bénassy, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/licenses/license-list.fr.html> (page visitée le 09/10/07).

1463 R. SAMUDRALA, « Philosophie de la musique libre », trad. Jean-Marc Mandosio, juin 1998/Février 1994, in *Libres enfants du savoir numérique*, op. cit., p. 463-464. Disponible sur <http://www.freescape.eu.org/eclat/3partie/Samudrala3/samudrala3.html> (page visitée le 08/03/10).

Rédigé en 1994 (version 1.0) et 1998 (version 1.4) le texte « The Free Music Philosophy »¹⁴⁶⁴ est, à notre connaissance, le premier texte qui manifeste aussi clairement le lien entre une création artistique et le logiciel libre. Son auteur, Ram Samudrala¹⁴⁶⁵, est professeur à l'Université de Washington à Seattle au département de microbiologie, au sein du « Computational Biology Research Group »¹⁴⁶⁶. Auteur de nombreux articles et conférences, c'est également un amateur éclairé de musique et musicien lui-même¹⁴⁶⁷.

En 2001, il participe à l'élaboration d'une licence libre pour la musique, «The Free Music Public License »¹⁴⁶⁸, rédigée par le musicien James Ensor¹⁴⁶⁹. On ne retrouve pas aujourd'hui cette licence sur la page de l'auteur où sont listées les licences recommandées pour la musique libre¹⁴⁷⁰. Nous trouvons : the Design Science License, the EFF Open Audio License, the Electronic Music Public License, the Ethymonics Free Music License, the Free Art License (Licence Art Libre), the GNU GPL, the Guy Hoffman's License, the Open Content License, the Orange Seeds Music License.

C'est par ses écrits, nourris de sa pratique musicale et de sa connaissance du logiciel libre, que Ram Samudrala aura été pertinent et qu'il aura eu l'intuition du rapport entre logiciel libre et musique libre¹⁴⁷¹. L'étape décisive suivante, sera de rédiger une licence libre qui convienne, non plus seulement à la seule musique, mais à tous types de créations. C'est ce que nous allons voir avec la « Design Science License » qui aura été la première à envisager le copyleft au-delà du logiciel.

1464 R. SAMUDRALA, « The Free Music Philosophy », juin 1998/Février 1994, sur le site de l'auteur, <http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html> (page visitée le 08/03/10).

1465 Page personnelle : <http://www.ram.org> (page visitée le 08/03/10).

1466 Computational Biology Research Group, Department of Microbiology, University of Washington, Seattle <http://compbio.washington.edu> (page visitée le 08/03/10).

1467 TWISTED HELICES, <http://www.twisted-helices.com/th/thmenu.html> (page visitée le 08/03/10).

1468 « The Free Music Public License (FMPL) », version 0.9 du 15 janvier 2008

<http://www.fmpl.org/fmpl.html>, version 0.7 du 15 avril 2001 disponible sur archive.org

<http://web.archive.org/web/20011104194434/www.fmpl.org/fmpl.html> (pages visitées le 08/03/10).

1469 Musicien du groupe « God Ate My Homework » sous le nom de « Homer »,

<http://www.lastfm.fr/music/God+Ate+My+Homework> (page visitée le 08/03/10).

1470 « Formal licenses that can be used to distribute Free Music »,

http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/formal_licenses.html (page visitée le 08/03/10).

1471 Mentionnons également la licence Open Music License (avec quatre variantes : yellow, green, orange et red) rédigées par Michael Kleinhenz, entre 2000 et 2001, <http://openmusic.linuxtag.org/yellow.html> et <http://openmusic.linuxtag.org/green.html> (pages visitées le 21/09/10).

3.2.2 La Design Science License, une première approche.

Voyons comment l'idée de « copyleft » des œuvres non-logicielles est apparue la première fois. Il sera intéressant de prendre connaissance des circonstances qui ont vu la naissance de cette première licence copyleft inspirée des logiciels libres mais dévolue à d'autres créations. Nous avons noué une relation amicale avec son auteur et nous allons rendre compte ici de son expérience.

Dans un texte écrit en 1997, « Applying Copyleft To Non-Software Information »¹⁴⁷², Michael Stutz, écrivain et auteur de « The Linux Cookbook »¹⁴⁷³, s'interroge sur l'opportunité d'étendre le copyleft au-delà du logiciel. Après avoir expliqué la notion de copyleft et son importance pour la « Cybérie »¹⁴⁷⁴, l'auteur montre l'intérêt du copyleft par rapport à l'abandon des droits dans le domaine public. Il l'explique dans le paragraphe « Pourquoi le Copyleft est important, ou même nécessaire ? » :

La simple publication dans le « domaine public » ne marchera pas, parce que certains essayeront d'abuser de la situation à leur profit en privant les autres de la liberté¹⁴⁷⁵.

Ensuite, il justifie la nécessité d'en passer par le copyleft, c'est-à-dire d'en passer par une formalité juridique :

Tant que nous vivons dans un monde avec un système légal où les abstractions légales telles que le copyright sont nécessaires, en tant qu'artistes ou scientifiques responsables nous aurons besoin des abstractions légales, en bonne et due forme, du copyleft qui assurent nos libertés et les libertés des autres¹⁴⁷⁶.

Puis, dans le paragraphe suivant, « Donc, pourquoi la GNU GPL de la FSF n'est-elle pas suffisamment appropriée ? », il affirme :

Elle est suffisamment approprié ! [...] La GNU GPL a été conçue dans le but spécifique

1472 M. STUTZ, « Applying Copyleft To Non-Software Information » <http://www.gnu.org/philosophy/nonsoftware-copyleft.html> Traduction française, Frédéric Couchet : « Appliquer le copyleft à de l'information de type non logiciel », *Libres enfants du savoir numérique, op. cit.*, 2000, p. 365-370. <http://www.freescapex.eu.org/eclat/3partie/Stutz/stutz.html> (pages visitées le 08/10/07).

1473 M. STUTZ, *The Linux Cookbook*, No Starch Press, 2004.

1474 La société en réseau.

1475 M. STUTZ, « Appliquer le copyleft à de l'information de type non logiciel », *Libres enfants du savoir numérique, op. cit.*, p. 367.

1476 M. STUTZ, *idem*, p. 367.

de partager le logiciel entre les programmeurs. Cependant, en regardant de près la GPL, il apparaît que la même licence peut-être aisément appliquée à de l'information non logicielle¹⁴⁷⁷.

Ainsi, dès 1994 Michael Stutz mettra des œuvres non-logicielles sous General Public License.

I first applied the GPL to non-software work in 1994. At the time, it hadn't been done before---there was no concept of « open source » or « copyleft » for anything outside of software. I used the GPL for at least two reasons: first because it was the best of the various licenses and second because for copyleft to work, you have to have absolute standardization for licensing¹⁴⁷⁸.

Il publiera sur le web, un roman sous licence GPL intitulé « Sunclipse »¹⁴⁷⁹.

Writing, typesetting and book-on-demand publishing. Just about everything I write originates in Emacs. My first novel, _Sunclipse_, is out in text, HTML, and TeX-derived PostScript formats <<http://dsl.org/m/doc/lit/sunclipse.html>> -- and doing this was trivial with Linux¹⁴⁸⁰.

Mais son approche de la Free Software Foundation et sa relation avec Richard Stallman ne rencontre pas d'écho favorable. Au contraire, il n'est pas compris par l'inventeur du copyleft et par la communauté du logiciel libre en son ensemble. Aucun ne voit de raison valable pour « copylefter » autre chose que du logiciel.

When I approached the FSF about my experiments, at first they were completely opposed to it. Richard Stallman told me that there was no reason anyone should copyleft non-software works. He felt that way even about software documentation! This was really the reaction from the entire « free software » community---I still have emails from now-famous « open source » personalities who literally laughed at me when I said that non-software work could and _should_ be made free.

After some time I wrote the essay you'd mentioned [« Applying Copyleft To Non-

1477 M. STUTZ, *idem*, p. 368.

1478 M. STUTZ, courriel à A. MOREAU, le 08 mars 2010. Extrait reproduit avec l'accord de l'auteur.

1479 Introuvable, y compris sur le site d'archivage du web. Adresse originelle :

<http://dsl.org/m/doc/lit/sunclipse.html> (page visitée le 08/03/10).

1480 M. STUTZ, « Welcome to linart! », message adressé dans la liste de diffusion LinArt, le 26 août 1997,

<http://www.mail-archive.com/linart@li.org/msg00118.html> (page visitée le 08/03/10).

Software Information »] in an effort to demonstrate to others the idea that copyleft was as important to software as it was to any kind of work. Outside of some artists and likeminded people, it too was received with derision¹⁴⁸¹.

Finalemment, avec la publication de son texte « Applying Copyleft To Non-Software Information » Richard Stallman et la FSF admettent qu'il peut être intéressant et utile de mettre sous copyleft des productions de l'esprit autre que logicielles. Notamment pour la documentation accompagnant les logiciels. Approfondissant les subtilités juridiques de l'application du copyleft hors logiciel, Michael Stutz réalise alors que la GPL n'est pas idéale, dans sa rédaction juridique, pour l'usage qu'il veut en faire. En y regardant de plus près, la GPL ne convient pas véritablement aux créations non logicielles.

But the GPL was not perfect: it was, after all, not a general-purpose copyleft. It was written specifically with software in mind, and if it were to be used by the general public for any type of work that would have to be fixed---basically, the language of the preamble should have changed and if memory services I think there were issues concerning what constituted « source » material and also it needed to address the freedom anyone should have to rename a derivative work¹⁴⁸².

Si la GPL est parfaitement appropriée au logiciel, ayant été écrite en ce sens, elle ne convient pas aussi parfaitement en dehors du logiciel. Mais en la matière, les choses ont pu se discuter. Nous avons souvenir d'une telle discussion sur la mailing-list de la Free Software Foundation Europe, et de la réponse de Loïc Dachary, président de la Free Software Foundation France¹⁴⁸³ :

antoine moreau writes:

- > Et comment peux-tu dire que la GPL peut-être utilisée pour des œuvres*
- > qui ne sont pas des programmes et reconnaître ensuite que c'est une*
- > licence qui n'est "probablement pas adaptée" ?*

*Je dis qu'elle n'est probablement pas "parfaitement" adaptée.
La GNU GPL assure les droits de distribution, modification de mes
données mais ne dit rien du droit de représentation. Dans le cas ou le*

1481 M. STUTZ, courriel à A. MOREAU, *op. cit.*

1482 M. STUTZ, *idem.*

1483 FSF France, <http://fsffrance.org> (page visitée le 29/11/10).

*droit de représentation a un sens, la GNU GPL n'est pas adaptée si on souhaite publier une œuvre libre. Dans mon cas particulier, le jeu vidéo, je suis assez convaincu que le droit de représentation n'a pas de sens donc la GNU GPL peut convenir*¹⁴⁸⁴.

Un site comme GNUart¹⁴⁸⁵ qui propose de placer des œuvres sous licence GNU/GPL nous paraît être davantage un site de propagation d'une certaine idée (pour ne pas dire « idéologie ») de la création artistique liée à l'informatique libre, qu'une véritable correspondance entre l'art et le principe du copyleft. La pratique artistique copyleft n'est pas du « GNUart » quand bien même elle serait redevable au projet GNU d'avoir ouvert le chemin pour réaliser des œuvres libres. Le copyleft appliqué à l'art contient des spécificités que le seul logiciel ne peut envisager.

C'est dans l'optique d'avoir une licence libre copyleft valable pour toutes productions de l'esprit, que Michael Stutz proposa de modifier la GPL de façon à ce qu'elle convienne à tous types d'œuvres : les logiciels aussi bien que les non-logiciels. Cette suggestion ne fut pas entendue par la Free Software Foundation et lorsqu'il s'est agi d'appliquer le copyleft pour la documentation accompagnant les logiciels, une nouvelle licence GNU fut créée : la Free Documentation License¹⁴⁸⁶.

*I saw that [...] my idea of copyleft for all works was not compatible with what the FSF was doing, so I went ahead and designed a general-purpose copyleft license, one that could be applied to any kind of work. If you search old archives, you'll see that what the FSF was doing in that time with their FDL and documentation licensing was much less than « free. » I was completely opposed to it*¹⁴⁸⁷.

C'est dans ces circonstances qu'il prend la décision, en 1999, de rédiger une licence mieux adaptée que la GNU/GPL pour les œuvres non logicielles : la Design Science License¹⁴⁸⁸.

1484 L. DACHARY, « Re: [Fsfe-france] La GNU General Public License - une licence pour les oeuvres libres », 18 avril 2005, <http://www.mail-archive.com/fsfe-france@gnu.org/msg00115.html>

1485 <http://gnuart.org> (page visitée le 08/03/10).

1486 « GNU Free Documentation License » <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html> (page visitée le 09/03/10). C'est cette licence qui sera choisie plus tard par Wikipedia pour copylefter les articles de l'encyclopédie libre.

1487 M. STUTZ, courriel à A. MOREAU, *op. cit.*

1488 Le site originel de la Design Science License <http://dsl.org> n'exhibe plus qu'une page d'accueil avec la photo de l'auteur. Les archives ont été rendues inaccessibles par son auteur : « We're sorry, access to <http://dsl.org> has been blocked by the site owner via robots.txt. Un courriel de l'auteur du 07 mars 2010 nous informe que le site sera remis en ligne avec tous les documents relatifs à la DSL.

http://web.archive.org/web/*/http://dsl.org (page visitée le 08/10/07).

La DSL peut être lu sur le site du projet GNU : <http://www.gnu.org/licenses/dsl.html> (page visitée le

En voici le préambule :

Copyright law gives certain exclusive rights to the author of a work, including the rights to copy, modify and distribute the work (the reproductive, « adaptative », and « distribution » rights).

The idea of « copyleft » is to willfully revoke the exclusivity of those rights under certain terms and conditions, so that anyone can copy and distribute the work or properly attributed derivative works, while all copies remain under the same terms and conditions as the original.

The intent of this license is to be a general « copyleft » that can be applied to any kind of work that has protection under copyright. This license states those certain conditions under which a work published under its terms may be copied, distributed, and modified. Whereas « design science » is a strategy for the development of artifacts as a way to reform the environment (not people) and subsequently improve the universal standard of living, this Design Science License was written and deployed as a strategy for promoting the progress of science and art through reform of the environment¹⁴⁸⁹.

C'est une licence copyleft, directement inspirée de la General Public License. On trouve ce commentaire sur le site opendefinition.org :

A fairly obscure license that, to our knowledge, has not been much adopted by anyone beyond its author. It has an interesting definition of « source data » in relation to knowledge¹⁴⁹⁰.

Elle n'est plus maintenue par son auteur et disparaît au début des années 2000. Voici le courriel, en son entier, où Michael Stutz explique les raisons de la disparition de la Design Science License :

The DSL was only meant to be a public proof of a concept that I had been honing for years---an experiment. While I was satisfied with the results of that experiment, it has been concluded. Since there were many problems from piracy to false attribution and since I no longer use it nor recommend it (or any copyleft) to others, I removed it from circulation.

08/10/07) et sur <http://pentangle.net/python/dsl.php> (page visitée le 26/10/10).

1489 « Design Science License », *Idem*.

1490 « Design Science License » <http://www.opendefinition.org/licenses/dsl> (page visitée le 09/03/10).

As it turned out, there are a number of unforeseen problems with the concept of copyright in general, and in the specific case of individuals who self-publish on the Internet. There are problems with international law---the DSL contract never applied internationally but as written for the US where its law could be enforced. Incidents of license violation and outright piracy are common, and furthermore an individual cannot maintain a license for the general public to use, certainly not with the competition that is out there---there are too many conflicting licenses, each building up its own « commons » of work, and none working toward what is necessary. If you are interested, I talk about this in the new 2nd edition of The Linux Cookbook published by No Starch Press.

Digital publishing means new ways and means, but I do not think that licensing is as viable or desirable as it once may have seemed.

Best of luck with your study.

*Michael*¹⁴⁹¹

Nous le voyons, la mise en place d'une licence libre copyleft, la première à avoir pris en compte les créations non-logicielles, aura été une aventure autant excitante qu'éprouvante. Cet engagement fut un combat, il aura généré quelques déceptions et découragements. Michael Stutz aura éprouvé ces difficultés jusqu'à douter du bien fondé du copyleft pour les œuvres non-logicielles. Confronté à un environnement qu'il pensait à priori compréhensif et ouvert, mais qui n'aura pas pris la mesure de son intuition et initiative, l'auteur de la DSL en a retiré quelque amertume et leçon. Nous sommes d'accord avec lui lorsqu'il affirme que l'essentiel est, non pas le cadre de l'exercice, important, nous le savons et nous ne cessons de le faire savoir et comprendre, mais ce qui s'y trouve à l'intérieur.

(I was never an IP lawyer. I am and always was a writer, and it was to fulfill the vision I had for my published work that I made the DSL in the first place. But since 1999, I have chosen to focus my attention purely on `_writing_`.¹⁴⁹²)

Un an après la rédaction de la Design Science License, la Licence Art Libre allait être

1491 M. STUTZ, *courriel* à A. MOREAU le 18 janvier 2005.

1492 M. STUTZ, *courriel* à A. MOREAU, le 08 mars 2010, *op. cit.*

rédigée suite aux rencontres Copyleft Attitude¹⁴⁹³. Toujours maintenue et active, elle est devenue une référence pour les œuvres non-logicielles de type copyleft, reconnue mondialement et recommandée par la Free Software Foundation. C'est ce que nous allons voir maintenant.

3.2.3 La Licence Art Libre, une licence libre copyleft pour toutes productions de l'esprit.



*Logo Licence Art Libre, Vincent Girès (aka Silence),
http://artlibre.org/wp-content/Logo_Licence_Art_Libre.png (page visitée le 27/01/11).*

Nous développerons plus largement la Licence Art Libre dans notre chapitre concernant la mise en place de Copyleft Attitude, où nous nous intéresserons à la rédaction de ses trois versions, aux problèmes rencontrés et à la façon dont cette licence a été mise en œuvre. Brièvement ici, les circonstances de sa création.

Rédigée à notre initiative en juillet 2000 pour faire suite concrète aux rencontres Copyleft Attitude, particulièrement la deuxième qui a eut lieu en mars 2000¹⁴⁹⁴. C'est sur la liste de diffusion de Copyleft Attitude¹⁴⁹⁵ que se sont poursuivies ces échanges et qu'ont eut lieu les discussions pour la rédaction d'une licence libre pour contenus. Pour la rédiger et orienter son concept, nous nous sommes retrouvés à plusieurs reprises, Mélanie Clément-Fontaine, David Geraud, (juristes), Isabelle Vodjdani et nous-même, (artistes).

Notre souci commun était que la Licence Art Libre puisse répondre à trois conditions : qu'elle soit conforme au droit français, qu'elle soit fidèle à l'esprit du copyleft de la General Public License et qu'elle corresponde à nos intentions artistiques de partage de la création

1493 Voir plus loin le détail des ces rencontres qui ont eut lieu à Paris en Janvier et mars 2000.

1494 Voir plus loin l'historique de ces rencontres.

1495 Initialement créé par nos soins chez voila.fr (copyleft_attitude@club.voila.fr) en 1999, elle sera hébergée par APRIL (Association Pour la Promotion et la Recherche en Informatique Libre) dès avril 2000 (copyleft_attitude@april.org)

nourrie de ce que nous savions d'un certain art contemporain.

Valable dans tous les pays ayant signé la Convention de Berne¹⁴⁹⁶, elle ne nécessite pas d'adaptation à la législation en vigueur pour les auteurs résidants hors du territoire français et désireux de l'utiliser. Elle est traduite en plusieurs langues pour faciliter sa compréhension et adoption¹⁴⁹⁷.

Sur le site VeniVidiLibri.org, spécialisé dans l'étude des licences libres, on peut lire un commentaire juridique sur la Licence Art Libre :

Très fortement inspirée de la GNU GPL (en sa deuxième version), la LAL voit son copyleft adapté à son objet : ainsi, le copyleft fort s'est vu préférer un copyleft standard (autorisant ainsi les compilations d'œuvres — soumises, en tant qu'œuvres composites, au droit d'auteur). Étant Libre, la licence permet de modifier, d'interpréter et de redistribuer toute œuvre. Les versions ultérieures à la v.1.3 sont soumises expressément au droit français¹⁴⁹⁸ (ce qui ne l'empêche pas de rester valide dans tous les pays signataires de la Convention de Berne), alors que la version 1.3 de la Licence Art Libre indique seulement que « [C]ette licence est rédigée en référence au droit français et à la Convention de Berne relative au droit d'auteur »¹⁴⁹⁹. La modification est intéressante puisque la valeur de la licence ne dépend plus aujourd'hui de l'interprétation d'un seul droit — reconnu pour sa rigueur. La LAL responsabilise en rappelant que « [L]a liberté de jouir de l'œuvre tel que permis par la LAL (liberté de copier, diffuser, modifier) implique pour chacun la responsabilité de ses propres faits. »¹⁵⁰⁰

Première licence libre conséquente et toujours active, pour les créations hors logiciels, la Licence Art Libre est une licence simple à comprendre et réellement effective. Elle cohabite aujourd'hui avec le projet Creative Commons¹⁵⁰¹ qui a présenté en 2001, soit un an après la rédaction de la LAL¹⁵⁰² en 2000, un panel de licences pour les contenus inspirées du

1496 « Traité diplomatique qui établit les fondements de la protection internationale des œuvres. Elle permet notamment à un auteur étranger de se prévaloir des droits en vigueur dans le pays où ont lieu les représentations de son œuvre. »

http://fr.wikipedia.org/wiki/Convention_de_Berne_pour_la_protection_des_%C5%93uvres_litt%C3%A9raires_et_artistiques (page visitée le 11/10/07).

« Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques » *Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle*, http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html (page visitée le 11/10/07).

1497 En anglais, portugais brésilien, espagnol, italien, allemand, russe et polonais.

1498 Article 8. de la v1.2 La loi applicable au contrat.

1499 Article 11. Le contexte juridique.

1500 « LAL », [VeniVidiLibri.org](http://www.venividilibri.org/Licences/LAL), <http://www.venividilibri.org/Licences/LAL> (page visitée le 09/10/07).

1501 <http://creativecommons.org/> (page visitée le 10/10/07).

1502 Licence Art Libre.

mouvement Open-Source.

Une licence Creative Commons se rapproche de la Licence Art Libre, c'est la Licence Attribution-ShareAlike.

3.2.4 La Licence Creative Commons Attribution-ShareAlike, une licence libre parmi d'autres non libres.

Nous avons choisi de nous intéresser uniquement à la Licence Creative Commons Attribution-ShareAlike. Parmi les six principales licences Creative Commons qui sont proposées, c'est la seule à être copyleft¹⁵⁰³. Nous traitons sa version 2.0¹⁵⁰⁴, c'est celle que nous avons pu étudier au moment de la rédaction de notre étude et qui est la seule version à être traduite intégralement en français¹⁵⁰⁵. Il existe une version 2.5¹⁵⁰⁶ et une 3.0¹⁵⁰⁷ dont les traductions à l'heure où nous écrivons ne sont pas encore proposées. La licence Creative Commons Attribution-ShareAlike que nous allons voir est communément nommée « CC by+sa », elle est traduite, dans sa version 2.0, par « Paternité-Partage des Conditions Initiales à l'Identique 2.0 France ».

Les licences Creative Commons ont été rédigées en 2001 par un professeur de droit américain, Lawrence Lessig¹⁵⁰⁸, à la faculté de droit de l'Université de Stanford¹⁵⁰⁹.

Creative Commons is a nonprofit organization

We work to increase the amount of creativity (cultural, educational, and scientific content) in « the commons » — the body of work that is available to the public for free and legal sharing, use, repurposing, and remixing.

CC provides free, easy-to-use legal tools.

1503 « This is a copyleft free license that is good for artistic and entertainment works, and educational works. » <http://www.gnu.org/licenses/license-list.html> (page visitée le 09/10/07).

1504 « Paternité - Partage des Conditions Initiales à l'Identique 2.0 France », <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr> (page visitée le 22/09/10).

1505 *Idem*, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/legalcode> (page visitée le 22/09/10).

1506 « Paternité-Partage des Conditions Initiales à l'Identique 2.5 Générique », <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.fr> (page visitée le 10/10/07).

1507 « Paternité-Partage des Conditions Initiales à l'Identique 3.0 Unported », <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr> (page visitée le 10/10/07 et le 22/09/10).














1508 <http://www.lessig.org/> (page visitée le 10/10/07).

1509 Stanford Law School <http://www.law.stanford.edu> (page visitée le 10/03/10).

Our tools give everyone from individual creators to large companies and institutions a simple, standardized way to grant copyright permissions to their creative work. The Creative Commons licenses enable people to easily change their copyright terms from the default of « all rights reserved » to « some rights reserved. ¹⁵¹⁰»

Creative Commons Licenses

The following are the six current license choices available from our [choose a license](#) application, along with previous versions that have been phased out. They are shown by name along the license characteristics that accompany them. [This page](#) explains what each icon represents.

Name	Characteristics
Version 3.0 Licenses:	
Attribution	
Attribution-NoDerivs	 
Attribution-NonCommercial-NoDerivs	  
Attribution-NonCommercial	 
Attribution-NonCommercial-ShareAlike	  
Attribution-ShareAlike	 

Capture d'écran de la page <http://creativecommons.org/licenses> (le 22/09/10).

Le projet de la Fondation Creative Commons est de promouvoir la « Culture Libre »¹⁵¹¹ pour les productions de l'esprit¹⁵¹². L'idée directrice de ces licences inspirées des logiciels libres est d'offrir un choix de licences pour la création de contenus hors logiciel. Outre les licences qui ont un dévolu particulier¹⁵¹³, six licences, nommées « contrats-type », sont

1510 « What is CC ? » <http://creativecommons.org/about/what-is-cc> (page visitée le 10/03/10).

1511 L. LESSIG, *How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, The Penguin Press, 2004. Traduction française « assurée grâce à l'effort collaboratif de dizaines, voire de centaines de volontaires, utilisant un wiki comme outil de travail » : L. LESSIG, *Culture Libre*, disponible en téléchargement sur <http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook> (page visitée le 10/03/10).

1512 Pour une étude approfondie de Creative Commons en français : P. AIGRAIN et V. PEUGEOT, « Les licences "creative commons" : origine, développement, limites et opportunités », Version 1.0, 13 juillet 2005. Étude réalisée avec le soutien de France Télécom R&D, laboratoire de sociologie des usages, disponible sur le site <http://vecam.org/article998.html> (page visitée le 11/03/10).

1513 Pour les pays en voie de développement, l'éducation, la musique et les pratiques d'échantillonnage ou sampling, mash-up, collage, le domaine public ou encore pour les données scientifiques, <http://creativecommons.org/education>, <http://sciencecommons.org>, <http://creativecommons.org/choose/zero>, <http://creativecommons.org/licenses/sampling+/1.0> (pages visitées le 22/09/10).

disponibles à partir d'une combinaison de quatre principes (paternité, pas d'utilisation commerciale, pas de modification, partage à l'identique des conditions initiales)¹⁵¹⁴ :

- Paternité
- Paternité, pas de modification
- Paternité, pas d'utilisation commerciale, pas de modification
- Paternité, pas d'utilisation commerciale
- Paternité, pas d'utilisation commerciale, partage des conditions initiales à l'identique
- Paternité, partage des conditions initiales à l'identique

Entre décembre 2003 et novembre 2004, le CERSA (Centre d'Etudes et de Recherches de Science Administrative) entreprend, sous la direction de Danièle Bourcier, la traduction et l'adaptation juridique des licences Creative Commons pour la France¹⁵¹⁵.

Comme nous l'avons dit précédemment, nous ne détaillerons pas les six contrats, nous ne nous intéresserons qu'à la seule licence pouvant être qualifiée de libre au sens du copyleft, la licence « Paternité, partage des conditions initiales à l'identique » (Share Alike + By Attribution). Contrairement à la Design Science License et à la Licence Art Libre, il n'y a pas de préambule qui explique la philosophie de la licence mais un encadré préalable au texte juridique :

Creative Commons n'est pas un cabinet d'avocats et ne fournit pas de services de conseil juridique. La distribution de la présente version de ce contrat ne crée aucune relation juridique entre les parties au contrat présenté ci-après et Creative Commons. Creative Commons fournit cette offre de contrat-type en l'état, à seule fin d'information. Creative Commons ne saurait être tenu responsable des éventuels préjudices résultant du contenu ou de l'utilisation de ce contrat¹⁵¹⁶.

Suit une note qui précise ce qui est entendu par « contrat » :

L'Œuvre (telle que définie ci-dessous) est mise à disposition selon les termes du présent contrat appelé Contrat Public Creative Commons (dénommé ici « CPCC » ou « Contrat »). L'Œuvre est protégée par le droit de la propriété littéraire et artistique

1514 <http://fr.creativecommons.org/contrats.htm> et <http://creativecommons.org/about/licenses> (pages visitées le 10/10/07 et le 22/09/10).

1515 « Qui sommes-nous ? » Creative Commons France, <http://fr.creativecommons.org/institution.htm> (page visitée le 11/03/10).

1516 « Paternité - Partage Des Conditions Initiales A l'Identique 2.0 », <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/legalcode> (page visitée le 10/03/10).

(droit d'auteur, droits voisins, droits des producteurs de bases de données) ou toute autre loi applicable. Toute utilisation de l'Œuvre autrement qu'explicitement autorisée selon ce Contrat ou le droit applicable est interdite.

L'exercice sur l'Œuvre de tout droit proposé par le présent contrat vaut acceptation de celui-ci. Selon les termes et les obligations du présent contrat, la partie Offrante propose à la partie Acceptante l'exercice de certains droits présentés ci-après, et l'Acceptant en approuve les termes et conditions d'utilisation¹⁵¹⁷.

Pour prendre connaissance de la licence, trois étapes sont nécessaires : la première, visuelle, sous forme de logos, informe en un coup d'œil le principe du contrat (voir illustration). La deuxième, synthétique, énonce les droits alloués en un résumé clair. La troisième, enfin, montre le contrat dans son intégralité¹⁵¹⁸. Pour choisir les modalités contractuelles qui conviennent, il suffit de répondre à quelques questions d'un formulaire en ligne, une licence est alors proposée qui correspond aux désirs de l'auteur¹⁵¹⁹.

La simplicité d'utilisation des licences Creative Commons n'est toutefois qu'apparente. Elle masque un dispositif complexe qui pose problème à trois niveaux :

- 1 La difficulté, pour l'utilisateur lambda, de bien comprendre la licence quand le texte en son entier est occulté par l'approche visuelle des logos qui, pour la très grande majorité des utilisateurs, suffit à décider d'un choix de licence¹⁵²⁰.
- 2 Le choix entre plusieurs licences qui se présentent comme libres, alors qu'une seule, la CC by + sa, l'est véritablement. Cette diversité ne facilite pas la perception et la justesse de la philosophie du mouvement du libre étendu à la culture. Nous l'avons fait remarqué : le libre est, dans sa dimension de choix politique et culturel, le copyleft.
- 3 L'adaptation des licences pour les pays concernés¹⁵²¹. Basé sur le Copyright Act américain, chaque licence doit être traduite et adaptée au droit du pays auquel elle veut être appliquée pour être effective. En effet, il n'est pas spécifié de droit applicable ni de juridiction compétente, indispensable pour sécuriser les contrats Creative Commons. Ce travail, mené en France par le CERSA¹⁵²², a pu résoudre en partie les problèmes spécifiques qui se posent pour l'adaptation au droit français. Il rencontre

1517 *Idem*.

1518 <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/legalcode> op. cit.

1519 <http://creativecommons.org/license/?lang=fr> (page visitée le 10/10/07).

1520 Selon notre enquête auprès d'une vingtaine de personnes, seulement cinq avaient lu le résumé de la licence et seulement deux avaient cliqué pour la lire en entier, sans avoir été jusqu'au bout.

1521 <http://creativecommons.org/international/> (page visitée le 11/10/07).

1522 Centre d'Études et de Recherches de Science Administrative, <http://www.cersa.org/> (page visitée le 10/10/07).

aussi des soucis de compatibilités entre les licences Creative Commons elles-mêmes entre les différents pays, dus aux particularités de la législation pour chaque pays.

La grande force des licences Creative Commons est leur impact médiatique mené par une communication efficace de la part de la Fondation qui les porte et par les différents sites qui s'en font le relais. Pour les cinq ans de Creative Commons, une étude comptabilisait plus de 60 millions d'œuvres, dont au moins trois millions en France¹⁵²³. Deux ans plus tard, c'est 100 millions de photographies qui étaient comptées sur le Flickr¹⁵²⁴. Les licences Creative Commons ont réussi à être adoptées par un nombre important d'internautes en partie grâce à une approche visuelle (les logos) qui rend les contrats attractifs et immédiatement compréhensibles. Pour autant, le texte en son entier n'est pas aussi facile d'accès que celui de la Licence Art Libre qui est d'une grande simplicité et lisibilité. Couronnant ce succès, la décision de Wikipedia d'adopter la CC by+sa 3.0¹⁵²⁵ en cohabitation/remplacement progressif de la GNU/FDL à partir de mai 2009¹⁵²⁶.

Mais ce qui fait aujourd'hui fait masse-critique n'est pas sans poser problèmes. Avoir proposé plusieurs licences, dites « libres », plutôt qu'une licence libre selon l'esprit du logiciel libre, autrement dit avoir promu le « libre choix » plutôt que « le choix du libre » nous semble avoir été une erreur politique pour la « Culture libre ». La Free Software Foundation n'a pas manqué de le relever :

*There is literally no specific freedom that all Creative Commons licenses grant. Therefore, to say that a work « uses a Creative Commons license » is to leave all important questions about the work's licensing unanswered. When you see such a statement, please suggest making it clearer. And if someone proposes to "use a Creative Commons license" for a certain work, it is vital to ask immediately « Which one? »*¹⁵²⁷.

1523 G. CHAMPEAU, « Les licences Creative Commons fêtent leur 5ème anniversaire », 17 décembre 2007, <http://www.numerama.com/magazine/5833-les-licences-creative-commons-fetent-leur-5eme-anniversaire.html> (page visitée le 15/03/10).

1524 F. BENENSON, « Celebrate 100 Million CC Photos on Flickr with Joi Ito's Free Souls », 23 mars 2009, <http://creativecommons.org/weblog/entry/12540> (page visitée le 22/09/10).

1525 « Text is available under the [Creative Commons Attribution-ShareAlike License](#); additional terms may apply. », Page d'accueil de wikipedia.org. Voir les termes d'utilisations : http://wikimediafoundation.org/wiki/Terms_of_Use (pages visitées le 11/03/10).

1526 « Wikimedia Foundation announces important licensing change for Wikipedia and its sister projects », 21 mai 2009, http://wikimediafoundation.org/wiki/Press_releases/Dual_license_vote_May_2009 (page visitée le 11/03/10).

1527 FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Licenses », 1996, 1997, 1998, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, <http://www.fsf.org/licensing/licenses/index.html> (page visitée le 09/10/07).

Traduction Odile Bénassy : « Il n'y a littéralement pas de liberté spécifique que toutes les licences Creative Commons n'autorisent. Cependant, dire qu'une œuvre « utilise une licence Creative Commons », c'est laisser sans réponse toutes les questions importantes sur la licence de l'œuvre. Quand vous voyez une

Ce qui a eu pour conséquence de conseiller le choix d'utiliser la Licence Art Libre plutôt que la Licence Creative Commons ShareAlike + Attribution :

We recommend using the Free Art License, rather than this one [La Licence Creative Commons sharealike + Attribution]¹⁵²⁸, so as to avoid augmenting the problem caused by the vagueness of « a Creative Commons license »¹⁵²⁹.

Nous n'aborderons pas ici, comme nous l'avons dit précédemment, les questions multiples que soulèvent les licences Creative Commons dans leur ensemble. On trouve sur le site Libroscope.org des articles de fond à ce sujet¹⁵³⁰. Dans son comparatif de licences libres, sous-titré « Le choix du Libre dans le supermarché du libre choix », Isabelle Vodjdani pointe de façon précise les problèmes qui se posent avec ces licences¹⁵³¹. Mentionnons ici un message de Florian Cramer¹⁵³², paru en 2006 dans la liste de diffusion nettime.org. Il poursuit la réflexion menée par Benjamin Mako-Hill « Towards a Standard of Freedom: Creative Commons and the Free Software Movement »¹⁵³³ :

It is not hard to bash the Creative Commons for being an organization run with little understanding of the arts, and not even a good understanding of free software philosophy. On the other hand, artists themselves have failed to voice themselves what

telle déclaration, veuillez suggérer de la rendre plus claire. Et si quelqu'un propose d'utiliser une « licence Creative Commons » pour une certaine œuvre, il est essentiel de demander immédiatement « Laquelle ? ». » <http://www.gnu.org/licenses/license-list.fr.html> (page visitée le 09/10/07).

1528 NDA.

1529 Recommandation faite dans la version du 11/05/2006 et disponible ici :

<http://gnu.typhon.net/licenses/license-list.html#OtherLicenses> (page visitée le 11/03/10) et qui a disparue dans la plus récente en date du 02/10/2007. Cette recommandation se trouve dans la partie « Licenses for Other Types of Works » sur <http://www.gnu.org/licenses/licenses.html> (page visitée le 09/10/07) comme indiqué précédemment.

1530 A. PITROU, « Des contenus libres pour les logiciels libres. Ce que tout le monde espère trouver sans jamais oser le demander... », 15 avril 2005, <http://www.libroscope.org/Des-contenus-libres-pour-les> ; R. ROUSSEAU, « Non commercial : est-ce cela qui importe dans les Licences dites "Libres" ? La diabolisation de l'argent . », 20 avril 2005, <http://www.libroscope.org/Non-commercial-est-ce-cela-qui> ; R. ROUSSEAU, J. TAYON, « Creative Commons : adoption et liberté. Toujours plus de licences ! », 03 juin 2005, <http://www.libroscope.org/Creative-Commons-adoption-et>, (pages visitées le 11/10/07).

1531 I. VODJDANI, « Comparatif de Licences Libres. Le choix du Libre dans le supermarché du libre choix », 31 mai 2004, mise à jour le 03 février 2007, http://www.transactiv-exe.org/article.php?id_article=95 (page visitée le 10/10/07).

1532 Écrivain, spécialiste de l'écriture informatique et directeur des cours de media design au Piet Zwart Institute de Rotterdam aux Pays-Bas où il développe le « software art » et la culture du copyleft auprès de ses étudiants. <http://pzwart.wdka.nl/networked-media/2010/01/02/florian-cramer> (page visitée le 15/03/10).

1533 B. MAKO HILL, « Vers une liberté définie : Creative Commons et le mouvement du logiciel libre », trad. Julien Tayon, Antoine Pitrou et Isabelle Vodjdani, <http://www.libroscope.org/Vers-une-liberte-definie-Creative>. Article original sur le site de l'auteur http://mako.cc/writing/toward_a_standard_of_freedom.html (page visité le 11/03/10).

they want. The exceptions are few and rather marginal, such as the anti-copyright philosophies and politics of Lautréamont, Woody Guthrie (who, according to Dmytri Kleiner, released his songbook with the license that « anybody caught singin' it without our permission, will be mighty good friends of ours, cause we don't give a dern. Publish it. Write it. Sing it. Swing to it. Yodel it »), Lettrists, Situationists, Neoists, Plunderphonics musicians and some Internet artists including the French artlibre.org collective whose « Free Art License » predates the Creative Commons by two years¹⁵³⁴.

Florian Cramer nous intéresse pour son approche contradictoire des licences Creative Commons et de la Licence Art Libre. Il nous paraît important, pour bien faire comprendre la difficulté à saisir ce qui est en jeu avec le copyleft et la création hors logiciel, de montrer comment quelqu'un d'aussi averti en la matière (logiciel libre et création artistique) a pu avoir un certain flottement dans son appréciation lorsqu'il a pris connaissance de la LAL¹⁵³⁵. C'est une histoire qui se déroule en trois temps, 2001, 2004 et 2008. La voici :

1/ En 2001, nous rencontrons Florian Cramer à Cambridge lors du colloque déjà mentionné, « CODE », où nous avons été invité pour présenter la Licence Art Libre. À l'issue de notre communication, Florian Cramer intervient dans le public pour nous poser quelques questions sur la licence et affirmer son inutilité. Selon lui, la GPL suffit. Nous lui répondons que la GPL convient parfaitement pour les logiciels, mais pas pour les créations hors logiciel.

2/ En 2004, nous le croisons à nouveau à Bruxelles pour Jonction 8¹⁵³⁶, une manifestation artistique marquée par le mouvement du logiciel libre. Il y présente un guide pour contenus ouverts¹⁵³⁷. Ce guide recense la plupart des licences libres pour la création hors logiciel, Creative Commons et Licence Art Libre entre autres. Florian Cramer admettait ainsi la nécessité d'avoir une licence libre spécifique pour les contenus, mais il présente les licences Creative Commons comme étant l'aboutissement des autres licences libres qui les ont précédées. La LAL aurait été pionnière, mais selon lui, serait dépassée aujourd'hui par ces licences, plus attractives, plus conformes aux choix des artistes et plus internationales.

3/ En septembre 2008, nous recevons un colis par la poste : le catalogue de travaux des

1534 F. CRAMER, « The Creative Common Misunderstanding », 9 octobre 2006,

<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0610/msg00025.html> (page visité le 11/03/10).

1535 Licence Art Libre.

1536 Jonctions/Verbindingen 8, du 3 au 19 décembre 2004, Bruxelles,

<http://archive.constantvzw.org/events/vj8> (page visitée le 15/03/10).

1537 L. LIANG, *Guide to Open Content Licenses*, décembre 2004, Media Design Research, Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam, http://www.contenidos-abiertos.org/biblioteca/documentos/coleccion_externos/opencontentpdf.pdf (pdf téléchargé le 27/10/10).

étudiants de Florian Cramer¹⁵³⁸. Réalisé sous sa direction, ce catalogue est mis sous Free Art License¹⁵³⁹. Ainsi, reconnaissait-il, après un temps d'observation somme toute assez long, la pertinence, sinon la supériorité de la Licence Art Libre sur les licences Creative Commons.

Yep, advocated its use myself and changed my opinion after too much disappointment with Creative Commons¹⁵⁴⁰.

Ce désappointement aura été celui également de Nina Paley, graphiste et cinéaste américaine, auteur d'un long métrage remarqué et fer de lance du copyleft. Mis en CC by + sa, elle exprimera sa déception un an et demi après sa libre diffusion en ces termes :

[...] la plupart des gens voient les mots « Creative Commons » et pensent que la licence exclue les utilisations commerciales « Non-Commercial » – car la majorité des licences Creative Commons rencontrées interdisent en pratique l'usage commercial de l'œuvre protégée.

C'est un vrai problème. Des artistes ont redistribué des remixes de « Sita » sous la licence Creative Commons « NC ». De nombreux blogueurs et journalistes préjugent des restrictions d'usage commercial, même si la licence est bien nommée [...].

Au début, j'ai essayé d'expliquer ce que « Partage à l'identique » signifiait aux personnes qui remixaient « Sita » en CC-NC, en leur demandant gentiment de revenir à la licence originale, comme voulu par la licence Creative Commons « Partage à l'identique » sous laquelle je l'avais distribué. Je me suis sentie bête, je ne veux pas jouer les flics du droit d'auteur. Au bout d'un moment, les mauvaises identifications de la licence du projet étaient si nombreuses que j'ai arrêté d'essayer de les corriger. « Creative Commons » signifie « pas d'utilisation commerciale » pour la plupart des gens. Se battre contre est une tâche sisyphéenne.

Donc me voilà bloquée avec un problème de représentation. Tant que j'utiliserai une licence Creative Commons quelle qu'elle soit, la plupart des gens penseront que j'interdis l'utilisation commerciale des remix de mon œuvre. Presque personne ne

1538 *Partname = part.keys ()*[], Catalogue of the Media Design M.A. Programme, 2008.

1539 « Copyright of the authors, 2008. All contents and design, unless otherwise noticed, are released in accordance with the conditions set out in the Free Art License. <http://artlibre.org/licence/lal/en> ».

1540 F. CRAMER, courriel envoyé à A. MOREAU, 26 août 2010.

semble utiliser, et encore moins essayer de comprendre, la licence CC-SA. Pire, ceux qui remarquent l'option « partage à l'identique » la combinent aux restrictions « pas d'utilisation commerciale » dans leurs rééditions, ce qui ajoute à la confusion (CC-NC-SA est la pire des licences imaginables)¹⁵⁴¹.

Parmi les commentaires de son blog on peut lire cette suggestion, reprise par d'autres commentateurs :

I agree with David and iza, why not use the Free Art License?

<http://artlibre.org/licence/lal/en> (in French: « Licence Art Libre ») French makes the distinction between « libre » (free as in « free speech ») and « gratuit » (free as in « free beer »).

It really has this « copyleft spirit » and has been thought like a GNU GPL but for art works.

BTW¹⁵⁴² LAL has been created _before_ the Creative Commons...

Free Art License is recommended by the Free Software Foundation for artistic works:

« We don't take the position that artistic or entertainment works must be free, but if you want to make one free, we recommend the Free Art License. »

<http://www.gnu.org/licenses/licenses.html>

LAL is really similar to the CC-BY-SA and is intended to be compatible with it (as well as GNU GPL), as soon as they recognize the Free Art License as compatible too (reciprocity)¹⁵⁴³.

Malgré ces conseils, fort à propos, et malgré notre échange de courriels, Nina Paley décidera d'abandonner l'utilisation de licences libres.

Since posting about Creative Commons' branding confusion, several French patriots have suggested I switch to the Art Libre License. I am resisting because I can't work up

1541 N. PALEY, « La confusion des licences Creative Commons. Le fléau de mon existence », 20 octobre 2010, trad. Framalang : KooToX, Julien Reitzel, Siltaar, <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/11/02/pr%C3%A9cisions-licences-creative-commons-nina-paley> Texte d'origine : « Creative Commons' Branding Confusion », 20 octobre 2010, <http://blog.ninapaley.com/2010/10/20/creative-commons-branding-confusion> (pages visitées le 29/11/10).

1542 « By The Way », c'est-à-dire : « à propos ».

1543 X. SCHEUER, 27 octobre 2010, <http://blog.ninapaley.com/2010/10/20/creative-commons-branding-confusion/comment-page-1/#comment-42480> (page visitée le 29/11/10).

*enthusiasm for any license today*¹⁵⁴⁴.

Elle ira jusqu'à prôner comme solution à son problème : « Copying art is an act of love. Love is not subject to law. »¹⁵⁴⁵ Non que ce slogan puisse remplacer une licence, mais qu'il est l'abandon des moyens pour réaliser concrètement le copyleft. Le fer de lance de Creative Commons et du copyleft s'est transformé en angélisme naïf, en irénisme pitoyable : « Copying art is an act of love »... Au lieu de choisir la bonne licence copyleft, après avoir été éprouvée par un dispositif juridique finalement trompeur, l'artiste aura préféré une « cool attitude », aussi désarmée que désarmante.

Concluons ce regard critique vis-à-vis des licences Creative Commons par l'observation qu'a pu faire Isabelle Vodjdani dans son comparatif de licences libres, un des premiers à être quasi exhaustifs. Elle avertit, par exemple, du changement entre la version 2.0 et 2.5 de la CC by+sa :

*Attention ! En 2005, Creative Commons a sorti une nouvelle version 2.5 de la CC by-sa. Cette version introduit de nouvelles restrictions (article 3. points e et f) qui réservent aux musiciens ou leurs ayants-droits (sociétés de perception des droits) le droit exclusif de toucher des rémunérations sur la diffusion de leur musique (cd, concert ou téléchargement), de ce fait, la CC by-sa devient une licence étrange à deux régimes, qui s'écarte des critères des licences libres. Pour les œuvres musicales, elle devient en partie assimilable à la CC by + nc + sa*¹⁵⁴⁶.

Terminons par le problème posé avec la multiplication des licences libres que nous avons tenté de résoudre en rendant compatible juridiquement les deux licences copyleft Creative Commons by+sa et Licence Art Libre, avec la version 1.3. Il nous semblait évident et cohérent avec le principe même du copyleft, de permettre l'échange d'œuvres libres quelque que soit la licence copyleft utilisée.

1544 N. PALEY, « Driving Without a License? », 6 novembre 2010,

<http://blog.ninapaley.com/2010/11/06/driving-without-a-license>

1545 N. PALEY, « License to Love », 08 novembre 2010, <http://blog.ninapaley.com/2010/11/08/license-to-love>, (page visitée le 10/11/10).

1546 I. VODJDANI, « Comparatif de Licences Libres. », *op. cit.*

3.2.5 La compatibilité entre la Licence Art Libre et la Creative Commons by+sa.

Depuis fin 2005, Copyleft Attitude a affirmé sa volonté d'avoir une licence libre compatible avec les autres licences libres de type copyleft telles que la GNU/GPL, la GNU/FDL, la CECILL¹⁵⁴⁷ et la CC by+sa. Avec la version 1.3 de la Licence Art Libre sortie fin 2007, nous avons acté cette volonté en modifiant en ce sens le texte de la licence¹⁵⁴⁸.

Il restait à inviter Creative Commons pour poursuivre cet effort et avoir ainsi, dans les textes, une compatibilité réelle. De nombreux contacts ont été pris avec Creative Commons France et International qui ont débouché sur la même intention. La version 3.0 de la CC by+sa pourrait permettre, plus facilement que la version 2.5, la compatibilité. Il ne s'agirait plus alors que d'une décision « politique », les deux textes de la LAL et de la CC by+sa étant de même nature copyleft. Mais, en « c » du texte de la version 3.0 de la licence CC by+sa nous lisons :

« Creative Commons Compatible License » means a license that is listed at <http://creativecommons.org/compatiblelicenses> that has been approved by Creative Commons as being essentially equivalent to this License, including, at a minimum, because that license: (i) contains terms that have the same purpose, meaning and effect as the License Elements of this License; and, (ii) explicitly permits the relicensing of adaptations of works made available under that license under this License or a Creative Commons jurisdiction license with the same License Elements as this License¹⁵⁴⁹.

Autrement dit :

la définition de « licence compatible [aux] Creative Commons » de la Creative Commons By-SA 3.0 induit que la licence soit expressément approuvée et indiquée comme telle sur le site Creative Commons. Les 2 critères de la LAL (mêmes libertés et réciprocité) ne sont donc pour CC qu'une condition de la compatibilité : nécessaire, mais pas suffisante¹⁵⁵⁰...

1547 CeCILL, <http://www.cecill.info> (page visitée le 30/11/10).

1548 Voir plus loin la rédaction de la version 1.3 de la LAL.

1549 « Attribution-ShareAlike 3.0 Unported », *op. cit.*

1550 B. JEAN, *courriel* du 22 septembre 2010 en réponse à notre question.

Fin novembre 2011, cette compatibilité n'est pas encore réalisée. Nous sommes en relation avec Diane Peters, Directrice des Services Juridiques à Creative Commons¹⁵⁵¹, pour valider ce projet et le rendre juridiquement efficient. Avant cela, dès octobre 2005, nous avons pu travailler à plusieurs reprises sur cette question avec Mélanie Dulong de Rosnay, Docteur en droit et responsable juridique au CERSA pour Creative Commons France¹⁵⁵². Nous avons également rencontré Lawrence Lessig lors de l'événement « Qwartz Hawards » le 03 avril 2009¹⁵⁵³ qui réaffirma cette volonté de compatibilité.

Creative Commons didn't invent the idea of free public licenses. Richard Stallman did, at least in the first broadly successful way. Nor did Creative Commons invent the first free public licenses for content. Before our work, there were many others who had followed Stallman's lead, releasing free licenses tuned to creative work. The Art Libre license is perhaps the most famous¹⁵⁵⁴.

Nous ne pouvons prévoir l'avenir des licences libres de la même façon que nous ne pouvons imaginer ce que va devenir ce mouvement de libération des données dans le champ de la culture. Tout au moins pouvons-nous suivre quelques pistes et affirmer que la finalité de la Licence Art Libre c'est sa fin, sa disparition, au profit d'une conception copyleft de la dite « Propriété Intellectuelle ».

De septembre 2006 à mai 2007, nous avons participé à une commission du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique pour « La mise à disposition ouverte des œuvres de l'esprit »¹⁵⁵⁵. Le rapport rendu à l'issue de ces travaux est symptomatique d'une évolution qui tend à prendre en compte les questions posées par les pratiques de l'internet et du numérique¹⁵⁵⁶. Quatre propositions sont avancées dans sa conclusion¹⁵⁵⁷ :

1/ Assurer le consentement éclairé des auteurs et améliorer l'information des utilisateurs de licences ouvertes.

1551 « People » <http://creativecommons.org/about/people#dianepeters> (page visitée le 11/03/10).

1552 Page personnelle sur le CERSA : <http://www.cersa.cnrs.fr/spip.php%3Farticle66.html> (page visitée le 11/03/10).

1553 Qwartz Hawards 2009, <http://www.qwartz.org/index.php?/Qwartz-News/QWARTZ-5-OFFICIAL-NOMINATIONS/menu-id-91.html>

1554 L. LESSIG, « CC in Review: Lawrence Lessig on Compatibility », 30 novembre 2005, <http://creativecommons.org/weblog/entry/5709> (page visitée le 11/03/10).

1555 Ce groupe de travail, comportant des responsables de sociétés de gestion collective et des acteurs du mouvement du libre, était placé sous la présidence de Mmes Valérie-Laure Benabou et Joëlle Farchy. Rapporteur, M. Damien Bottechi.

1556 CSPLA, Commission Spécialisée, « La mise à disposition ouverte des oeuvres de l'esprit », juin 2007, <http://www.cspla.culture.gouv.fr/CONTENU/miseadiposouverterapp.pdf> (fichier pdf téléchargé le 15/03/10).

1557 *Idem*, p 42-44.

- 2/ Améliorer la compatibilité entre licences ouvertes.
- 3/ Assurer la coordination des initiatives publiques relatives à la diffusion d'œuvres sous licences ouvertes.
- 4/ Prolonger la réflexion sur le rôle du droit moral.

L'avis final que pose la commission du CSPLA nous semble avoir été favorablement éclairé par les usages issus de la culture libre. Sans écarter le bien-fondé des pratiques observées, elle pose la question du droit moral et encourage à poursuivre la réflexion en ce sens.

[...] le Conseil supérieur a également pu mettre en lumière des points de friction entre les pratiques de licences ouvertes et certaines prérogatives du droit moral telles que le droit au retrait et au repentir et le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre, s'agissant notamment de l'effectivité de leur mise en œuvre. Si ces points de friction ne conduisent pas nécessairement à l'incompatibilité des licences ouvertes avec le droit moral, l'application de certaines d'entre elles, qui offrent une possibilité de modifier et de rediffuser les modifications, peut par exemple se heurter à une interprétation stricte du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre. Il convient donc de poursuivre la réflexion sur ce point, notamment en s'inspirant des règles dégagées dans le domaine audiovisuel. Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique estime que ce premier travail devrait être approfondi afin de mieux cerner une réalité mouvante dans un marché encore immature. Certaines questions soulevées méritent incontestablement des travaux complémentaires¹⁵⁵⁸.

Nous pouvons avancer l'hypothèse que c'est vraisemblablement la modification du Code de Propriété Intellectuelle qui sera l'étape décisive, pour la culture à l'ère de l'internet et du numérique. En intégrant ce que les licences libres de type copyleft auront observé et réalisé, le CPI pourra faire vivre sa doctrine au diapason de ce qui se produit avec un environnement nourri du numérique et du réseau des réseaux. La période de transition que nous vivons permet sans doute de pouvoir évaluer la pertinence de telles ou telles options. Le choix du « non-commercial » ou de la « non-transformation » pour les productions de l'esprit est une faiblesse conceptuelle, passagère nous l'espérons, qui ne tient, ni l'épreuve de la réalité économique, ni celle de la création artistique.

1558 CSPLA, « Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, Commission sur la mise à disposition ouverte des œuvres de l'esprit. Avis n° 2007 – 1 », juin 2007, p. 5.
<http://www.cspla.culture.gouv.fr/CONTENU/avismiseouverte.pdf> (fichier téléchargé le 15/03/10).

Dans le chapitre suivant, nous allons nous interroger sur ce que veut dire créer avec le copyleft. Ce qu'implique ce principe de création dont nous avons pu voir qu'il invente à nouveaux frais le statut des auteurs, qu'il questionne la forme sociale et qu'il conduit à des choix technico-éthiques.

3.3 Qu'est-ce que créer avec le copyleft ?

Le copyleft comprend l'acte de création comme une fabrique commune où « je est un autre » et où « rien n'aura eu lieu que le lieu ». C'est-à-dire le lieu d'une création ouverte au mouvement même de la création possible et de sa re-création infinie, décréation avons-nous vu. Altéré et augmenté par l'événement, ce qui arrive, à la fois aux auteurs et aux œuvres, est une trouée vers l'inconnu et l'invention. Les œuvres d'art sont des « ouvres d'art » qui font passages et les auteurs sont des « ouvriers » qui font passer. Ce qui passe, c'est ce qui se transmet, ce qui se passe, c'est une entremise. Créer avec les principes du copyleft c'est recréer et renouveler une tradition qui n'est ni « traditionaliste », ni « moderniste », mais toujours transmissible et encore mouvante. C'est tout simplement poursuivre la transmission, poursuivre et mettre à jour la tradition.

La tradition désigne la transmission continue d'un contenu culturel à travers l'histoire depuis un événement fondateur ou un passé immémorial (du latin traditio, tradere, de trans « à travers » et dare « donner », « faire passer à un autre, remettre »). Cet héritage immatériel peut constituer le vecteur d'identité d'une communauté humaine. Dans son sens absolu, la tradition est une mémoire et un projet, en un mot une conscience collective : le souvenir de ce qui a été, avec le devoir de le transmettre et de l'enrichir¹⁵⁵⁹.

Grâce au copyleft qui oblige à laisser ouvert ce qui est ouvert, c'est-à-dire ouvert à la copie, à la diffusion et à la transformation, la création demeure vivante et échappe aux mainmises propriétaires qui tendent à la figer dans l'exclusivité des jouissances particulières. Nous avons déjà constaté qu'il s'agissait, à travers cette notion de copyleft, d'un vieux rêve, d'une toujours actuelle réalité, celui du croisement du singulier d'avec le pluriel, de l'unique d'avec l'universel, du point d'orgue transcendantal d'avec le plan d'immanence.

Nous avons vu comment l'Auteur avait été inventé, nous allons voir maintenant comment s'inventent les auteurs et ce qui se pose là en conséquence. Nous tenterons d'aborder l'art après son éclipse, il nous faudra alors définir ce que l'art des auteurs signifie dans une culture marquée par l'Art de l'Auteur et entendre ce qui bruit, comme peut le faire la petite

¹⁵⁵⁹ « Tradition », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tradition> (page visitée le 15/03/10).

musique d'un style¹⁵⁶⁰, dans le show programmé des stars (pré-)fabriquées. Comprendre la singularité de la multiplication des auteurs devenus artistes par défaut quand, l'art devenue chose du passé via son histoire, pouvait encore jouer la singularité contre le multiple. Il s'agira pour nous de vérifier la réalité de ce que le copyleft opère en nous appuyant sur des textes et des faits.

C'est dans cette partie que nous tenterons de mieux cerner la dimension culturelle du copyleft quand il s'applique à la création artistique contemporaine, sachant ce que nous avons dit de la notion d'art après la fin de l'histoire, avec une histoire sans fin, ses à-côtés la renouvelant.

3.3.1 L'invention des auteurs.

Ce que nous nommons « invention des auteurs » est connexe à « l'invention de l'auteur », mais s'en distingue. Les auteurs dont nous parlons sont, chacun, auteur singulier, et chaque auteur « constitue des autres ». Autrement dit, les auteurs sont un et l'auteur est autres. Il ne s'agit pas là d'une évolution chronologique du statut de l'auteur, mais d'une évolution « trans-historique ». Un auteur est intempestif, les auteurs sont intempestifs, l'invention des auteurs, dont nous relevons l'existence, a lieu lorsque les conditions sont réunies où l'auteur abandonne sa majuscule, sa majesté, son caractère majeur, pour devenir minuscule, mineur, au risque du minable. Cette minuscule qui forme, lettre après lettre, les mots du dictionnaire à la suite d'une première, en majuscule, qui les originent et dont on peut penser qu'elle est superfétatoire et qu'elle fausse la vérité d'un nom transmis, un nom dont le propre n'est pas d'être absolu. Un nom propre qui ne s'appartient pas en propre. Des noms d'artistes l'affirment qui s'écrivent tout en minuscules¹⁵⁶¹. Notre nom est-il toujours aussi « propre » ? Non pas que les qualités de chacun soient niées par la minuscule, mais que le « propre » du nom soit tout simplement inutile, quand l'histoire est devenue commune à tout un chacun. Par la majuscule, le nom propre fige la personne dans une posture. Par la minuscule, le nom, commun à tous, traverse les crispations identitaires. Le renversement est celui-ci : d'auteur majeur nous sommes passés à des « auteurs mineurs ». Cette appellation ne signifie pas qu'ils sont de moindre qualité, bien

1560 L. F. CÉLINE, « Je l'appelle « petite musique » parce que je suis modeste, mais c'est une transposition très dure à faire, c'est du travail. Ça n'a l'air de rien comme ça, mais c'est calé. » & « "De la musique avant toute chose", qu'il beuglait déjà le Père Verlaine !... Oui, mais la musique des mots !... Non celle des idées ! ...Eh ! Un peu que c'est ça, la "petite musique" Célinienne ! ... Du langage, rien d'autre !... », Interview avec Claude Sarraute, *Le Monde*, juin 1960.

1561 claud rutault, stanley brouwn, par exemple.

au contraire, nous allons voir en quoi leur position est pertinente et qualifiante face à celle d'auteurs se considérant comme majeurs.

3.3.1.1 **La puissance des auteurs versus le pouvoir de l'Auteur ?**

Dégageons tout d'abord ce qui différencie la puissance, du pouvoir, ou plutôt comment ces deux notions s'articulent et se contredisent. Il s'agit de préciser notre propos où nous qualifierons de « pouvoir » ce qui est exercé ou subi et de « puissance » ce qui élève ou qui transporte. Exemple : le pouvoir d'un Etat, la puissance d'un mot. Mais ce n'est pas suffisant, car une porosité entre pouvoir et puissance demeure. Convoquons Hannah Arendt qui va nous éclairer à ce sujet et qui, par la distinction stricte qu'elle fait entre pouvoir et puissance, va nous aider à mieux comprendre ce qui est en jeu quand nous posons la question de « la puissances des auteurs versus le pouvoir de l'Auteur ».

Pour le pouvoir :

Le pouvoir correspond à l'aptitude de l'homme à agir de façon concerté. Le pouvoir n'est jamais une propriété individuelle ; il appartient à un groupe et continue à lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé. Lorsque nous déclarons que quelqu'un est « au pouvoir », nous entendons par là qu'il a reçu d'un certain nombre de personnes le pouvoir d'agir en leur nom¹⁵⁶².

Pour la puissance :

La puissance désigne sans équivoque un élément caractéristique d'une entité individuelle ; elle est la propriété d'un objet ou d'une personne et fait partie de sa nature ; elle peut se manifester dans une relation avec diverses personnes ou choses mais elle en demeure essentiellement distincte¹⁵⁶³.

C'est parce que le copyleft donne à l'auteur sa pleine singularité, sans craindre d'être subsumé par le nombre d'autres singularités, qu'il offre une puissance d'action partagée avec celle des autres auteurs. Sans qu'il n'y ait de lutte de pouvoir. Car le pouvoir est le fait, comme le montre Hannah Arendt, du nombre. La puissance des auteurs veut dire la

¹⁵⁶² H. ARENDT, *Du mensonge à la violence*, Presses Pocket, Agora, 1972, p. 143-147 cité par C. SPECTOR, *Le pouvoir*, GF Flammarion, Corpus, 1997, p. 65.

¹⁵⁶³ *Idem*, p. 66.

puissance de chacun des auteurs. Avec le copyleft, les singularités forment un groupe d'échange sans que ce groupe ne soit une figure de pouvoir. Car chacun est pour tous et tous pour chacun, mais aussi et en même temps, chacun pour soi, et tous pour tous. Le copyleft permet le développement des puissances singulières sans qu'il n'y ait véritablement d'enjeu de pouvoir. On connaît la devise : « Tous pour un, un pour tous ! »¹⁵⁶⁴, dans les communautés qui pratiquent la création libre, on peut ajouter en plus quelque chose comme : « Tous pour tous, un pour un ! ». S'il y a bien un commun, c'est un dispositif de puissance et non de pouvoir. C'est la raison pour laquelle, s'il peut y avoir un projet commun, il y a, en puissance, des puissances qui court-circuitent les velléités de prise de pouvoir. L'enjeu est la poursuite d'une puissance de développement qui émule les uns et les autres. La poursuite du pouvoir est, quant à elle, devenue impraticable, sauf à violer les principes conducteurs du copyleft. Pourquoi ?

Parce qu'il y a une impossibilité ontologique à l'exercice du pouvoir chez les auteurs qui autorisent la copie, la diffusion et la transformation de leurs œuvres. Il y a une invitation permanente à déployer sa puissance singulière au feu des puissances des autres auteurs singuliers. Cette co-existence des puissances entre elles est rendue possible grâce à l'interdit qui maintient les libertés allouées et qui fondent l'exercice libre. L'interdit d'avoir une jouissance exclusive des libertés, une jouissance excluante, fait de l'auteur une puissance d'augmentation et non un pouvoir autoritaire. Les auteurs s'offrent sans exclusive à tous et chacun y trouve, chacun y découvre, une singularité, la sienne, celle d'autrui, articulée au pluriel.

L'articulation du « je » et du « nous » est là, efficiente et observée par tout un chacun car techniquement, c'est-à-dire dans la forme éthique et fonctionnelle de l'objet copyleft, la tension entre le « je » et le « nous » crée les conditions de l'exercice « un comme un commun ».

Le temps humain articule le je au nous. Je ne suis humain que dans la mesure où j'appartiens à un groupe social. Le temps du je n'est pourtant pas le temps du nous : il a lieu dans le temps du nous, lequel est conditionné par le temps des je qui le composent. La difficulté consiste en cette tension : c'est cette complexité qui fait la difficulté de ce que l'on appelle l'intelligence collective – et dont la raison pose cependant a priori la possibilité et même la nécessité.

La question de l'articulation du je et du nous est surdéterminé par celle de la technique. Elle l'a toujours été, mais auparavant ce n'était pas sensible¹⁵⁶⁵.

1564 A. DUMAS, *Les trois mousquetaires*, Gallimard Folio, 1962.

1565 B. STIEGLER, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Galilée, Paris, 2003, p. 21.

Le pouvoir, l'auteur l'exerce, fatalement et en retour, par la reconnaissance qu'il obtient avec une élection explicite ou implicite, préparée ou fortuite. Le pouvoir est un fait culturel second qui surplombe une nécessité artistique première. Nous pouvons dire que le pouvoir est à la culture ce que la puissance est à l'art. En conséquence, nous pouvons également dire que le faire copyleft est un fait d'art aux conséquences culturelles secondaires. Non pas qu'elles soient négligeables ou moindres, mais que le pouvoir qu'offre la culture n'est pas ce qui est visé par la fabrique copyleft. Il est second, ce qui prime, c'est bien la puissance qu'opère l'art dans la culture, face au pouvoir qui, de toutes les façons possibles, domine.

Cette dialectique entre « je » et « nous », entre art et culture, qui résoudrait ce qui apparaît comme une contradiction, est bien réelle. Mais elle n'est pas la réalité, car en réalité, le pouvoir exerce toujours son pouvoir. Il exerce toujours son pouvoir y compris sur les pratiquants du libre. Seulement, cette situation où le pouvoir à prise, ne demeure pas. Elle est un accident de passage, un passage obligé pour expérimenter ce que le pouvoir est : une mise à l'épreuve d'une dogmatique dont le copyleft est le fil conducteur. La prise de pouvoir est vite remise à sa place, à la marge et en impuissance de prendre place. Pour preuve, les tentatives de putschs et autres volontés de vandalisme sur Wikipedia qui se soldent par l'échec¹⁵⁶⁶. Nous avons vu la pratique du « fork » qui permet à des développeurs d'utiliser les ressources d'un projet pour un autre, similaire¹⁵⁶⁷. Cet usage de la puissance, mise à la disposition d'autres puissances interdites de prises de pouvoir exclusives, nous semble avoir pu réaliser, non pas l'élimination du pouvoir en tant que tel, c'est une passion humaine parmi les plus prégnantes, mais son économie.

La puissance des auteurs, c'est aussi celle de l'amour. Ces auteurs sont des amateurs, ils sont ceux qui aiment, avant tout calcul qui verrait en conséquence afficher leur nom en lettres capitales au fronton de la culture. Non pas qu'il ne faille pas, pour ceux qui en éprouvent la vocation, faire carrière, mais que cette carrière est menée « cœur battant » plutôt que « tambour battant ». Le tambour rythme le pas des auteurs élus au défilé culturel. Le cœur rythme le corps des auteurs qui passent sans autre élection que celle de

1566 Voir la page de recommandation face au vandalisme, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Vandalisme> (page visitée le 17/03/10).

1567 Par exemple, le fork de Wikipedia intitulé Citizendium créé fin 2006 à l'initiative de Larry Sanger, un des co-fondateurs de Wikipédia. <http://en.citizendium.org/wiki/Citizendium> Le projet prévoit de devenir par la suite totalement vierge de son modèle antécédent un an plus tard. <http://blog.citizendium.org/2007/01/18/bye-bye-to-wikipedia-articles-hello-to-our-own-work/> (pages visitées le 17/03/10).

leurs pairs, eux-même à cœur battant. Tous les auteurs sont en puissance d'être « incorporés » dans cet art libre qui aime sans compter, car la puissance est présente sans conditions et le rythme du cœur n'obéit à aucune pulsion volontaire. C'est un fait naturel, une loi de nature, qui ouvre un droit naturel¹⁵⁶⁸.

Non pas tant un système de « droits de l'Homme » qu'une « loi de l'amateur »¹⁵⁶⁹, un droit possible d'aimer. Simplement. Nous oserions dire que ce droit d'aimer est, comme le droit d'auteur, imprescriptible, inaliénable et perpétuel. C'est bien ce qu'affirment, tout au long des siècles, de façons récurrentes et comme mues par une volonté farouche, les pratiques amateurs. L'art brut, découvert par Jean Dubuffet, en est un exemple parmi les plus remarquables. Comprise, admise, admirée, par l'ordre culturel, qu'il conteste, méprise ou ignore superbement, cette pratique amateur « brut » aura eu raison d'un pouvoir culturel grâce à la puissance phénoménale de ses œuvres¹⁵⁷⁰. Grâce également, il faut le dire, au regard porté sur elles par un artiste reconnu comme tel et mu par une puissance de création insoumise.

Les auteurs d'Art Brut sont des marginaux réfractaires au dressage éducatif et au conditionnement culturel, retranchés dans une position d'esprit rebelle à toute norme et à toute valeur collective. Ils ne veulent rien recevoir de la culture et ils ne veulent rien lui donner. Ils n'aspirent pas à communiquer, en tout cas pas selon les procédures marchandes et publicitaires propres au système de diffusion de l'art¹⁵⁷¹.

L'internet, le numérique et le copyleft, triptyque cohérent de notre étude, reformule aujourd'hui ce droit naturel tel qu'il a été compris à l'époque classique.

[...] la découverte de la notion de nature est la réalisation d'une virtualité humaine qui, au moins selon sa propre interprétation, est trans-historique, trans-sociale, trans-

1568 De Cicéron à Kant, de la reconnaissance d'une loi naturelle à celle d'une obligation morale qui institue un droit naturel, nous pouvons suivre la permanence de cette loi de nature qui est : « la force de la nature, elle est l'esprit, le principe directeur de l'homme qui vit droitement, la règle du juste et de l'injuste » CICÉRON, *Traité des lois*, livre 1, VI, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier Flammarion, 1965, http://upmf-grenoble.fr/Haiti/Cours/Ak/Francogallica/delegibus1_fran.htm#6 (page visitée le 17/03/10).

1569 Amateur, du latin *amator*, celui qui aime. *Dictionnaire Larousse*, 2010, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amateur/2695> (page visitée le 22/09/10).

1570 La création d'un musée qui croise l'art traditionnel et l'art brut nous semble remarquable, ainsi le LaM (Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) qui montre à part égale des œuvres de la tradition des Beaux-Arts avec des œuvres d'art brut. <http://www.musee-lam.fr> (page visitée le 02/12/10). Voir notre vidéo, « André », <http://vimeo.com/21253111> (page visitée le 23/03/11).

1571 M. THEVOZ, *Art brut, psychose et médiumnité*, Éditions de la Différence, Paris, 1990, p.34-35, et sur le site du Musée de l'art brut de Lausanne, Suisse, <http://www.artbrut.ch/index.cfm?Show=Definition> (page visitée le 09/11/06)

*morale et trans-religieuse*¹⁵⁷².

Cette notion de la nature, résumée ainsi par Léo Strauss pour introduire au droit naturel qui lui est afférent, n'est-elle pas également celle qui convient pour qualifier notre triptyque « internet, numérique et copyleft » ? Une nature qui, à la différence de celle moderne, dominée par la croyance en l'histoire (l'historicisme) et par celle du pouvoir de la raison, est envisagée via des chemins de traverses, à-côtés de l'histoire, produisant des inter-textes, et autres para-textes du Texte-Monde. Une transtextualité¹⁵⁷³ se forme autour et avec la nature donnée et qui fait elle-même nature nouvelle donne.

Intéressons-nous maintenant à ce mouvement, largement repéré sous l'intitulé de « pro-am », ainsi qu'au phénomène du web 2.0 pour relever un fait symptomatique de cette nature numérique et réticulaire.

3.3.1.2 Le mouvement pro-am, le bricolage des consommateurs, le Web.2.0.

Le mouvement « pro-am », qui veut dire « amateur-professionnel »¹⁵⁷⁴, est emblématique de ce qui se trame sur la toile, avec le Web 2.0. Il est aussi un indicateur significatif d'une mutation du monde du travail dans une société qui a pu être dite « des loisirs » ou « de consommation ».

*Pro-Ams demand we rethink many of the categories through which we divide up our lives.14 Pro-Ams are a new social hybrid. Their activities are not adequately captured by the traditional definitions of work and leisure, professional and amateur, consumption and production. We use a variety of terms – many derogatory, none satisfactory – to describe what people do with their serious leisure time: nerds, geeks, anoraks, enthusiasts, hackers, men in their sheds. Our research suggests the best way to cover all the activities covered by these terms is to call the people involved Pro-Ams*¹⁵⁷⁵.

1572 L. STRAUSS, *Droit naturel et histoire*, op. cit. p. 90.

1573 G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

1574 « Amateur professionalism », http://en.wikipedia.org/wiki/Amateur_professionalism (page visitée le 23/09/10).

1575 C. LEADBEATER & P. MILLER, *The Pro-Am Revolution How enthusiasts are changing our economy and society*, Demos, November 2004, version pdf disponible sur <http://www.demos.co.uk/publications/proameconomy> (page visitée le 09/11/06).

En miroir de l'activité professionnelle, l'activité gracieuse, qui produit des œuvres sans finalité industrielle, s'insère dans le système économique conventionnel. Qui aurait pu penser qu'un « hobby », pour reprendre le terme de Linus Torvalds, aurait pu inquiéter le géant de l'informatique Microsoft au départ du développement de ce qui allait devenir GNU/Linux ? Qui peut aujourd'hui se passer de la richesse du web quand celle-ci s'offre gratuitement (cette gratuité dont nous avons dit aussi la brutalité, nous y reviendrons), via des plateformes qui en organisent les contenus intellectuels (wikipedia), ou de loisirs (Youtube, Flickr, del.icio.us, etc) ? Ce mouvement d'amateurs-professionnels et de professionnels-amateurs, cette inversion équivalente et qui annule les valeurs habituellement accolées à ces deux mots pris séparément, est un des moteurs essentiels de la construction de l'internet, celui qui se pratique depuis les années 2000 et qu'on a appelé « Web 2.0 »¹⁵⁷⁶. Cette expression désigne :

*[...] l'ensemble des technologies et des usages du World Wide Web qui ont suivi la forme initiale du web, en particulier les interfaces permettant aux internautes ayant peu de connaissances techniques de s'approprier les nouvelles fonctionnalités du web et ainsi d'interagir de façon simple à la fois avec le contenu et la structure des pages et aussi entre eux, créant ainsi notamment le Web social*¹⁵⁷⁷.

Cette sociabilité participative du Web se retrouve dans la vie off-line, ce que Michel de Certeau a pu observer dans son livre *L'invention du quotidien, 1/ Arts de faire*¹⁵⁷⁸ et que la pratique populaire de l'internet confirme avec cette porosité active entre l'amateur et le professionnel. Le phénomène socio-économique d'origine américaine « pro-am » n'est que la confirmation de ce qu'avait pu pointer l'intellectuel jésuite dès les années 70. Manque au web 2.0 la capacité critique que l'historien de la Fable mystique¹⁵⁷⁹ a pu mener face à la culture contemporaine. Nous l'avons signalé, le web 2.0 exerce une formidable emprise, via la gratuité de son process, sur tous ceux qui, confiants, y participent.

C'est pourquoi nous pouvons dire que ce changement dans les pratiques culturelles contemporaines peut se comprendre comme un dispositif plastique. Il permet, aussi bien la création de formes que l'explosion¹⁵⁸⁰ des formes en train de se faire. Et quelle notion

1576 E. VAN DER VLIST, « Web2 mythe et réalité », 5 décembre 2005

<http://xmlfr.org/actualites/decid/051201-0001> (page visitée le 06/12/06).

1577 « Web 2.0 », http://fr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 (page visitée le 22/03/10).

1578 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1/ arts de faire, op. cit.*

1579 M. DE CERTEAU, *La fable mystique, 1 : XVIe - XVIIe siècle*, Gallimard, Tel, 1987.

1580 « Rappelons que selon son étymologie – du grec *plassein*, modeler – le mot « plasticité » a deux sens fondamentaux. Il désigne à la fois la capacité à *recevoir la forme* (l'argile, la terre glaise par exemple son dites « plastiques ») et la capacité à *donner la forme* (comme dans les arts ou la chirurgie plastiques). Mais il se caractérise aussi par sa puissance d'anéantissement de la forme. N'oublions pas que le « plastic »,

autre que celle de « sculpture » pourrait mieux convenir à ce que nous voyons prendre forme avec l'internet, le numérique et le copyleft ? Une sculpture que nous observons explosée, mouvante et transformante. À la fois « de soi » et « sociale », cette sculpture s'offre à une dimension autre que celle d'un objet proprement sculptural, il s'agit d'une forme, d'une forme de vie. La question posée par le copyleft est de savoir dans quelle mesure nous nous laissons plastiquer par cet objet sculptant, dans quelle mesure nous pouvons tenir la distance avec cette nature 2.0 sublime et terrifiante. La question est simple : comment manier l'explosif du sublime pour produire de la beauté plastique, un feu d'artifices en quelque sorte ? Une plastique intégrée à la vie même, à ce qui la structure et l'institue.

Pour aborder cette vie sculptée numériquement, réticulairement, nous allons prendre leçon auprès de Joseph Beuys et de Michel de Certeau.

3.3.1.3 ***Sculpture sociale, l'invention du quotidien.***

CHAQUE ÊTRE HUMAIN EST UN ARTISTE qui, à partir de son état de liberté (liberté comme prise de position toute nouvelle), apprend à déterminer d'autres prises de position dans l'ŒUVRE D'ART TOTALE DU FUTUR ORDRE SOCIAL : autodétermination et implication dans la sphère culturelle (liberté) ; organisation des lois (démocratie) ; implication dans la sphère économique (socialisme). L'autogestion et la décentralisation (structure à trois niveaux) prennent forme : c'est le SOCIALISME LIBRE ET DÉMOCRATIQUE¹⁵⁸¹.

Cet organisme social que Beuys décrit comme œuvre d'art totale, ne s'est-il pas formé, petit à petit, sur le web avec les « réseaux sociaux » jusqu'à devenir aujourd'hui une sorte d'obligation sociale ? Usenet, avec ses newsgroups ou forums de discussion, semble

d'où viennent « plastiquage », « plastiquer », est une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose capable de susciter de violentes détonations. On remarque ainsi que la plasticité se situe entre deux extrêmes, d'un côté la figure sensible qui est prise de forme (la sculpture ou les objets en plastique), de l'autre côté la destruction de toute forme (l'explosion). » C. MALABOU, *La plasticité au soir de l'écriture*, *op. cit.*, note de bas de page p. 25 et 26.

1581 J. BEUYS, « J'explore un caractère de champ », catalogue d'exposition *Art into Society into Art*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1974, p. 48, trad. Martine Passelaigue, cité par C. HARRISON et P. WOOD, *op. cit.*, p. 985.

archaïque¹⁵⁸². La netiquette paraît inutile¹⁵⁸³. Cet organisme social, utopique, « libre et démocratique » comme œuvre d'art totale est une vision d'artiste. L'internet, tel qu'il est en train de se développer, correspond-il à cette vision généreuse ? Quand Beuys invente le concept de « sculpture sociale » il est préoccupé par la place de l'artiste dans la société. L'idée d'œuvre totale, idée qu'on pourrait dire « Allemande » et qui n'est pas sans poser questions, se traduit par la création d'une forme politique : la démocratie idéale.

Une œuvre d'art totale n'est possible que dans le contexte d'une société toute entière. Chacun sera nécessairement co-créateur d'une architecture sociale et tant que tout le monde ne pourra y participer, on ne pourra atteindre à la forme démocratique idéale¹⁵⁸⁴.

Annonçant quitter le monde de l'art, en n'y appartenant plus¹⁵⁸⁵, Joseph Beuys s'investit auprès des Verts dans la politique qu'il juge plus active et opérante. Il épluche des pommes de terre comme acte de faire de la sculpture, manifestant ainsi la vie et l'art réunis dans un geste simple. Il plante des arbres lors de la Documenta 7 faisant d'un acte banal, à la fois une œuvre d'art et un manifeste pour l'écologie¹⁵⁸⁶. Via l'engagement politique comme choix de vie, l'art et la vie s'articulent. Aussi pathétique qu'admirable, ce romantisme allemand se poursuit aujourd'hui avec les sirènes du web socialisant, web totalisant. Il s'agit, à nouveaux frais, d'inventer le quotidien, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, inventer une forme de vie qui comprenne l'épanouissement créatif du singulier artiste, que nous sommes tous devenus, avec une société devenue elle-même créative par l'action des citoyens-artistes. Nietzsche, dans une posture aristocratique se définissait comme « philosophe-artiste »¹⁵⁸⁷. Avec le démocrate Beuys nous avons des « citoyens-artistes ». Beuys, est cette figure, à la limite de la caricature, « chaman moderne », en prise avec l'esprit du temps dont il cherche la présence la plus simple et la

1582 « Gros système décentralisé de forums. Le terme désigne, selon le contexte, l'ensemble du contenu (des articles), les sites connectés ou les protocoles employés. Les messages, souvent appelés « articles » car ils sont publics, sont publiés dans des newsgroups (souvent appelés groupes ou forums), chacun portant sur un sujet particulier. », <http://jargonf.org/wiki/Usenet> (page visitée le 23/09/10).

1583 « De network et étiquette. Conventions de politesse sur les réseaux informatiques, ensemble de règles de comportement (protocoles et de civilité). », <http://jargonf.org/wiki/netiquette> Voir : NETWORK WORKING GROUP, S. HAMBRIDGE, Intel Corp., « Request For Comments : 1855 », « Les règles de la Netiquette », octobre 1995, trad. J.-P. Kuypers, novembre 1995 – juillet 2004, <http://www.sri.ucl.ac.be/SRI/rfc1855.fr.html> (page visitées le 23/09/10).

1584 J. BEUYS, « Non pas juste quelques-uns, mais tous sont appelés », entretien avec Georg Jappe, trad. Martine Passelaigue, *Studio International*, vol. 184, n° 950, Londres, décembre 1972, p. 226-228, cité par C. HARRISON et P. WOOD, *op. cit.*, p. 970.

1585 J. BEUYS, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, *op. cit.*

1586 « 7000 chênes », pour la Documenta 7, à Kassel en 1982. Action qui se poursuivra sur plusieurs années, sur toute la planète, même après la mort de l'artiste en 1986. Voir : G. JOPPOLO, « Le coyote, la sainte, le frère de la côte », in D. BERTHET (dir.), *Figures de l'errance*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 85.

1587 F. NIETZSCHE, *op. cit.*

plus sensible par des actes artistiques politiquement explicites.

Mais le quotidien s'invente comme une politique se décide, se découvre, sans autre souci que sa pratique ordinaire, par tout un chacun, artiste, citoyen, producteurs et consommateurs.

La politique a trop courte vue, qui refuse ce que trahissent également ces distorsions dans le fonctionnement interne et des irruptions étrangères encore dépourvues de formulations neuves et « correctes ». Elle prépare des musées, non une société. Plus audacieuse et aussi, finalement, plus lucide, en matière de savoir, est la politique qui décèle dans la diversité des signes le symbole d'un mouvement général et donc l'indice d'une réorganisation à entreprendre. Mais, alors même que le courage intellectuel ne suffit pas plus que la lucidité seule, un choix ici est nécessaire, lié à l'ambition de recommencer, c'est-à-dire de vivre¹⁵⁸⁸.

Cette politique de choix, de choix de vie, politique vitale, est la politique de ceux que Michel de Certeau a qualifié de « consommateurs ». Étranges « consommateurs » qui inventent, à partir des produits qui leur sont soumis, nous l'avons vu : « [des] phrases imprévisibles dans un lieu ordonné par les techniques organisatrices de systèmes »¹⁵⁸⁹... Ce mot « consommateur » que Michel de Certeau emploie apparemment à contre-sens de son acception ordinaire fait référence à la notion de « bricoleur » telle qu'elle a été définie par Claude Lévy-Strauss.

L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie); il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type¹⁵⁹⁰.

1588 M. DE CERTEAU, « L'architecture sociale du savoir », in *La culture au pluriel*, Points Seuil, 1974, 1980, 1993, p. 164.

1589 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 57.

1590 C. LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 27.

Le mot « consommateur », tel qu'il est employé pour synonyme de « bricoleur », nous intéresse pour la raison qu'il entame une dispute avec les produits de consommation afin d'en sortir vainqueurs. Le consommateur-bricoleur est un créateur de produits autrement productifs. Il crée une « post-production »¹⁵⁹¹ que certaines œuvres d'artistes contemporains mettront en évidence, mais qui dépasse le strict univers artistique. Car ici, et dès maintenant, « par le présent nous n'appartenons plus à l'art.¹⁵⁹² ». Nous sommes dans un art qui ne pense pas à l'art, un art aussi difficile qu'il peut être simple, art qui ne s'atteint que par un détachement, sans renoncer pour autant à son objet. Si, comme Pascal l'affirme, « se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher »¹⁵⁹³ alors : se moquer de l'art, c'est vraiment faire de l'art.

Nous avons associé Joseph Beuys et Michel de Certeau car il nous semble que la sculpture sociale qui invente le quotidien, procède d'une traversée du savoir qui n'est pas sans rapport avec un mode de connaissance, mode d'action, que nous n'hésitons pas à qualifier de « mystique ». Nous avons vu que cette dimension nous paraissait flagrante et non-dite dans un monde fortement technicisé. Connaissance et action, passent à travers l'objet final, le troue sans le détruire, en le trouant s'en nourrit. « À travers l'art » et non plus seulement « pour l'art », une construction sociale vivante invite à un art certain de vivre, y compris à travers les produits manufacturés imposés par la force de la production massive. Se crée alors une écologie qu'on pourrait qualifier de « consologie », une consommation écologique, une manière de faire le monde tel qu'il est et tel qu'il se refait infiniment en rapport avec ce qu'il est. C'est là, nous semble-t-il, un point d'importance et qui rejoint le copyleft : l'observation du présent tel qu'il se présente et que l'action dogmatique, insoumise au réalisme des idéologies, va présentifier, va re-présenter. Cette re-présentation n'est pas le Spectacle conspué par les Situationnistes, mais la scène d'un théâtre, celui des opérations d'une vie, somme toute, qui passe.

Autorisons-nous maintenant, pour prolonger notre interrogation sur ce que veut dire créer avec le copyleft, une extension. Car ce qui touche aux questions de création touche tous domaines de création. La société, mais aussi le corps humain.

1591 N. BOURRIAUD, *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Presses du réel, 2004.

1592 Pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, op. cit.

1593 B. PASCAL, *Pensées*, op. cit., série XXII, 467, p. 330.

3.3.2 Perspectives problématiques posées avec le copyleft.

C'est un but idéaliste qui motive mon travail pour le logiciel libre : propager la liberté et la coopération. Je veux encourager la diffusion des logiciels libres et le remplacement des logiciels propriétaires qui empêchent la coopération, et rendre ainsi notre société meilleure¹⁵⁹⁴.

Nous ne pensons pas que le copyleft soit un progrès, ni pour l'art, ni pour l'humanité ; c'est juste une disposition d'esprit pratique dans l'environnement culturel qui, nous le pensons, est une disposition juste. Nous aimerions présenter dans cette partie les problèmes que pose la perspective d'un monde où le copyleft serait la règle et non plus l'exception. Aujourd'hui, c'est un fait marginal même si, nous le pensons, il s'agit d'un fait central. Les choix politiques opérés par de plus en plus d'institutions en faveur des logiciels libres pourraient nous inviter à penser cette évolution où l'on passe « de la société close à la société ouverte ». Cette anticipation permettrait de mieux cerner les limites d'un idéal et de pouvoir prévenir, s'il y a lieu, ses effets pervers. Ce moment critique que nous allons exercer vis-à-vis du copyleft est également celui qui peut le sauver d'une passion dévorante qui gagnerait, par sa faculté générative (utilisons ce mot plutôt que celui de « viral »¹⁵⁹⁵), l'ensemble d'une société, sa culture, son économie et sa politique.



LL deMARS, « Torture », décembre 2000, dessin envoyé à A. MOREAU, copyleft selon les termes de la Licence Art Libre.

1594 R. STALLMAN, « Copyleft : Idéalisme pragmatique », *op. cit.*

1595 « Viral Licensing », http://en.wikipedia.org/wiki/Copyleft#Viral_licensing (page visitée le 24/03/10).

3.3.2.1 *De l'organe.*

Si les œuvres peuvent être copyleft qu'en est-il des autres types de production ? La liberté de copie, de diffusion et de transformation (accompagnée de l'interdiction de jouissance exclusive) est-elle applicable au vivant ? Peut-elle s'étendre, de la même façon que le logiciel libre s'est étendu à l'art libre, à la nature, aux corps, au vivant ? Si l'histoire est bien, selon Hegel, « l'histoire de la liberté », le copyleft pourrait étendre cette histoire en fonction des principes qui le portent, principes de libertés. Non seulement dans ses productions, mais dans l'histoire elle-même à travers les corps vivants qui la traversent : le « corps de chair » et le « corps social ». Nous sommes aujourd'hui certainement au seuil, comme nous allons tenter de le montrer, d'une interrogation qui a trait à notre identité. Une interrogation poussée par la passion identitaire autant que par la résistance à l'identification et qui concerne les identités singulières comme celles des communautés particulières. voire même, l'identité de l'humanité entière, à travers le sens qu'on peut lui donner quand l'humanisme a pu faire faux bond au genre humain. Autrement dit de la nécessité anti-humaniste pour excéder la pente humaine trop humaine¹⁵⁹⁶.

Puisque nous avons évoqué le para-art comme participant de l'état d'esprit copyleft, l'un-artiste comme étant la figure de l'auteur libre, nous envisagerons le para-humain et l'un-humain comme prolongement et amplification de cet esprit qui s'incarnerait au moment même où la chair ferait défaut. Moment où la machine intelligente disputerait la vie avec le corps mortel. Nous ne trancherons pas, nous voulons simplement aborder cette question avec le copyleft appliqué au plus près du corps, qu'il soit individuel et collectif. Précisons d'emblée que nous nous opposons à cette idée de « post-humanisme » inhumain qui voit la victoire des machines intelligentes sur l'humanité¹⁵⁹⁷. Rappelons que nous avons préféré le vocable de « para-art » pour qualifier un art copyleft qui ne correspond plus aux qualités de l'art proprement dit. Nous préférons le terme de « para-humain » pour qualifier une humanité augmentée par ce qui dépasse son corps, sa chair.

3.3.2.1.1 **Corps social / identité personnelle.**

Nous avons critiqué assez durement la notion d'« intelligence collective ». Ce qui va nous

1596 Concernant cette question de l'anti-humanisme (qui n'est pas la négation de l'humain, mais la critique d'un humanisme réducteur) voir du côté de chez Spinoza, Foucault ou Nietzsche.

1597 R. KURZWEIL, *Humanité 2.0 - La bible du Changement*, trad. Adeline Mesmin, M 21 éditions, Paris, 2007. Lire également à ce sujet l'article très complet de Wikipédia : « Transhumanisme », <https://secure.wikimedia.org/wikipedia/fr/wiki/Transhumanisme> (page visitée le 01/12/10).

intéresser ici c'est « ce que peut un corps »¹⁵⁹⁸. De la passion matérialiste, dont le XX^e siècle a fait l'expérience, nous accepterons de supporter le poids. Le corps que nous voulons ici présenter est un corps qui comprend l'immatériel et qui est agit par, ce que nous pouvons appeler, « l'immatière ». Qu'entendons-nous par « immatière » ? Entre autre choses, le flux, la circulation, l'infini. De la même façon que Gombrowiz s'autorise à faire l'éloge de l'immatérialité¹⁵⁹⁹ pour la raison que cet état est le moment trouble de l'inachèvement et de la critique caustique des finalités et des raisonnements mûrs, nous acceptons l'immatière comme jeu inquiétant qui permet la critique nécessaire des passions téléologiques qui nous gouvernent.

En effet [...] un postulat erroné veut qu'un homme soit bien défini, c'est-à-dire inébranlable dans ses idéaux, catégorique dans ses déclarations, assuré dans son idéologie, ferme dans ses goûts, responsable de ses paroles et de ses actes, installé une fois pour toutes dans sa manière d'être. Mais regardez bien comme un tel postulat est chimérique. Notre élément, c'est l'éternelle immaturité¹⁶⁰⁰.

Cette immaturité se moque du monde, du monde « arrivé », du monde « adulte », du monde raisonnable. L'internet, le numérique et le copyleft sont immatures éternellement et c'est le rire qui secoue nos corps, qui fait le flux et le reflux d'un « mouvement qui déplace les lignes », haït par le poète qui ne voit la beauté que statufiée¹⁶⁰¹. Ce rire libérateur qui offre à l'esprit l'occasion d'exprimer par la bouche grande ouverte des « ah ah ah ! » des « oh oh oh ! » et des « hé hé hé ! » qu'aucun raisonnement ni aucune fable ne pourra atteindre et contenir. Car le rire va au tréfonds, il paraît même qu'il peut faire trépasser. Ce commerce avec la mort est la condition d'un corps bien vivant, en bonne santé, en bonne forme. L'essentiel du corps est là dans ce qui le secoue de spasmes à se tordre, sans doute est-il là révolutionné, tourneboulé et qu'il devient lui-même planète, qu'il atteint par l'esclaffe, le cosmos, ou nous ne savons quoi. Le rire c'est, selon le philosophe de l'évolution créatrice, « du mécanique plaqué sur du vivant »¹⁶⁰². Et si, comme nous l'avons vu, « la mécanique exigerait une mystique »¹⁶⁰³ alors le rire a bien, en toute conscience de notre immaturité, en toute pratique de l'immatériel contemporain, une dimension divine.

1598 SPINOZA, *L'éthique*, troisième partie, proposition 2, scolie, Garnier Flammarion, Paris, 1965, p.137, 138.

1599 W. GOMBROWIZ, *Moi et mon double*, Gallimard Quarto, Paris, 1996.

1600 W. GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, introduction à « Philidor Doublé d'enfant » in *Idem*, p. 338.

1601 « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. » C.

BAUDELAIRE, « La beauté », *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, op. cit., p. 49.

1602 H. BERGSON, *Le rire*, PUF, Paris, 1940, 1967, p. 29.

1603 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit.

Nous voulons dire : une dimension créatrice, infinie, inconnaissable.

La joie contagieuse que nous avons pu observer chez les militants du mouvement du libre est certainement leur plus grande force quand elle vise à faire basculer les institutions vers le logiciel libre. Par exemple, affaire sérieuse s'il en est, pour ce qui concerne l'organisation des collectivités locales et l'aménagement des territoires. Une association comme l'ADULLACT, Association des Développeurs et des Utilisateurs de Logiciels Libres pour l'Administration et les Collectivités Territoriales, peut se réjouir d'avoir opéré des changements non négligeables dans les choix liés aux logiciels utilisés par les administrations¹⁶⁰⁴.

Poursuivons notre exploration du corps, d'un corps ébranlé par son propre mouvement mécanique, mystique, comique en prolongeant notre interrogation sur la mise en commun des biens. Revenons sur cette question, après l'avoir évoquée comme modèle politique possible, tant elle se pose encore à nous à ce moment de notre étude concernant le bien nommé « corps social ».

3.3.2.1.2 Le mouvement du libre est-il un nouveau communisme ?

Faire vivre l'Idée communiste est une tâche de caractère idéologique (donc aussi philosophique), et non pas immédiatement une tâche politique. Il s'agit en effet que les individus puissent être préparés à accepter, si possible dans l'enthousiasme, qu'une autre vision du monde, radicalement opposée au capitalo-parlementarisme actuellement hégémonique (notamment sous le nom falsifié de « démocratie ») est non seulement souhaitable, mais possible¹⁶⁰⁵.

Sans faire de philosophie politique, mais fort de son pouvoir, l'homme le plus riche du monde a pu exprimer une opinion sur une « nouvelle sorte de communistes des jours modernes » que représenteraient les adeptes du libre. Qu'il nous soit permis de revenir sur sa réflexion, rapportée une autre traduction, :

1604 Listes sur le site de l'Association des Développeurs et des Utilisateurs de Logiciels Libres pour l'Administration et les Collectivités Territoriales, <http://adullact.org> (page visitée le 25/03/10).

1605 A. BADIOU, « L'hypothèse communiste », interview par Pierre Gaultier, 06 août 2009 [legrandsoir.info](http://www.legrandsoir.info), <http://www.legrandsoir.info/L-hypothese-communiste-interview-d-Alain-Badiou-par-Pierre.html> (page visitée le 25/03/10).

[...] je dirais que dans les économies du monde, il y en a aujourd'hui encore plus que jamais qui croient en la propriété intellectuelle. Il y a moins de communistes dans le monde aujourd'hui qu'il y en avait avant. Il y a quelques nouvelles sortes de communistes des jours modernes qui veulent se débarrasser pour divers prétextes des incitations faites aux musiciens, aux réalisateurs de films et aux créateurs de logiciels. Ils ne pensent pas que ces incitations devraient exister¹⁶⁰⁶.

C'est bien la question de la propriété intellectuelle considérée comme propriété privée et de l'égalité comme principe, qui est le point sensible, aujourd'hui, comme elle pouvait l'être à l'époque de Joseph Proudhon. Pour l'animateur du site Numerama.com, les propos de patron de Microsoft ne sont pas outranciers car :

[...] sans doute le mouvement des arts libres, de la mise en commun des œuvres et des travaux collaboratifs annihilent-ils en grande partie les rapports marchands de la société traditionnelle. En cela oui, la volonté d'alléger les droits de propriété intellectuelle répondrait à une logique communiste¹⁶⁰⁷.

Mais il faut, pour comprendre ce qui se joue en terme de propriété privée et de « commun public », discuter tout d'abord le terme de « Propriété Intellectuelle » pour les œuvres de l'esprit à l'ère du numérique et de l'internet. Premièrement, un problème de terminologie qui a le don d'exaspérer Richard Stallman :

Pour celui qui a une vue générique, les problèmes spécifiques de la politique publique soulevés par la loi sur le droit d'auteur, et les problèmes, différents, soulevés par la loi sur les brevets ou toute autre loi, sont presque invisibles. Ces problèmes proviennent des spécificités de chaque loi — précisément ce que le terme « propriété intellectuelle » encourage les gens à ignorer. Par exemple, un problème relatif à la loi sur le droit d'auteur est de savoir si le partage de la musique devrait être autorisé. La loi sur les brevets n'a rien à voir avec ceci. Mais la loi sur les brevets soulève le problème de savoir si les pays pauvres devraient être autorisés à produire des médicaments qui sauvent des vies et les vendre bon marché pour sauver des vies. La loi sur le droit d'auteur n'a rien à voir avec cela.

1606 B. GATES, « Gates taking a seat in your den », interview par Mickael Kanellos, 05 janvier 2005, news.cnet.com, http://news.cnet.com/Gates-taking-a-seat-in-your-den/2008-1041_3-5514121.html?tag=nefd.ac, cité et traduit par G. CHAMPEAU, « Communisme et propriété intellectuelle : le duel ? », 07 janvier 2005, [numerama.com](http://www.numerama.com), <http://www.numerama.com/magazine/1636-communisme-et-proprieete-intellectuelle-le-duel.html> (pages visitées le 25/03/10).

1607 G. CHAMPEAU, *Idem*.

Aucun de ces problèmes n'est par nature seulement économique, et leurs aspects non-économiques sont très différents ; utiliser la sur-généralisation économique superficielle comme base pour les appréhender implique d'ignorer les différences. Mettre les deux lois dans le même pot de la « propriété intellectuelle » empêche d'avoir un raisonnement clair pour chacune d'elles¹⁶⁰⁸.

« Richesse Intellectuelle » serait certainement plus juste pour qualifier les productions de l'esprit et l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle devrait s'appeler l'« Organisation Mondiale de la Richesse Intellectuelle »¹⁶⁰⁹. Mais en l'attente, il nous faut considérer ce vocable, de la même façon que nous considérons le mot « consommateur » dont nous avons pu voir l'usage fait par celui qui tient compte des arts de faire au quotidien. Mieux : si nous pensons les mots importants, nous devons penser également qu'ils ne sont pas les choses qu'ils désignent. Un mot a du jeu, du branle, il n'est pas à prendre au pied de la lettre. Qui croit au mot au pied de la lettre se trompe sur le sens des mots. Le sens des mots, c'est l'œuvre d'un poème, où ils sont tourneboulés, transpercer, dégagés de ce qu'ils désigneraient, selon la croyance au mot, pour désigner une prise de liberté d'avec leur sens strict¹⁶¹⁰.

Soit, la propriété, cette notion critiquable mais qui existe et qu'il est intéressant de comprendre lorsqu'il est question d'appliquer cette notion au numérique et à l'internet. Si nous comprenons, par exemple, la raison d'un Locke défendant le droit à la propriété pour celui qui crée une chose singulière par son travail, une chose qui lui est propre, quelque chose qui n'appartient qu'à lui, il nous faut aujourd'hui comprendre que les productions numériques participent d'une nature toute différente¹⁶¹¹. Ou plus exactement, cette nature qui s'offre en ligne, constitue un bien commun qui n'est plus propre à l'auteur à partir du moment où il transite sur le réseau. L'exception au droit de l'auteur dans le Code de la

1608 R. STALLMAN, « Vous avez dit «Propriété intellectuelle» ? Un séduisant mirage », 2004, 2006, trad. Cédric Corazza, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/philosophy/not-ipr.fr.html> (page visitée le 01/12/10).

1609 Free Software Foundation Europe, « Vers une "Organisation Mondiale de la Richesse Intellectuelle" », 2001-2010, <http://fsfe.org/projects/wipo/wiwo.html> (page visitée le 01/12/10).

1610 Nous avons assisté à trois reprises à cette scène (lors de CODE en 2000 à Cambridge, de e-Culture en 2009 à Lausanne et lors d'une rencontre « Garantir les libertés publiques pour préserver les biens communs » en novembre 2010 à Paris) : un Richard Stallman pris de convulsions, tapant des pieds, se mordant la main, secouant la tête frénétiquement, puis quitter les lieux, quand « Propriété Intellectuelle » pouvait être prononcé.

1611 « [...] celui qui [...] a labouré, semé, cultivé un certain nombre d'arpents de terre, a véritablement acquis, par ce moyen, un *droit de propriété* sur ses arpents de terre, auxquels nul autre ne peut rien prétendre, et qu'il ne peut lui ôter sans injustice. » LOCKE, *Traité du gouvernement civil*, chap. 5, GF-Flammarion, p. 173-174, cité par J. JUNG, *Le travail*, GF-Flammarion, Corpus, Paris, 2000, p. 87.

Propriété Intellectuelle, article L. 122-5-2 postulait déjà que :

Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

- 1/ Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;*
- 2/ Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, [...]*
- 3/ Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source : [...]*
- 4/ La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.*
- 5/ Les actes nécessaires à l'accès au contenu d'une base de données électronique pour les besoins et dans les limites de l'utilisation prévue par contrat ;*
- 6/ La reproduction provisoire présentant un caractère transitoire ou accessoire, [...]*
- 7/ La reproduction et la représentation par des personnes morales et par les établissements ouverts au public, tels que bibliothèques, archives, centres de documentation et espaces culturels multimédia [...]*
- 8/ La reproduction d'une œuvre et sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation à des fins de recherche ou d'études privées par des particuliers [...]*
- 9/ La reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'une œuvre d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate [...]*¹⁶¹².

Mais cette exception au droit d'auteur pourrait, avec l'opération de dépropriation¹⁶¹³ qu'exercent les machines, se révéler être une règle pour les productions numériques. Les ordinateurs, par la puissance de leur calcul, interprètent les données en fonctions de critères de pertinence (la fréquence d'apparition, la justesse ou l'arbitraire sémiologique, etc). Ces lectures nouvelles, textes à nouveau issus des textes (y compris les images, les sons, toutes formes et médias au final formés de 0 et de 1) sont utilisés par d'autres auteurs, d'autres machines et ainsi de suite dans un travail où le propre est dépouillé de ce qu'il a en propre. L'expression singulière et première de l'auteur est ainsi « secondarisée » par un faire commun immédiatement mué en savoir, lui-même transformé en fait nouveau, pour faire, à nouveau, un savoir qui sera à nouveau fait et ainsi de suite. Ce qui

¹⁶¹² Code de la propriété intellectuelle (partie législative), Première partie - La propriété littéraire et artistique, Livre Ier – Le droit d'auteur, Titre II – Droit des auteurs, chapitre II, droits patrimoniaux.
http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm (page visitée le 26/04/10).

¹⁶¹³ Nous empruntons ce terme à Paul Mathias, exprimé lors de son séminaire de diktyologie générale, séance du 24 mars 2010 intitulée « Intérieur jour, extérieur nuit », <http://diktyologie.homo-numericus.net/spip.php?article112> (page visitée le 25/03/10).

prime alors, c'est l'efficacité d'une opération, celle d'une reproduction et d'une transformation des données. Il n'y a plus de propre, mais comme un effet de flux qui échappe à la prise définitive. Une révision permanente qui, dans le meilleur des cas, réviserait l'injustesse, c'est-à-dire l'injustice mécanique d'une opération toute logicielle, toute logique. Les faits peuvent avoir une raison autre que celle du calcul, une raison historique, par exemple, qui, par révision, seraient réajustés selon une vérité toujours possible.

Cette nature numérique qui porte nos productions de l'esprit est devenue, pour reprendre le terme utilisé par Walter Benjamin, un dispositif de « reproductibilité technique »¹⁶¹⁴. Loin d'être une nature « extra-terrestre », qui n'aurait de réalité que dans des cas particuliers et dans un lieu spécifique, hors-sol, elle est la nature de notre esprit. Une nature qui, depuis la nuit des temps, depuis que le langage nous traverse, nous transporte et se reproduit, sans qu'on puisse en être le propriétaire exclusif.

Croyant parler, nous sommes parlés, croyant faire nous sommes faits, nous l'avons vu. Nul défaitisme ou déception en cela, juste la réalité d'une histoire dont nous avons cherché à un moment de notre histoire à nous, à être les maîtres. Nous avons cru pouvoir l'être. Non pas que les machines remplacent, cette fois-ci, le « Machin » mystérieux qui gouverne le monde, autrement dit Dieu conçu comme l'horloger du monde, mais qu'elles déterminent tout simplement nos faits, sans pour autant, nous le pensons, nous faire entièrement. Nous ne sommes pas des cyborgs¹⁶¹⁵, mais nous sommes pris par l'expression d'une commune opération, celle du langage tout simplement, celle que des machines sémiotiques¹⁶¹⁶ automatisent et amplifient.

Aussi, nul besoin de volonté communiste pour réaliser ce qui est commun par nature et par mécanisation : les biens numériques, de part leur nature immatérielle et par l'opération des machines, sont « communisants », d'autant plus communisants qu'ils sont communicants.

1614 W. BENJAMIN, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 268 et suivantes.

1615 « De nombreux scientifiques, dont plusieurs sont à l'origine de l'ordinateur et d'Internet, ont tantôt réclamé, tantôt proclamé l'avènement d'une nouvelle espèce — appelons-la l'homme branché ou le cyborg —, qui marquerait une nouvelle étape de l'évolution, un progrès par rapport à l'homo sapiens. Branchés en permanence sur des tours de contrôle, comme les cosmonautes, bardés de prothèses électroniques comme les soldats américains, ou gavés de prothèses chimiques comme les athlètes professionnels, nous serions supérieurs à l'homme d'hier et des origines qui, dans la lutte pour la survie, ne pouvait miser que sur ses sens, son jugement personnel et ses muscles. » *Encyclopédie de l'Agora*, « Cyborg », <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Cyborg> (page visitée le 26/04/10).

1616 F. GUATTARI, « Révolution moléculaire », *Encres*, p. 262., cité par G. GENOSKO, « Banco sur Félix. Signes partiels a-signifiants et technologie de l'information », *Multitudes*, n°34, 03/2008, p. 63-73, <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-63.htm> (page visitée le 26/04/10).

Nous oserons avancer ceci : la chute du communisme historique, dans sa volonté de réalisation via le matérialisme dialectique marxiste, renaît de ses cendres via l'immatérialisme dialectique¹⁶¹⁷ pseudo-capitaliste et para-communiste. Pseudo-capitaliste car il ne s'agit pas d'une victoire du libéralisme offert au capitalisme, mais d'un à-côté de l'histoire de la liberté et du Capital. Un à côté comme un faux. Il aura fallu au matérialisme historique et à sa volonté de réalisation scientifique, une chute finale avec son ennemi de classe, pour voir émerger les conditions matérielles de sa réalité communisante. Nous pensons que le capitalisme est lui-même vaincu, c'est la raison pour laquelle nous l'avons nommé « pseudo-capitalisme ». De la même façon, le communisme fut vaincu par la force de sa propre volonté, c'est la raison pour laquelle nous l'avons associé au pseudo-capitalisme en tant que « para-communisme ». La lutte des classes aura abouti à une lutte déclassant les repères. Entre la liberté et la mise en commun, il y a rapport mais ce n'est plus un rapport de force, c'est, de force, un rapport. Il invite à observer un mouvement mécanique, mystique, tourneboulant les positions qui figent et qui ferment.

Dans cette refonte économique et matérielle de nos supports de vie et de productions, nous découvrons ce que nous n'avions pas prévu : la création d'une forme qui est de nature pseudo-capitaliste et para-communiste. Cette nouvelle identité pose la question de son contour même, de sa définition et en cela elle invite à l'incontournable et à l'indéfini. Incontournable, parce que nous ne pouvons faire l'économie de cette nouvelle identité de type pseudo¹⁶¹⁸, c'est-à-dire faux et para¹⁶¹⁹, à côté. Indéfini parce que ce manque de justesse identitaire implique une ouverture, une altérité qui acte que « Je est un autre ». Ces troubles dans le vrai de nos profils individuels et collectifs sont comme « des faux qu'il faut » pour dé-finir ce qui peut être tangible et crédible. De la même façon, l'objet politique dont nous tentons de découvrir la réalité, par une définition possible, est incernable, imprenable. Il échappe à l'emprise définitive tout comme son histoire, car il n'y a pas de « volonté politique », mais une réalité immatérielle qui fait moteur. Ce principe de réalité réalise à la fois la fin du communisme et la fin du capitalisme pour se fondre dans du quasi communisme et du faux capitalisme. C'est la raison pour laquelle nous insistons sur le caractère « pseudo » et « para » du phénomène : la virtualité est à son comble et nous comble, elle nous constitue autant que nous la constituons. Mais ceci ne devrait pas nous surprendre outre mesure. Il n'y a que depuis la modernité que nous avons pu croire à la réalité d'un vrai « matériel », alors que cette réalité vivante et vécue est insaisissable.

1617 Tel que nous avons pu définir cette notion.

1618 Pseudo : du grec *pseudês* qui veut dire « faux », *Petit Larousse illustré* 1991.

1619 Para : du grec *para*, à côté de. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/para-/57824> (page visitée le 23/09/10).

L'approche de la réalité vraie se fait par masque, par manque et par défaut, par des faux. Nous retrouvons ici la fonction première, primitive et primordiale de la culture : un vide habitable et praticable cerné par ce qui institue de façon à ce qu'aient lieu nos présences et représentations sociales et singulières. Comme l'indique Pierre Legendre :

Occidentaux industrialistes, nous avons inventé le bruit incessant, les montagnes d'objets, la présence totalitaire du plein.

Désertant le vide, nous oublions qu'il faut une scène à l'homme et que, sans les artifices qui permettent à l'homme d'habiter la séparation d'avec soi et les choses, le langage s'effondre, pour devenir consommation de signaux¹⁶²⁰.

Aux préfixes « post », « hyper » ou « ultra » rattachées soit au capitalisme soit à l'industrie, soit encore aux deux, par des auteurs comme Bernard Stiegler¹⁶²¹, Daniel Cohen¹⁶²² ou Pierre Legendre¹⁶²³, sans qu'il soit facile de déterminer ce que ces orientations impliquent réellement, nous préférons employer celui de « pseudo » et « para ». Ils traduisent l'illusion et permettent de comprendre le peu de prise que nous avons avec le matériau immatériel qui nous échappe. Ils nous font comprendre que c'est cet échappement là qui permet d'en prendre la mesure. Le « pseudo » et le « para » sont comme des masques qui protègent du trop de réalité¹⁶²⁴, ils permettent de ne pas nous effondrer dans une matière culturelle trop dense et trop compacte pour être viable. Ils créent du jeu. Le pseudo et le para comme succédanés remplacent avantageusement une réalité par trop réaliste, le nécessaire artifice s'impose alors pour la survie même de l'objet. Qu'il soit politique, artistique ou économique. L'anti-nature est notre nature par excellence¹⁶²⁵. Notre pseudo et notre para, en tant que « peut être », est notre condition d'être, quand aujourd'hui l'identité meurt d'être reconnue, cernée, surveillée, dévoilée et qu'elle s'achève dans la définition et l'identitaire. Peut-être est-il possible de retrouver quelque chose de notre nature incalculable dans la mise en scène de ce quotidien imprévisible¹⁶²⁶. Un quotidien entre le commun et les singuliers, entre la liberté et l'égalité, entre nous soit dit : la fraternité¹⁶²⁷.

1620 P. LEGENDRE, *La fabrique de l'homme occidental*, mille et une nuits, Fayard, 2000, p. 16.

1621 B. STIEGLER, *Mécréance et Discrédit : Tome 3*, op. cit.

1622 D. COHEN, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Éditions du Seuil, Paris, 2006.

1623 P. LEGENDRE, *L'empire de la vérité, introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Fayard, Paris 2001.

1624 A. LE BRUN, *Du trop de réalité*, op. cit.

1625 C. ROSSET, *L'anti-nature*, op. cit.

1626 « Artificielle, trop artificielle, telle apparaît en définitive la nature ; et le travail du rêve, qui est le travail poétique, consiste ici à reconstruire une nature naturelle. C. ROSSET, *idem*, p. 95.

1627 À l'écriture de cette phrase nous sommes saisi par le ridicule qui peut paraître. Pourtant, la devise de la République française inscrite aux frontons des écoles et autres monuments, nous parle toujours. C'est même très précisément ce dogme, ce « récit des rêves et des visions » qui, parlant, nous fait également mouvant. Une époque figée en son idéologie pourrait mépriser ce tryptique : liberté, égalité, fraternité.

3.3.2.1.3 Corps et machine libre.

Nous n'allons pas ici développer ce qui appartient au genre de la science-fiction. L'évolution des machines, de plus en plus « intelligentes », les font s'approcher de l'homme jusqu'à la confusion. Robots, cyborgs, androïdes¹⁶²⁸, font penser à un avenir où l'homme disparaîtrait pour laisser place à son successeur¹⁶²⁹.

Si donc quelque exode s'impose, ce n'est pas à une humanité en froid avec sa galaxie natale, mais à l'intelligence menacée du naufrage de son vaisseau. Aura-t-elle le temps de jeter un canot à la mer, ou sombrera-t-elle avec lui, comme jadis les malheureux piégés dans les cales du Titanic ?

En fait, le sauvetage est déjà en cours. Tandis que nous nous sabordons, l'intelligence, subrepticement, embarque dans un nouvel esquif.

Commencée avec l'homme, son odyssée bientôt se poursuivra sans lui¹⁶³⁰.

Si nous pensons que le copyleft tient en respect la passion du pouvoir, pour la raison que le copyleft interdit l'exclusivité d'un pouvoir, qu'en est-il lorsqu'il s'agit du corps ? Que pourrait un corps copyleft ? À cette question vertigineuse, nous ne pouvons répondre sans verser dans une prospective aventureuse. Nous voulons juste avancer, par cette question, l'idée que le bien fondé du copyleft n'est pas lui-même définitif. Ce bien fondé, selon ce que nous pouvons en juger, est tout aussi momentané qu'un autre point de vue. Nul relativisme ici, seulement l'attention à ce qu'un principe, jugé juste, ne se transforme en passion captivante.

Nous nous interrogeons sur ce que pourrait avoir comme conséquence le copyleft sur un corps humain augmenté, le rendant performant au-delà de ce qu'il peut dans sa finitude, un corps « au-delà du réel », pour reprendre le titre d'un film de science-fiction¹⁶³¹ et d'une série tv¹⁶³² célèbres.

1628 « Un androïde désigne ce qui est de forme humaine, étymologiquement ce « qui ressemble à un homme ». En science-fiction, un androïde est un robot construit à l'image d'un être humain.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Andro%C3%AFde> (page visitée le 27/04/10).

1629 J-M. TRUONG, *Totalement inhumaine*, op. cit., chapitre 1 disponible sur le site de l'auteur

http://www.jean-michel-truong.net/totalement_inhumaine/page/chtotalement.html (page visitée le 27/04/10).

1630 *Idem*.

1631 *Altered States*, (traduit en français par *Au-delà du réel*, film de Ken Russel sorti en 1980.

<http://www.imdb.fr/title/tt0080360/combined> (page visitée le 27/04/10).

1632 Diffusée en France en 1972 et aux USA entre 1963 et 1965. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Au-del>

L'extension du copyleft à toutes productions de l'esprit, ce que nous avons initié avec la Licence Art Libre, peut-elle s'envisager pour les créations qui touchent le vivant ? Si la création est un mouvement, si elle existe effectivement en mouvement, incessant, que se passe-t-il avec la liberté de copier, de diffuser et de transformer des réalisations qui ont trait au vivant, qui sont vivantes ? Posons-nous ces questions pour exercer notre esprit critique vis-à-vis de ce que pourrait être un mouvement du libre qui serait touché par ces possibles.

Nous avons vu que l'art, dans son évolution contemporaine, aura cherché à se rapprocher de plus en plus de la vie jusqu'à s'y confondre¹⁶³³. Le copyleft, en ce qu'il fabrique, peut-il suivre cette évolution et rejoindre la vie en s'y rapprochant jusqu'à s'y confondre ? Ne convoquons pas la « bioéthique » en son comité, dépourvu d'inspiration politique et donc de véritable pouvoir de décision, pouvoir d'engagement éthique¹⁶³⁴. Posons simplement la question pour approcher l'inimaginable : le droit d'auteur concernant le vivant connaîtra-t-il le même combat qu'entre « copyright et copyleft » mais, pour les objets ? Nous mettons des réserves au copyleft appliqué au vivant, qu'en est-il alors du copyright ? Ne sommes-nous pas pris, aujourd'hui, par le droit comme nous pouvions l'être auparavant par la Nature ? N'est-ce pas ici un combat paradoxal où nous avons la nécessité de nous appuyer sur le droit, pour pouvoir, sans le nier, le contourner, c'est-à-dire en explorer les contours de façon à définir une conduite au plus juste ? De la même façon que nous dominons la nature pour n'être pas sous sa domination, réduits au naturel, nous avons le devoir de dominer le droit pour n'être pas soumis au positif du droit déclaré par les textes.

Une machine vivante libre, un « corps libre », selon les principes du logiciel libre et de l'art libre copyleft, pourrait être envisageable, et pour les mêmes raisons, préférable, qu'un corps soumis au droit d'auteur conventionnel tel que nous le connaissons. Mais il nous semble que dans ces deux cas de figure, l'emprise de la création, fermentale comme ouvrante, propriétaire comme communisante, implique une série de problèmes difficiles à résoudre. Pourtant, c'est bien le copyleft qui nous invite à la décréation, prolongement éthique du fait de créer comme nous l'a montré Simone Weil. Et c'est parce que

l'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la

[%C3%A0 du r%C3%A9el](#) (page visitée le 27/04/10).

1633 A. KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit.

1634 « Aujourd'hui le droit s'est détaché d'une conception ontologique de l'homme. Il obéit essentiellement à une logique compassionnelle ou émotionnelle ou à une logique économique », B. MATHIEU, *La bioéthique*, Dalloz, 2009, p. 125.

*grâce*¹⁶³⁵,

qu'il est important de ne pas céder aux « paranofictions »¹⁶³⁶ aussi éloignées du réel que soumises à une réalité terroriste détruisant toute possibilité gracieuse. Autre chose est de prendre en compte le négatif, en prendre la mesure et, tout en se gardant de la négation, entrouvrir « toutes les fissures par où passerait la grâce ». Ainsi fait le copyleft qui n'imagine rien, mais œuvre à laisser voir ce qui va venir gracieusement. C'est ce que nous allons voir.

3.3.2.2 **La prise en compte du négatif.**

Nous avons vu avec Berkeley que la négation de la matière n'était pas la négation du corps, mais au contraire, la revalorisation des sens et de ce qu'ils perçoivent. Ce mouvement négatif est une critique de la raison triomphante et la tentative qu'il offre, en un jugement supposé être au plus juste de la réalité, aboutit à une mise en lumière d'un processus de vérité dont la dimension est éthique. La figure hautement morale de ce penchant critique, de cette exigence intellectuelle, est bien sûr Emmanuel Kant¹⁶³⁷. Cette référence est explicite dans le Manifeste GNU :

Extraire de l'argent aux utilisateurs d'un programme en limitant son utilisation est destructeur, car ces restrictions réduisent l'utilité du programme. Ce qui à son tour réduit la richesse apportée par ce programme à l'humanité. Quand le choix de limiter est délibéré, les conséquences néfastes qui en découlent sont de la destruction délibérée.

La raison pour laquelle un bon citoyen ne doit pas utiliser de telles méthodes destructrices pour augmenter sa richesse personnelle est que si tout le monde faisait de même, il y aurait un appauvrissement général dû à la destruction mutuelle. C'est ce que l'on appelle la morale kantienne, ou la Règle d'or. Puisque je n'apprécie pas les conséquences qui adviennent si tout le monde fait de la rétention d'informations, je ne dois pas trouver acceptable qu'un individu le fasse. Plus précisément, le désir d'être récompensé pour sa création ne justifie pas que l'on prive le monde en général de toute

1635 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, op. cit., p. 62.

1636 A. KYROU, *Paranofictions*, op. cit.

1637 E. KANT, *Critique de la raison pure*, Garnier Flammarion, Paris, 2001.

*ou partie de cette créativité*¹⁶³⁸.

Les Lumières ne sont pas absence d'ombre. C'est cet aspect que nous voulons mettre en évidence pour ne pas être ébloui par les seuls éclairages d'une raison lumineuse. L'ombre, le négatif, sont « l'autre de l'éclairage », c'est-à-dire ce qui le sauve de l'aveuglement.

Il nous faut y insister : l'approche négative des phénomènes n'est pas leur négation, mais au contraire, leur évaluation juste, en rapport à une positivité qui masque, idéologiquement, la réalité pleine d'un objet. Réalité qui comprend la part d'ombre, l'ombre portée, celle-là même que Marcel Duchamp s'est ingénié à montrer avec l'invention du ready-made.

*Porte-bouteilles, Porte-chapeaux, Trébuchet ne sont pas présentés n'importe comment : un projecteur, judicieusement placé, projette leur découpe sur un mur ou sur un sol. Ce sont donc des objets à n dimensions qui, par l'artifice de la projection de leur ombre, sont ramenés à des objets tridimensionnels appartenant à notre espace. Le procédé était utilisé par les perspectiveurs au XVII^e pour faire saisir le passage du géométral au perspectif, comme il fut celui des mathématiciens plus tard pour faire saisir le passage d'un monde à n dimensions à un monde à n + 1 dimensions. Le tableau T m', en 1918, inventaire des divers procédés pour « transcrire » les codes de représentation des diverses dimensions, représente l'ombre portée d'un ready-made, La Roue de bicyclette*¹⁶³⁹.

L'ombre est la dimension n + 1. Elle porte notre regard au delà de la simple luminosité, au-delà de la simple croyance en la visibilité. « Le non-vu est le prochain visible » comme l'écrit Michel Cassé, astrophysicien au Commissariat à l'énergie atomique et chercheur à l'Institut d'Astrophysique de Paris dans un poème¹⁶⁴⁰. Prochain, à la fois dans le temps, lorsque nous aurons une perception de la « matière noire » qui représente près d'un quart

1638 R. STALLMAN et FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Manifeste GNU », 1985, 1993, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009, trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/gnu/manifesto.fr.html> (page visité le 28/04/10). Mais, dans son mémoire de fin d'étude en philosophie Miguel Quaremme corrige ce passage du manifeste GNU : « La référence à l'impératif catégorique est explicite, malheureusement, la phrase de Stallman ne se présente pas comme une maxime valable. La maxime devant être plus formelle et universelle, nous la reformulons sans trahir l'esprit pour mieux la confronter à l'impératif : « Je ne dois pas limiter la liberté de jouissance des créations intellectuelles ». Telle pourrait être une des maximes « Kantienne » du copyleft. L'universalisation de cette maxime ne pose aucun problème. Tout le monde pourrait l'appliquer sans que cela ne soit autodestructeur ou contradictoire. » M. QUAREMME, *Une introduction philosophique au copyleft*, mémoire présenté sous la direction de Monsieur le Professeur Benoît Frydman en vue de l'obtention du titre de licencié en Philosophie spécialisation Communication lors de l'année académique 2002-2003, <http://quaremme.be/2010/01/08/une-introduction-philosophique-au-copyleft> (page visitée le 24/09/10).

1639 J. CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., p. 24.

1640 M. CASSÉ, « Meridiana Lux », *Les Humains Associés, revue intemporelle*, n°8, op. cit.

de la matière visible actuellement¹⁶⁴¹. Mais aussi, un prochain non-vu et pourtant à ce point si proche qu'il est la dimension caché de l'objet vu, situé dans le « point aveugle » de notre vision.

Cette dimension « noire », cette part d'ombre, perçue comme la « part maudite » de l'humanité, nous devons en relever les qualités, en reconnaître la nécessité sous peine de réitérer, par exemple, un naufrage du type du Titanic. La dimension cachée, non-vue, insue, est aujourd'hui celle qui mobilise à juste raison l'attention des inventeurs, aussi bien les scientifiques que les artistes. Après avoir fouillé la matière, c'est l'immatériel, l'anti-matière qui s'offre à la connaissance à la fois sensible et intellectuelle. Le fini, c'est fini, c'est l'infiniment grand et l'infiniment petit que nous découvrons aujourd'hui dans l'ombre d'un visible achevé.

Dans son Introduction philosophique du copyleft, Miguel Quaremme, relevant l'influence des Lumières et en particulier celle de Kant dans la philosophie du logiciel libre, prend pour étayer son observation un exemple concret, celui des failles de sécurités. Nous avons, pour notre part, montré que la faille procédait d'une compréhension du négatif et qu'elle était constitutive de l'esprit du copyleft. Elle est, au seuil de la faillite, ce qui sauve.

Pour prendre un exemple dans l'informatique : les failles de sécurité des logiciels doivent-elles être communiquées ou non ? La communauté du logiciel libre a largement répondu à la question en créant des outils de suivi des « bugs » et en rendant leur consultation publique. À l'inverse, nombre d'éditeurs de logiciels gardent les failles de sécurité secrètes et distribuent des correctifs a posteriori. L'exemple des failles informatiques nous donne à voir la mise en pratique de l'impératif (« l'agir par devoir » actualisé dans les faits). Il est plus facile de cacher les vices des programmes et tenter de les résoudre lorsqu'ils présentent un danger immédiat. Cela coûte en temps et en énergie, voire en humilité de la part des programmeurs de mettre à la vue de tous les dessous de leur création. Signe du respect de la loi morale, la difficulté de l'action se trouve au coeur de la pensée rigoureuse de Kant. La critique, s'adressant à ces pratiques, se situe dans leurs origines pouvant être assimilées à un effet de mode. Sans nier la pertinence de cet argument, ni sa justesse, nous préférons parler d'intériorisation de la règle, comme une sorte de nouveau paradigme moral. Paradigme de profession, travailler moralement c'est partager des programmes¹⁶⁴².

1641 M. CASSÉ, *Énergie noire, matière noire*, Odile Jacob, Paris, 2004.

1642 M. QUAREMMÉ, *ibidem.*, p. 57.

Ce qui sauve de la faillite c'est, outre le travail informatique qui va colmater la faille, cette éthique intériorisée et qui ouvre, confiante, sans crainte, car c'est par l'ouverture que la faille, ouverte au risque de la faillite, est également condition de création, de recréation. Nous avons vu que c'était là un process de décréation, une proximité d'avec l'intime de la création, son in-fini.

Notre approche du réseau internet et du logiciel libre s'est situé en droite ligne de celle des arts plastiques. C'est par un questionnement lié au visible que nous comprenons le numérique, l'internet et l'attention éthique qui permet d'envisager ce qui, en creux, est un mouvement négatif. Car il s'agit là d'image. Non pas d'être face à l'image, mais dans l'image. D'être immergé dans l'immatériel¹⁶⁴³. D'être dans la réalité d'un monde, non pas « imaginaire », mais « imaginal » selon la terminologie d'Henry Corbin.

La fonction du mundus imaginalis et des Formes imaginales se définit par leur situation médiane et médiatrice entre le monde intelligible et le monde sensible. D'une part, elle immatéralise les Formes sensibles, d'autre part, elle « imaginalise » les formes intelligibles auxquelles elle donne figure et dimension. Le monde imaginal symbolise d'une part avec les Formes sensibles, d'autre part avec les Formes intelligibles. C'est cette situation médiane qui d'emblée impose à la puissance imaginative une discipline impensable là où elle s'est dégradée en « fantaisie », ne secrétant que de l'imaginaire, de l'irréel, et capable de tous les dévergondages¹⁶⁴⁴.

Il nous faut reconnaître ce monde où se croisent « les Formes sensibles » avec « les Formes intelligibles » qui appert dès que nous traitons de l'immatériel, de ses techniques et des « immatériaux »¹⁶⁴⁵ qui en procèdent.

Quelques points de repères négatifs pour comprendre où se situe le copyleft et ce qu'il opère.

1643 Ce que préfigure un monde comme Second Life <http://secondlife.com> qui offre la possibilité d'une existence sur l'internet en relation avec d'autres via un avatar. Pour une analyse « par le vécu » du dispositif on lira avec intérêt HOEDIC, « No life ? Second life », 12 janvier 2007, <http://www.mon-ile.net/carnet/No-life-Second-life.html> (pages visitées le 22/01/07)

1644 H. CORBIN, *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, Paris, 2005, cité par J. M. MONCELON, « Monde imaginal », <http://www.moncelon.com/urqalya.htm> (page visitée le 24/09/10).

1645 Pour reprendre le mot de Jean-François Lyotard donnant son titre à l'exposition éponyme qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou, Paris, du 28 mars au 15 juillet 1985.

3.3.2.2.1 Le copyleft à l'œuvre, une négativité de survie.

Le Nouveau, en tant que cryptogramme, est l'image de la ruine ; l'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négativité de cette image. En elle se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie - le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis - se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale¹⁶⁴⁶.

Pour aider à bien faire comprendre ce point négatif nous allons convoquer, brièvement, trois auteurs qui, à leur manière ont su repérer l'importance de cette matière noire. Celle-ci étant « moderne, trop moderne », nous en critiquerons l'aspect définitif. Ces questions nous intéressent et nous semblent participer de « l'esprit du copyleft ». Car celui-ci n'est pas seulement une certaine amplification de la modernité, mais aussi et surtout, un retour critique sur elle-même. Ce retour, loin d'être une régression, prend sa source dans la nuit des temps et spécialement aux moments où, de temps en temps, cette nuit profonde a pu se faire jour et peut à nouveau, de façon intempestive, se mettre à jour et dévoiler ce qui interroge au plus profond.

Nous avons choisi d'évoquer brièvement les figures aussi différentes qu'emblématiques d'Adorno, de Denys l'Aréopagite et de Georges Bataille pour montrer comment le négatif travaille et comment il peut être mis en rapport avec ce que fait le copyleft, en creux d'une positivité juridique.

3.3.2.2.1.1 Adorno.

L'un des mérites de l'École de Francfort¹⁶⁴⁷ est d'avoir développé une « philosophie sociale » dont la « théorie critique » est toujours instructive pour qui veut comprendre les mécanismes de pouvoir dans la culture et repérer une qualité artistique possible dans la

¹⁶⁴⁶ T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2001, p. 57-58.

¹⁶⁴⁷ Regroupement d'intellectuels qui a pris naissance à Francfort en Allemagne autour du philosophe Max Horkheimer dans les années 1930. Les principaux participants furent Theodor. W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm et Jürgen Habermas. Elle voit son apogée dans les années 1960.

fabrique politico-culturelle.

*L'art... a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire*¹⁶⁴⁸.

La « dialectique négative » d'Adorno est une approche qui nous semble pertinente pour mettre à distance le fait culturel habité par la force du politique lorsqu'elle n'a de cesse de vouloir dominer la question de la culture en l'instrumentalisant. Car il s'agit, pour la « politique culturelle », comme pour les industries culturelles, qui aujourd'hui font politique, d'évacuer l'art possible, cet « impossible contre-fait »¹⁶⁴⁹.

*Tout impératif issu de la Dialectique négative est donc lui-même impératif négatif; ce n'est pas un impératif qui commande positivement la réalisation de ceci ou de cela, mais c'est un impératif qui est toujours sous la loi de ce qui ne doit plus arriver, de ce dont la répétition doit être absolument interdite. Adorno se dirige donc aussi contre toute assertion conclusive, et par là même, contre l'idée hégélienne du résultat. Dialectique négative signifie aussi que quelque chose de la négation n'est jamais surmonté, jamais dépassé, qu'il n'est pas vrai que toute négation finalement soit absorbée ou absorbable par une affirmation*¹⁶⁵⁰.

En quoi le copyleft participerait-il d'une dialectique négative ? Pour deux raisons :

1/ L'ouverture : en offrant la possibilité de copie, de diffusion et de transformation, il met à mal les fondements mêmes de la propriété intellectuelle. L'auteur ne se pose plus en propriétaire, mais en passeur de l'œuvre qu'il invente, c'est-à-dire qu'il découvre, une œuvre qui a toujours été présente et offerte à qui veut bien l'observer.

2/ L'interdiction : l'œuvre appartient à tous et à chacun, nul ne peut en être le propriétaire exclusif et définitif. Elle est un bien commun¹⁶⁵¹ qui, ainsi constitué d'œuvres protégées par l'interdit, en garantit les libertés, et empêche la possibilité de captation exclusive.

1648 T.W. ADORNO, cité par P. L. ASSOUN, *L'École de Francfort*, P.U.F, Que sais-je ?, Paris, 1990, p. 109.

1649 Nous entendons par « impossible contre-fait », un art impossible à faire où à saisir et qui est lui-même une contrefaçon. Il pose, par son seul fait, qu'un fait n'est que ce qu'on en fait et s'oppose à ceux des faits qui feraient preuves de culture, de politique, d'économie, etc.

1650 A. BADIOU, « De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner », École Normale Supérieure, 22 janvier 2005, <http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm> (page visitée le 29/01/07)

1651 « La cité suppose « l'existence d'un bien commun... Tout comme le tout est plus important que la partie et lui est antérieur... la cité est antérieure à l'individu... et son bien est d'une dignité plus élevée... que celui de chaque individu pris en lui-même... Par la connaissance de la loi naturelle l'homme accède directement à l'ordre commun de la raison, avant et au-dessus de l'ordre politique auquel il appartient en tant que citoyen d'une société particulière. » T. D'AQUIN cité par A. GIFFARD, « Bien commun et bien (s) commun (s) », *op. cit.*

En quoi le copyleft n'est-il pas une « pure dialectique négative » ? Pour les deux mêmes raisons :

1/ L'ouverture : elle est un processus qui prend le risque de l'altérité. Elle est une mesure d'instabilité qui est aussi une faille en ce sens. Les œuvres libres ne s'installent pas, comme l'affirme Alain Badiou dans l'extrait ci-dessus, dans une négativité insurmontable. Une affirmation, toujours en attente et toujours présente, contredit cette installation définitive. C'est celle de l'inconnu infini, qui arrive, qui est déjà là, objectivement. Cette objectivité n'est pas de l'ordre d'une acceptation positive, ou d'un résultat final acceptable, mais c'est l'observation de ce qui advient¹⁶⁵².

2/ L'interdiction : elle permet de tenir à distance la « passion négative » et la pureté qui lui est propre. Cette interdiction est une impureté, elle n'autorise pas l'absolue négativité. Nous devons comprendre que cet interdit, précis, celui de fermer ce qui a été ouvert, a rapport avec ce qui se dit entre les dits. C'est un inter-dit d'ordre poétique. Celui qui contredit le constat qui se voudrait définitif d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare »¹⁶⁵³. Passant par la négativité et la niant à nouveau, il demeure toujours possible de laisser passer la poésie à travers dits. L'inter-dit, quand bien même les dits seraient-ils barbares, passent et repassent.

3.3.2.2.1.2 Denys l'Aréopagite.

Autrement nommé le « Pseudo-Denys ». Auteur d'écrits mystiques du IV^e ou V^e siècle qu'aucun historien n'a pu identifier avec certitude, confondu avec le Denys l'Aréopagite des Actes des Apôtres rencontré par Saint Paul à Athènes lors d'une rencontre avec les philosophes. La tradition catholique en fait le premier évêque d'Athènes confondu avec celui de Paris. Son influence a été considérable sur toute la chrétienté durant 15 siècles qui a permis de définir une « théologie négative ». Se sont nourris de sa pensée tous les auteurs qui ont témoigné d'une approche des phénomènes par la voie négative, celle dite « apophatique »¹⁶⁵⁴. Pourquoi ce grand mystique, parmi les premiers à théoriser la voie

1652 « ... si tu vois un homme se révolter quand il est sur le point de mourir, c'est qu'il n'était pas ami du savoir mais un quelconque ami du corps ; le même pouvant être d'ailleurs être aussi, si cela se trouve, ami de l'argent, ami des honneurs, soit des unes, soit des autres, soit des deux à la fois ». PLATON, *Phédon*, GF Flammarion, 1991, p. 219 et 220.

Autrement dit : « Tout ce qui arrive est adorable. » L. BLOY, *journal 1, Le mendiant ingrat*, lettre à Henry de Groux le 8 juin 1895, Bouquins Robert Laffont, Paris, 1999, p. 148.

1653 T. W. ADORNO, *Prismes : critique de la culture et société*, op. cit.

1654 Qui procède par négation. <http://fr.wiktionary.org/wiki/apophatique> (page visitée le 24/09/10).

négative pour accéder à la connaissance de l'Inconnu, nous intéresse-t-il et pour quelle raison le faisons nous mettre en relation avec Adorno ?

Parce que nous comprenons que :

lorsque nous posons des affirmations et des négations qui s'appliquent à des réalités inférieures à elle [la cause de toutes choses], d'elle-même nous n'affirmons ni ne nions rien, car toute affirmation reste en deçà de la Cause unique et parfaite de toutes choses, car toute négation demeure en deçà de la transcendance de Celui qui est simplement dépouillé de tout et qui se situe au-delà de tout¹⁶⁵⁵.

Ainsi, la mise en suspens de l'affirmation comme de la négation dans le jugement porté rejoint-elle le principe premier de la recherche scientifique : le doute radical. Fondement de la recherche d'une possible vérité. Entendons nous bien : ce détour par la mystique la plus radicale, n'est pas pour nous une entrée en matière religieuse, mais une formidable ouverture, par la voie négative, pour comprendre le matériau numérique, le process de l'internet et celui du copyleft. Ce principe de droit d'auteur issu des logiciels libres nous semble être le moteur d'une réalisation « vulgaire »¹⁶⁵⁶ de la création contemporaine qu'autorise l'esprit, toujours vivant, d'un art en creux.

Non, Dieu n'a pas créé l'internet¹⁶⁵⁷. Mais la connaissance que nous pouvons avoir du phénomène internet et de ce qu'il fait à la culture, passe par une critique de ce qui s'affirme positivement. Douter des faits, permet l'approche de l'inconnu, quand celle du connu nous en éloigne. L'approche d'une vérité possible procède alors, selon Paul Mathias, d'une « conception pragmatique de l'expérience de la vérité ». Elle se fait par vérifications continues au sein d'un essaim de proposition¹⁶⁵⁸. Nous sommes dans le « nuage d'inconnaissance », le « cloud computing » des informations sensées dire ce qu'il en est d'une vérité, d'une réalité possible.

3.3.2.2.1.3 Georges Bataille.

1655 D. L'ARÉOPAGITE, *Ceuvres complètes*, trad., Maurice de Gandillac, Aubier, 1943, p.184.

1656 Dans le sens où ce principe est commun à tous et qu'il banalise l'intelligence.

1657 C. HUITEMA, *Et Dieu créa l'internet*, op. cit.

1658 P. MATHIAS, séminaire du 06 février 2007 au Collège International de Philosophie, Paris et « *Vrai, vérité : « le martyr d'Aléthéia »* » http://pmat.ciph.free.fr/article.php3?id_article=61 (page visitée le 07/02/07).

L'auteur de *La part maudite*¹⁶⁵⁹, essai sur l'économie, dans lequel il relève, à la suite de Marcel Mauss, la pratique du potlatch, a été parmi les intellectuels du XXe siècle, l'un des plus attentifs à la négativité. Pensant et pratiquant une « athéologie négative »¹⁶⁶⁰, il expérimentera les limites de l'acceptable, sans jamais basculer ni choir dans la négation ou le nihilisme¹⁶⁶¹. Cette approche pratique de la négativité radicale, toujours aux limites de son épilogue tragique, lui aura permis d'évaluer le néant contemporain et d'opposer au nihilisme passif, un nihilisme actif directement inspiré de celui de Nietzsche¹⁶⁶².

Mais, c'est dans et avec l'expérience, une expérience intérieure retournée, allant de l'extase blasphématoire aux limites du crime accompli ou à la transgression scandaleuse¹⁶⁶³, que Bataille va trouver ce que nous pourrions nommer « l'or noir ». Un carburant mystique pour exploser, pour plastiquer, le moteur nommé Dieu. Un athéisme radical qui prend la voie négative pour découvrir l'envers de Dieu, l'envers de l'homme. Une folie digne des pratiques excessives du Moyen-Âge où la fête sacrilège était un rapport rapproché avec le sacré. Par exemple, la fête des fous et la messe de l'âne.

*Ces prêtres portent des vêtements féminins, entonnent des refrains obscènes ou grotesques sur les airs des chants liturgiques, transforment l'autel en table de taverne où ils font ripaille, brûlent dans l'encensoir des débris de vieilles chaussures, se livrent en un mot à toutes les inconvenances imaginables. Enfin, on introduit dans l'église en grande pompe, un âne revêtu d'une riche chasuble, en l'honneur de qui l'office est célébré*¹⁶⁶⁴.

Le Collège de Sociologie¹⁶⁶⁵ et la revue *Acéphale* ont pu être une tentative d'établir une société renversante, une société à l'envers du décor bourgeois et étouffant d'une époque troublée. Notre triptyque, l'internet, le numérique et le copyleft, est quant à lui, une réalisation effective qui prend à rebours le cadre mondial dominant tous types possibles d'économies, de sociabilités et de cultures. Ces possibles réalisés en ligne, des envers du décor d'un monde soumis à l'uniformité négatrice des langages, des attitudes et des

1659 G. BATAILLE, *op. cit.*

1660 G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Tel, Paris, 1978.

1661 Dans le numéro de janvier 1937 de la revue «*Acéphale*» Georges Bataille défend l'idée d'un Nietzsche anti-fasciste. Il est parmi les premiers à s'élever contre la récupération nazie du philosophe. G. BATAILLE, « Nietzsche et les fascistes », *Acéphale*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, p. 3 et suivantes du n° d'*Acéphale* « Réparation à Nietzsche ».

1662 G. BATAILLE, « Proposition », *idem*, p. 17-21.

1663 Deux faits : le meurtre initiatique (non accompli) de la secte *Acéphale* et la masturbation sur le cadavre de sa mère (mis en fiction dans « Le petit » et « Le bleu du ciel » mais passé à l'aveu selon la lecture qu'en donne Michel Surya : « Il n'y a plus guère, cette fois, trace de fiction »). M. SURYA, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, p. 187-189, p. 303.

1664 R. CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Idées, 1950, p. 157-158.

1665 D. HOLLIER, *Le Collège de sociologie, 1937-1939*, Gallimard, Folio, 1995.

formes, sont pratiqués, en ligne, en une vaste revue à cent mille milliards de têtes chercheuses. Ce qu'elle trouvent, c'est la négation, ce qu'elles trouvent c'est le négatif. La tête est coupée du chef, les têtes du réseau des réseaux surgissent et se retrouvent en collégialité pour envisager une possible liberté, ou ses chimères.

La négativité, dont nous montrons la vivacité, est une responsabilité qui engage à contrer la négation. C'est sa fin. Elle est un remède au nihilisme, plus précisément un vaccin : une faible dose de négation permet d'annihiler la négation proprement dite et d'affirmer une vitalité via la négativité.

3.3.2.2.2 De la finitude du positif et de l'infini du négatif.

Pour conclure un chapitre auquel nous avons consacré une part importante, nous pourrions dire que les difficultés auxquelles nous nous confrontons avec ce que nous relevons d'un certain état de l'art et de tout ce qui s'y rattache, viennent de l'instabilité créée par le négatif. Autant la positivité offre l'assurance des objets finis et facilement reconnaissables, autant la négativité pose une instabilité provoquée par ce qu'on pourrait nommer : « l'infini inachevé immatériel ».

C'est pourtant bien cette difficulté subtile qu'entreprend l'art libre. Car l'art est précisément à la recherche d'une épreuve, celle de sa fin, non pas achevée mais infinie. Qui mieux que Mallarmé aura pu être éprouvé par cette réalité artistique ? Nous l'avons vu, avec le Livre qui poursuit l'histoire de l'écriture, voire l'Histoire de l'Écriture même, mais affranchie de sa quête. Il n'y a d'objet qu'un trou (noir), une page (blanche).

Plus que de l'imitation, il faut parler de circulation et d'échange : de courrier, ou de message dont le contenu est la forme même. Bref, un message de message produisant l'identité de ce que Mallarmé appelle idée et disparition vibratoire¹⁶⁶⁶.

Nous y sommes aujourd'hui. Conséquence de notre liberté chérie, de notre autonomie, notre modernité, notre histoire, notre *nous*¹⁶⁶⁷. Qu'il nous soit permis de citer dans son intégralité le poème d'Armand Robin, « Le programme en quelques siècles », non pas qu'il soit parmi ses meilleurs, mais qu'il exprime clairement le péril de la « négation à l'œuvre ».

1666 P. H. FRANGNE, *La négation à l'œuvre*, op. cit., p. 309.

1667 « L'esprit. Le terme a deux sens : 1/ substance : l'esprit. 2/ faculté mentale : l'intelligence. I. GOBRY, op. cit.

*On supprimera la Foi
Au nom de la Lumière,
Puis on supprimera la lumière.*

*On supprimera l'Âme
Au nom de la Raison,
Puis on supprimera la raison.*

*On supprimera la Charité
Au nom de la Justice
Puis on supprimera la justice.*

*On supprimera l'Amour
Au nom de la Fraternité,
Puis on supprimera la fraternité.*

*On supprimera l'Esprit de Vérité
Au nom de l'Esprit critique,
Puis on supprimera l'esprit critique.*

*On supprimera le Sens du Mot
Au nom du sens des mots,
Puis on supprimera le sens des mots*

*On supprimera le Sublime
Au nom de l'Art,
Puis on supprimera l'art.*

*On supprimera les Écrits
Au nom des Commentaires,
Puis on supprimera les commentaires.*

*On supprimera le Saint
Au nom du Génie,
Puis on supprimera le génie.*

*On supprimera le Prophète
Au nom du poète,
Puis on supprimera le poète.*

*On supprimera les Hommes du Feu
Au nom des Eclairés
Puis on supprimera les éclairés.*

*On supprimera l'Esprit,
Au nom de la Matière,
Puis on supprimera la matière.*

*AU NOM DE RIEN ON SUPPRIMERA L'HOMME ;
ON SUPPRIMERA LE NOM DE L'HOMME ;
IL N'Y AURA PLUS DE NOM ;
NOUS Y SOMMES¹⁶⁶⁸.*

Nous n'y sommes sans doute pas encore, car « je me suis retiré du néant » :

*Je me suis retiré du néant
A peine.
Je suis presque sans rien sur le rivage.
La confiance, la foi, le courage
Je fis pour eux un effort d'insecte fervent
Des algues me couvraient,
Avec des coquillages je jouais.
Même quand je joue
Avec les branches qui me couvrent,
Je suis avec vous tous
Je suis votre peur de la mort¹⁶⁶⁹.*

Telle est, au sein même de l'anéantissement à l'œuvre, le retrait du poète fait de confiance,

1668 A. ROBIN, « Le programme en quelques siècles », *Ma vie sans moi, suivi de Le monde d'une voix*, Gallimard/Poésie, 1970-2004, p. 241-242.

1669 A. ROBIN, « Je me suis retiré », *Idem*, p. 197.

de foi et de courage. Ce retrait du néant inquiète car il prend en compte le néant dont il a observé le travail. Ce courage élémentaire, nous le constatons dans le logiciel libre et l'art libre qui prennent en compte la création anéantissante de la culture contemporaine pour, avec « un effort d'insecte fervent », ouvrir le néant au créant. Au décréant, plus exactement.

Cette création nous avons vu qu'elle était une décréation, l'ouverture faite ne se referme pas, ni sur la création achevée, ni sur la destruction achevante. Ainsi le poème, dont on n'achève pas la lecture et qui, par relectures sans cesse, ouvre sur d'autres lectures. Autant de lectures comme autant d'écritures et ainsi de suite, lectures/écritures/lectures sans qu'il soit possible d'arrêter soit sur la lecture, soit sur l'écriture. Les deux sont mêlés pour ne former plus qu'un mouvement de lecture-écriture ou d'écriture-lecture. Mais voyons particulièrement la lecture comme écriture.

Ce que met en branle le copyleft, avec la poursuite d'une conception poétique de la création, c'est la lecture comme écriture. Ce qu'elle est, de fait avec l'internet, puisque toute consultation de sites produit une trace, une écriture sur des serveurs et va modifier la façon dont les contenus vont pouvoir être visibles via, par exemple, la pertinence de leur indexation par les moteurs de recherche. La lecture est devenue, matériellement inscrite dans les supports numériques, une écriture.

Cette « lecture augmentée »¹⁶⁷⁰ invite à tenir compte des principes qui permettent de pratiquer cette réalité scripturale. Le copyleft y répond, en rendant l'écriture conséquente d'un texte lu, elle-même lisible pour une écriture à nouveau lue, à nouveau écrite. Sans fin et sans exclusive.

Nous allons creuser maintenant, après les avoir une première fois abordés, la question des formats ouverts pour les fichiers et des standards pour l'internet. Nous avons vu qu'elle était connexe au copyleft. C'est encore la même attention portée à l'ouverture et au dynamisme d'un objet infini qui pose une norme de façon à correspondre à la réalité d'un support (numérique) et à celle de sa destination (un réseau mondial).

1670 Comme on parle de « réalité augmentée » avec la prolongation d'une réalité dite « réelle » par une réalité dite « virtuelle ». Voir <http://www.augmented-reality.fr> (page visitée le 03/05/10).

3.3.3 Formats ouverts et standards.

... textes intercalés, alternés, partagés, comme tous les textes, offrant ce qui n'appartient à personne et qui revient à tous : la communauté de l'écriture, l'écriture de la communauté.

Y compris [...] ceux qui n'écrivent ni ne lisent, et ceux qui n'ont rien en commun. Car en réalité, personne n'est ainsi¹⁶⁷¹.

En réalité, le monde est un, est un monde comme un, le monde est un monde commun. L'internet vient amplifier la globalisation et le souci des formats ouverts, comme des standards pour les protocoles utilisés dans les différents services qu'offre le réseau des réseaux, est de faire en sorte que ce « monde un » soit ouvert à « chaque un ». Qu'il y ait, inconditionnellement, une même capacité d'accès et d'échange pour tous. Que l'on utilise telle ou telle machine, tel ou tel logiciel, il soit possible d'accéder à ce qui fait l'internet : un réseau ouvert et accessible. C'est le principe de l'interopérabilité¹⁶⁷² associé à celui de la neutralité de l'internet¹⁶⁷³ qui rendent compatibles la diversité des moyens mis en œuvre pour accéder aux données, aux protocoles de ce réseau des réseaux qui a été conçu pour être commun à tout un chacun.

Nous avons vu que l'art et la vie pouvaient se comprendre comme confondus, à la fois en un objet d'art et en un mode de vie mêlés et nous voyons maintenant, avec l'usage des ordinateurs, que l'écriture et la lecture se confondent pratiquement. C'est la raison pour laquelle les formats ouverts et les standards mis en place pour l'internet sont importants. Ils permettent, comme le copyleft le fait pour le logiciel ou l'art, la réalisation d'une opération « décréative » où sont confondus création et destruction, confondus comme on confond, un imposteur¹⁶⁷⁴. Car, l'une et l'autre n'ont de réalité. C'est la décréation qui est

1671 J. L. NANCY, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986, 1990, 1999, 2004, p. 104-105.

1672 « L'interopérabilité en informatique est la capacité que possède un système informatique à fonctionner avec d'autres produits ou systèmes informatiques, existants ou futurs, sans restriction d'accès ou de mise en œuvre. » Interopérabilité en informatique, http://fr.wikipedia.org/wiki/Interop%C3%A9abilit%C3%A9_en_informatique (page visitée le 03/05/10).

1673 L'ARCEP (Autorité de Régulation des Communications Electroniques et des Postes), « Neutralité des réseaux. Les actes du colloque », Paris, avril 2010, http://www.arcep.fr/uploads/tx_gspublication/actes-colloque-neutralite-130410-juil10.pdf (pdf téléchargé le 24/08/10), et B. BAYARD, « La neutralité des réseaux », in *La bataille HADOPI*, In Libro Veritas, 2009, p. 65-74, disponible sur <http://www.framablog.org/index.php/post/2009/11/07/neutralite-du-net-benjamin-bayart-bataille-hadopi> (page visitée le 24/09/10).

1674 « Confondre. Mettre en désordre, déconcerter, humilier. « Que Dieu confonde leurs projets et les couvre de honte ! », (W. SCOTT, *Ivanhoé*, trad. Alexandre Dumas, 1820) »,

réelle et c'est elle qui se révèle avec l'immatériel. Les formats ouverts et les standards qui normalisent le réseau des réseaux posent que l'écriture et la lecture, d'un fichier ou d'une disque dur, soient un acte ouvert à d'autres écritures et lectures. Non pas tant que ce soit un vœu, mu par une volonté bonne, mais que c'est l'observation de la réalité matérielle des outils, des œuvres et de l'environnement en son ensemble qui donne raison à l'ouverture.

3.3.3.1 **Les formats ouverts.**

Les formats de fichiers informatiques, que ce soit pour les textes, les images ou les sons, par exemple, doivent pouvoir être lus quelque soit le logiciel ou l'ordinateur utilisé. Les formats ouverts répondent à cette nécessité.

Un format ouvert, ou spécification ouverte, est un format de données interopérable et dont les spécifications techniques sont publiques et sans restriction d'accès ni de mise en œuvre, par opposition à un format fermé. [...] Un document enregistré dans un format ouvert sera indépendant du logiciel utilisé pour le créer, le modifier, le lire et l'imprimer. L'interopérabilité laisse le choix du logiciel pour utiliser le document libre. Un standard ouvert est un format ouvert ou libre qui a été approuvé par une organisation internationale de standardisation. Il faut souligner que plusieurs organisations de standardisation acceptent certaines formes de limitations à la diffusion de leurs standards : un standard ouvert peut par conséquent être basé sur un format ouvert mais non-libre¹⁶⁷⁵.

Le format ouvert s'oppose au format propriétaire de la même façon que le logiciel libre s'oppose au logiciel propriétaire. C'est l'impératif d'ouverture et d'accès qui est prôné quand le format propriétaire impose l'opacité et la fermeture.

Par exemple, un format propriétaire comme .doc, format de fichier texte, n'est pas propice à l'échange puisqu'il oblige à ce que chacun ait le logiciel Microsoft Word pour l'ouvrir. Par bonheur, la suite bureautique libre OpenOffice.org permet d'ouvrir et de lire les fichiers .doc mais, sans garantie, car il peut y avoir perte de qualités dans la mise en page etc.

C'est pourquoi, OpenOffice.org utilise un format ouvert appelé « Open Document Format » (.odt pour le traitement de texte) et qui a été reconnu comme la norme ISO/IEC

<http://fr.wiktionary.org/wiki/confondre> (page visitée le 03/05/10).
1675 « Format ouvert », http://fr.wikipedia.org/wiki/Format_ouvert (page visitée le 03/05/10).

26300 en 2006¹⁶⁷⁶. Mais deux ans plus tard, en 2008, le format propriétaire OpenXML de Microsoft allait, lui aussi, être reconnu par la norme ISO/IEC 29500. La bataille engagée entre formats ouverts et formats propriétaires¹⁶⁷⁷ pour leur normalisation est d'une importance cruciale ; les enjeux sont énormes en leurs conséquences. Pourquoi ? Pourquoi cette question est d'importance ? Parce qu'en utilisant un format propriétaire on s'expose à :

1. *Prendre le risque que le destinataire ne puisse pas lire un fichier.*
2. *Prendre le risque de diffuser des informations confidentielles.*
3. *Contribuer à la diffusion de virus et s'exposer au risque de contamination.*
4. *Renforcer les monopoles de fait qui existent dans le domaine de l'informatique¹⁶⁷⁸.*

Par contre, en utilisant un format ouvert on est en mesure de :

1. *Garantir l'accessibilité et la pérennité des données: L'auteur a la garantie qu'il sera toujours libre de lire et modifier ses données.*
2. *Garantir une transparence parfaite au niveau du contenu des données échangées: l'auteur a la garantie de ne pas diffuser des informations confidentielles.*
3. *Limiter la diffusion de virus: expéditeur et destinataire ont la garantie de ne pas se contaminer réciproquement.*
4. *Promouvoir la diversité et l'interopérabilité dans le domaine de l'informatique personnelle¹⁶⁷⁹.*

Pourquoi cette question de la normalisation des formats et des standards a-t-elle un rapport étroit avec l'art libre ? Parce qu'il s'agit là d'une question de forme. Non pas de cette forme extérieure qui fait l'aspect esthétique d'un objet, soumis ainsi au jugement critique du goût, mais d'une forme intérieure qui, au contraire d'être un formatage, est une formation. C'est cette qualité formante qui fait de l'art une opération « spirituelle » efficiente et qui produit des formes insoumises au formatage esthétisant. Non pas que la forme ouverte nie les qualités formelles ayant rapport avec l'esthétique, mais son objet

1676 T. STOEHR, « Le format ouvert OpenDocument est une norme ISO », 3 mai 2006, <http://formats-ouverts.org/blog/2006/05/03/795-le-format-ouvert-opensdocument-est-une-norme-iso> (page visitée le 03/05/10).

1677 « L'ISO capturée par le vendeur Microsoft », communiqué de presse de la Fondation pour une infrastructure informationnelle libre, <http://www.nooboxml.fr> (page visitée le 03/05/10).

1678 « Quatre raisons de ne pas utiliser des formats propriétaires », <http://www.openformats.org/fr3> (page visitée le 03/05/10).

1679 « Quatre raisons d'adopter des formats ouverts », <http://www.openformats.org/fr4> (page visitée le 03/05/10).

n'est pas cette finalité formelle, n'est pas une pure formalité.

Le format, c'est la bonne santé de la forme. Le format ouvert, c'est la respiration d'une forme afin qu'elle vive. Normaliser un format comme on le fait du langage, c'est avoir le souci de la liberté, non pas tant de l'expression, mais du langage lui-même. Ce langage qui nous forme. L'art qui est sensible à cette question, un art sensible à ne pas se laisser dominer par le formatage culturel, mais bien plutôt à instruire de ses formes une culture, sera sensible aux formats ouverts et aux standards. L'art libre selon le principe du copyleft comprend cette instruction.

3.3.3.2 **Les standards.**

*Interopérabilité, accessibilité, portabilité, pérennité des documents, réduction des coûts... l'avenir du Web passe par les Standards*¹⁶⁸⁰.

Nous avons déjà vu comment le logiciel libre était dans l'esprit des Request for Comment qui ont déterminé les standards de l'internet¹⁶⁸¹. Rappelons seulement l'intention technique qui a prévalu pour normaliser le fonctionnement du réseau. C'est dans la RFC 2026¹⁶⁸², rédigée en octobre 1996 par Scott O. Bradner de l'Université d'Harvard, que nous pouvons trouver toutes les informations qui concernent les standards de l'internet .

*La section 1 résume les grands principes : il n'existe pas de « police des normes » (section 1.1) qui ferait respecter les RFC, la conformité à ces normes est volontaire (une norme industrielle n'est pas une loi). Et les normes Internet sont censées représenter une technique qui fonctionne, qui est bien comprise et pour laquelle existent au moins deux mises en œuvre interopérables (contrairement à une légende très répandue, il n'est pas exigé qu'une de ces mises en œuvre soit libre)*¹⁶⁸³.

Ainsi, dans le texte de cette RFC :

1680 T. NITOT et D. BOUDREAU, « Pourquoi les standards du W3C ? », 19 mai 2008, http://openweb.eu.org/articles/pourquoi_standards (page visitée le 05/05/10).

1681 « Official Internet Protocol Standards », <http://www.rfc-editor.org/rfcxx00.html> (page visitée le 05/05/10).

1682 S. O. BRADNER, « The Internet Standards Process -- Revision 3 », octobre 1996, <http://www.ietf.org/rfc/rfc2026.txt> (page visitée le 05/05/10).

1683 S. BORTZMEYER, « RFC 2026: The Internet Standards Process -- Revision 3 », 1 décembre 2008, <http://www.bortzmeyer.org/2026.html> (page visitée le 05/05/10).

*The Internet, a loosely-organized international collaboration of autonomous, interconnected networks, supports host-to-host communication through voluntary adherence to open protocols and procedures defined by Internet Standards. [...] In general, an Internet Standard is a specification that is stable and well-understood, is technically competent, has multiple, independent, and interoperable implementations with substantial operational experience, enjoys significant public support, and is recognizably useful in some or all parts of the Internet*¹⁶⁸⁴.

Pour illustrer la question des standards en rapport avec la création libre selon le copyleft, nous allons nous aider d'une image, ou plutôt de sons, ceux de la musique de Jazz :

En jazz, un standard est un morceau qui a acquis une certaine notoriété et est donc connu de tous les musiciens de jazz, qui fait l'objet de nombreuses reprises et est joué lors des jam session. [...]

Il répond en principe à certaines conditions : mesure à 3, 4 ou 6 temps, nombre précis de mesures (généralement 12, 16 ou 32), accords connus en succession connue (d'où le terme « standard »). Mais l'immense créativité des jazzmen a engendré des mélodies qui ne répondent pas à ces règles et sont pourtant devenues des standards.

Il n'y a aucune obligation de fidélité dans la reprise d'un standard ; le changement de style est au contraire valorisé :

- *changement du tempo ;*
- *transposition ;*
- *réagencement de la structure ;*
- *adaptation des paroles [...]*

Chaque réinterprétation doit équivaloir à une réécriture du morceau, tout en laissant le morceau reconnaissable. Il s'agit donc, pour l'interprète, à la fois d'un hommage au compositeur originel, et d'un exercice de style où il s'en démarque, faisant preuve d'originalité et d'initiative.

Deux conséquences en dérivent :

1 *le morceau d'origine ne jouit pas véritablement d'une autorité sur ses reprises ; chacune d'entre elles insiste sur des aspects divers du morceau. Ainsi, la multiplication des reprises d'un standard tend à faire varier ses aspects, jamais à les répéter ; ce qui fait*

1684 S. O. BRADNER, *ibid.*

un standard n'est pas tant la qualité intrinsèque d'un morceau, que sa fertilité et sa plasticité;

2 *la reprise d'un standard n'est pas moins « noble » qu'une composition originale. Il s'agit bien au contraire de « recomposer » un morceau, par conséquent de faire preuve d'une authentique originalité¹⁶⁸⁵.*

Si nous nous sommes permis de citer largement cette définition du standard en Jazz issue de l'encyclopédie Wikipédia, c'est qu'elle illustre parfaitement le lien entre norme et liberté. Une musique vivante comme le Jazz, où l'improvisation est partie prenante du genre, se joue selon des règles précises qui autorisent toutes sortes d'écarts sans que ceux-ci soient véritablement hors-normes. Même si les goûts de certains critiques peuvent juger qu'il ne s'agit pas de Jazz, dès lors qu'on n'y reconnaît plus ses origines, ainsi le Free-Jazz ou le Jazz-Fusion. Pourtant, il s'agit toujours de jouer la possibilité d'un standard... de Jazz. Lorsqu'Albert Ayler, par exemple, reprend Summertime¹⁶⁸⁶, il prend appui sur un standard pour développer une musique, non seulement issue du jazz, mais qui, en l'occurrence, se revendiquera comme son retour aux sources, sa réactualisation brute et spirituelle, débarrassée des oripeaux qui édulcorent sa nature de musique noire. Le Free-Jazz, le « Jazz-Libre » est, sans conteste, la réappropriation du Jazz par ses musiciens mêmes quand, par ailleurs, les musiciens blancs pouvaient en faire un divertissement de music-hall sans envergure culturelle. Nous pouvons dire alors du Free-Jazz qu'il est véritablement du Jazz-Jazz.

Ainsi, du copyleft, nous pouvons dire qu'il permet de retrouver l'art par l'art. Non pas « l'art pour l'art », mais l'art par le moyen de l'art. L'art par ses propres standards, c'est-à-dire par des libertés qui en renouvellent le geste. Des libertés standards, des standards pour la liberté.

Après avoir vu ce qu'était créer avec le copyleft, nous allons voir dans le prochain chapitre, ce qu'est l'art du copyleft. Nous nous interrogerons sur son geste, sur la persistance d'un art possible, sur le rapport entre art libre et culture libre. Ce sera l'occasion d'explicitier ce que nous avons déjà évoqué lorsque nous avançons que le mouvement du libre procédait d'une dogmatique. Nous finirons par quelques exemples d'art du copyleft pris dans le logiciel libre et dans l'art libre. Ce développement sera l'occasion pour nous de préciser certaines choses en renouvelant nos observations.

1685 « Standard de jazz », http://fr.wikipedia.org/wiki/Standard_de_jazz (page visitée le 03/05/10).

1686 A. AYLER, *My Name Is Albert Ayler*, Black Lion, B0000255A3, 1963-1999 (cd).

3.4 L'art du copyleft.

Nous savons peu de chose de ces origines mystérieuses, mais si nous voulons comprendre cette histoire qui est celle de l'art, il n'est pas mauvais de nous souvenir de temps en temps qu'images et alphabets sont deux branches de la même famille¹⁶⁸⁷.

Ce chapitre va tenter de montrer ce que l'art fait à la culture. Ce que l'art libre fait à la culture libre. Il va tenter de cerner ce qui peut être qualifié d'art au sein d'une culture occidentale qui comprend tout, qui saisit tout, y compris de l'art et de sa « vue imprenable ». Comment maintenir le geste artistique dès lors que l'appareillage culturel est mu par la croyance en la liberté comme fin en soi, qu'elle soit d'ordre libérale, libertaire ou encore libertarienne, qui fait, nous allons le montrer, la synthèse achevée d'un mouvement dialectique de type téléologique.

Nous nous interrogerons, à travers cette notion « d'art du copyleft », sur les contours, les qualités et la place que peut tenir l'art au sein d'une culture de plus en plus empreinte des valeurs libérales et/ou libertaires qui occultent la vérité possible d'une liberté bien sentie. Nous insistons sur cet aspect : le senti, c'est-à-dire le sentiment de la liberté en sa compréhension et qui n'est pas seulement issue d'un raisonnement, ou d'une volonté individuelle, ou d'un programme politique, ou encore d'une licence technologique. En nous interrogeons sur la liberté, c'est sur l'art que nous allons nous interroger. En nous interrogeant sur l'art, c'est la culture que nous allons interroger, la culture libre en rapport avec ce que nous poursuivons, en pratique et en théorie : l'art libre.

Nous distinguerons la « culture libre » de l'« art libre » pour montrer le hiatus toujours existant entre culture et art qui, loin d'être réconcilié sous la bannière de la liberté est, nous le verrons, une béance ouvrant sur une relation conflictuelle.

Enfin, nous prendrons quelques exemples d'art du copyleft réalisé dans le logiciel pour nous intéresser ensuite plus largement à la création hors logiciel.

¹⁶⁸⁷ E. H. GOMBRICH, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 48.

3.4.1 L'art libre, libre de l'Art ?

Les choses pendent, les mots béent, comme après un vernissage les tableaux d'une exposition. Nous sommes dans la gueule de bois d'un after sans lendemain. Pas d'extase, pas de perspectives, dans le sas blafard où s'effacent les ombres tout devient pièce de musée. Morts et vivants sont interchangeable, les musées sont un dernier refuge¹⁶⁸⁸.

Prenons acte de ceci, relevé par l'observation et la pratique : la finalité de l'art est sa propre fin. Le mouvement de la création traverse la destruction pour s'accomplir dans l'incréd, l'économie de l'art, au final, fait l'économie de l'art.

Mais pour nous, sensible à l'art possible, sa liberté imprenable, cette économie négative de l'art n'est ni la négation de l'économie, ni la négation de l'art. Elle transporte toujours son objet, l'art, avec la justesse qui sied à sa fonction, c'est-à-dire, le maximum d'effets avec le minimum de moyens. Faire l'économie de l'art, c'est accomplir l'art avec l'excellence de l'économie, non le nier. La négation de l'art serait ici un défaut, non pas tant de l'art que de son transport, de son économie.

La liberté économique¹⁶⁸⁹ de l'art fait l'économie de l'art. L'accomplissement de l'art dans l'incréd, stade ultime de son économie, passant à travers la destruction, touche au sublime. Le sublime est atteint quand il n'y a plus de calcul raisonnable, mais qu'une opération, dépassant toute mesure, agit et crée une œuvre qui transcende, qui plastique, l'objet même de l'art.

Ce que nous appelons sublime, c'est ce qui est grand absolument. [...] Ce terme désigne ce qui est grand au delà de toute comparaison. [...] Mais quand nous appelons une chose non seulement grande, mais grande absolument, sous tous rapports, au delà de toute comparaison, c'est-à-dire sublime, nous ne souffrons pas – on s'en aperçoit vite – que l'on cherche pour cette chose une mesure adéquate en dehors d'elle, mais seulement en elle-même. C'est une grandeur qui n'est égale qu'à elle-même¹⁶⁹⁰.

1688 R. DENIZOT, « After », *Papiers Libres*, n°56, avril – mai – juin 2009, p. 14.

1689 « Économique », au sens où nous l'avons vu : une économie élargie qui excède l'économie restreinte, une économie du transport et de l'avènement.

1690 E. KANT, *Le jugement esthétique*, op. cit., p. 43, 44.

Cette grandeur de la liberté de l'art, en son économie propre, atteint au sublime dans l'art libre selon les principes du copyleft, par le simple fait qu'il n'y a pas de mesure, pas d'évaluation possible des œuvres. Si nous appliquions des critères esthétiques, nous ne serions plus dans l'art libre. Ce qui fait l'art libre, c'est son caractère incomparable, son incapacité à pouvoir être mesuré, évalué, sublime qu'il est, entre nullité et génialité. Car son ouverture, créée par les conditions du copyleft, en fait un objet de passage, un objet passant, un tube, un tuyau, davantage qu'une borne permettant l'évaluation selon le jugement de goût. L'œuvre d'art libre est, par exemple, tout l'inverse d'un stoppage étalon où le résultat de l'art est soumis à l'arbitraire d'une forme, elle-même soumise à la vision esthétisante, comme a pu le montrer Marcel Duchamp, par l'absurde¹⁶⁹¹.

Ce qui fait l'art libre c'est la beauté du geste, la beauté du geste gracieux. Cette beauté du geste, ce geste de toute beauté, se trouve bien dans cette tombée du mètre abandonné par l'artiste pour voir ce que ça donne. Mais, ce que ça donne n'est pas tant l'objet d'art, stoppé en son « maître-étalon », un arrêt à l'image, que le mouvement du geste et ce qu'il balaie d'un revers de la main : l'utile et le mesurable, le produire et l'agir.

*Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère de l'éthos comme sphère la plus propre de l'homme*¹⁶⁹².

Ainsi, l'éthique d'un geste, gracieux, s'oppose à l'esthétique d'une production, gratuite. Production indexée à l'évaluation d'un marché et à l'arbitraire que prend la forme de sa fabrication. Le « propre de l'homme » rencontre le propre de l'art dans ce fait là du geste et de sa beauté gracieuse.

Gracieux, l'art libre n'est pas gratuit. Il coûte, la liberté est à ce prix, inestimable. Elle se situe entre le luxe ostentatoire dont le prix est « hors de prix » (ce que le marché accomplit comme fin de l'économie, sa destruction) et la disparition de l'art quand sa valeur et sa qualité devient invisible selon les critères esthétiques. Tendue entre ces deux pôles, l'art libre se présente comme accès au sublime après que l'art ait pu, depuis un siècle, travailler l'esthétique, c'est-à-dire inverser le rapport de force qui faisait de son exercice une « chose

1691 « Mes trois stoppages-étalon sont donnés par trois expériences, et la forme est un peu différente pour chacune. Je garde la ligne et j'ai un mètre déformé. C'est un mètre en conserve, si vous voulez, c'est du hasard en conserve. » M. DUCHAMP, in P. CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, Paris, 1967, p.78.

1692 G. AGAMBEN, *Moyens sans fins*, « Notes sur le geste », Payot & Rivages, Paris, 1995, 2002, p. 68.

du passé ». Cet art, ainsi renouvelé dans l'histoire, devient réellement possible car les principes du copyleft privilégient une opération sans mesure, inimaginable et qui échappe à son auteur plutôt, qu'à toute fin utile, un calcul indexé à la fois sur des critères de goûts et sur des critères de coûts. Non qu'il n'y ait plus ni coûts, ni goûts, mais que le coût et le goût de l'opération artistique n'a pas de prix, excède le prix en ses critères. Le coût, comme le goût, n'a pas prise sur l'économie de l'art. « Économie », rappelons-le, au sens large qui plastique le sens généralement compris comme étant le seul fait financier ou seul fait esthétique. Non la négation de la réalité de ces faits, mais leur travail fondamental qui les ouvre aux transports et qui ouvre ces transports sans fin.

La beauté du geste, sans intérêt, forme un moment sublime, désintéressé. C'est cela même la forme d'art. Il n'y a pas de capital, comme il n'y a pas d'objet tangible qui freinerait l'économie dans sa circulation et qui serait la condition d'une création, ou plutôt d'un geste d'art, qui est don infini. Il s'offre sans autre mobile que l'hyper-mobilité de l'économie elle-même. Ce fait économique, l'hyper-mobilité, est le résultat de l'histoire comme histoire de la liberté. Liberté économique qui atteint le sublime dès lors qu'elle quitte tout calcul pour accomplir, par la grâce du don, un geste dont on reconnaîtra la beauté, éthique, es-éthique, esth/éthique¹⁶⁹³. La science économique perd ainsi de son crédit pour la raison qu'elle peine à comprendre l'économie, en son art propre, ce que le copyleft a pu formaliser. Elle apparaît comme piégée, figée, sans grâce et sans dons. Sans art.

C'est précisément la méconnaissance du statut ontologique de l'œuvre d'art par le savoir scientifique et par l'esthétique scientifique (qui en prolonge la visée objectiviste) qui conduit une telle « esthétique » à confondre l'œuvre avec son support, à s'imaginer que l'authenticité de la première se recouvre rigoureusement avec celle du second et que, si le support a été refait, l'œuvre originale n'existe plus¹⁶⁹⁴.

Existe le geste gracieux dont nous reconnaissons la beauté, la liberté.

L'art libre est libre de l'Art (nous y mettons la majuscule), lorsque l'Art se cristallise en un support supposé le contenir. Qui a jamais cru, sauf à vouloir investir dans un objet Capital, que l'art se trouvait dans les traces qu'il pouvait laisser ? Son histoire n'a de cesse de nous montrer l'effort fait, par les artistes eux-mêmes, d'échapper à sa fixation fatale et de laisser s'accomplir son « infini incréé » au mieux qu'il soit possible. C'est précisément cette liberté que l'art prend vis-à-vis de son propre objet, qui permet d'en considérer et d'en comprendre les contours. Car, si l'histoire est l'histoire de la liberté, l'art est aussi l'art de la

1693 Pour reprendre le vocable de P. AUDI, *Créer, Introduction à l'est/éthique*, Verdier, 2010.

1694 M. HENRY, *La barbarie, op. cit.*, p. 64-65.

liberté.

Cet art de la liberté, nous dirons qu'il est la liberté de la liberté, une reprise (quand la seule liberté est une méprise). Autrement dit, l'art de la liberté en tant que « liberté de la liberté », est un re-trait de la liberté. Ce re-trait permet à l'art de n'être pas fixé par ses propres traces mais de laisser son geste initial et initiateur se faire et se poursuivre. C'est la « liberté libre » du poète aux semelles de vent, c'est « l'art de ne pas en avoir l'art ». C'est l'excès d'art qui, par son retrait, poursuit son mouvement, son économie. Cet excédent d'art n'est pas un trop plein, mais bien plutôt un doublement de l'art, son double, non son dépassement, sa poursuite au delà de sa crispation identitaire, identificatrice. Nous dirons qu'il s'agit « d'art de l'art » mais aussi « d'art par l'art ».

Ainsi en est-il avec l'art libre selon le copyleft.

Après notre approche introductive de « l'art libre de l'Art » où nous avons précisé ce que nous pouvons entendre par liberté en rapport avec ce que peut être l'art, nous allons nous intéresser à deux phénomènes apparemment contradictoires qui arrachent l'art à la fixation de son support : la haute technicité des productions numériques et la banalité des réalisations au quotidien.

3.4.1.1 **Haute technologie/Archaisme culturel.**

Encore proche de l'animalité, l'homme taillait déjà le silex. Principale détermination de l'artificialité des mondes humains, la technique conserve aussi le souvenir de notre ancrage naturel. La technique fait le lien entre la nature dont provient l'homme, et les mondes humains qui sont des mondes de l'artifice¹⁶⁹⁵.

Nous avons déjà vu comment l'UNESCO entendait protéger et sauvegarder le patrimoine culturel immatériel de l'humanité lié aux traditions orales et comment, de son côté, un regroupement d'informaticiens tente d'obtenir le classement des logiciels libres au patrimoine culturel immatériel. Nous allons maintenant approfondir ce fait remarquable, cette rencontre entre des productions de l'esprit issues de cultures dites « primitives » et celles, immatérielles, issues d'une civilisation dite « avancée ».

1695 X. GUCHET, *Les sens de l'évolution technique*, op. cit. p. 229.

Observons tout d'abord comment est apparue cette attention au patrimoine culturel immatériel. En 1997, des intellectuels marocains se réunissent sous l'égide de l'UNESCO à Marrakech pour définir le concept de « patrimoine oral de l'humanité »¹⁶⁹⁶. Il s'agit alors de préserver « les chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité »¹⁶⁹⁷. Défini dans une proclamation d'intention en 2001, ce patrimoine oral et immatériel fait l'objet d'une Convention en 2003. Nommée « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » elle a été ratifiée le 1er février 2007 par 74 états¹⁶⁹⁸.

Notons tout de suite ce qui saute aux yeux : à l'origine, il s'agit de dégager un concept, le « patrimoine oral de l'humanité » qui va donner lieu au « patrimoine oral et immatériel¹⁶⁹⁹ de l'humanité » dont il s'agit de reconnaître les chefs-d'œuvre. Apparaît à ce moment là le mot « immatériel », non présent en 1997, lors du lancement des réflexions pour circonscrire et qualifier des objets issus de la tradition orale et dont l'existence perdure dans un monde dominé par l'écrit. Puis, la Convention de l'UNESCO ne mentionne plus que le « patrimoine culturel immatériel ». Exit le mot « oral », ne reste plus que le mot « immatériel », laissant entendre qu'entre oralité et immatériel, il y a un rapport si étroit, une similitude si forte, qu'on puisse assimiler l'un et l'autre. Mieux, nous dirons, en conséquence de ce mouvement sémantique, qu'il y a réellement corps commun. Observé, ce corpus à la fois immatériel et oral est toujours vivant, vivace, il n'est pas supplanté par la culture de l'écrit et demeure notre contemporain. Qualifié aussi de « patrimoine vivant »¹⁷⁰⁰, synonymie donnée par l'UNESCO pour définir le Patrimoine Culturel Immatériel, cette appellation montre bien la vivacité de l'immatériel, quand bien même il serait issu de sociétés primitives¹⁷⁰¹.

On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur

1696 UNESCO, « L'unesco va protéger le patrimoine oral de l'humanité », Unesco Presse, 22 décembre 1997, <http://www.unesco.org/bpi/fre/unescopresse/97-249f.htm> (page visitée le 27/09/10).

1697 UNESCO, « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005) », <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00103> (page visitée le 27/09/10).

1698 UNESCO, « Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Convention de 2003, http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?lg=FR (page visitée le 12/02/07)

1699 Nous soulignons.

1700 UNESCO, « Patrimoine immatériel », http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=34325&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (page visitée le 27/09/10)

1701 UNESCO, « Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ? » http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?pg=00002 (page visitée le 12/02/07)

*interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable*¹⁷⁰².

Ainsi, les productions culturelles procédant d'une tradition orale, sont-elles considérées comme des productions immatérielles. Ces immatériaux, que sont les mythes, les rites et les pratiques coutumières, rejoignent nos immatériaux en haute technologie créés avec le numérique via l'internet.

Ce « patrimoine vivant » immatériel est bien ce corpus vivant où se croisent aujourd'hui cultures primitives et civilisations avancées. Cette rencontre objective, qui n'est pas le fruit du hasard, montre bien la nature immatérielle¹⁷⁰³ des pratiques culturelles archaïques ainsi que celles, sophistiquées, des technologies numériques. Dans les deux cas, nous avons une pratique du monde où l'inscription dans la matière compte moins que son transport, sa copie et son évolution dans le temps. Une « nature immatérielle » plutôt qu'une « nature immatérielle » car les « illusions des sens » tiennent lieu de réalité. Dans le cas de la société archaïque, c'est par ignorance de la vérité scientifique de la matière ; dans le cas de la société évoluée, c'est par exténuation de la matière au profit d'une abstraction et/ou d'un hyper-réalisme. Le fabuleux trompe l'œil de la réalité virtuelle ou plus banalement, les écrans de nos ordinateurs personnels, n'ont rien à envier aux contes et légendes, aux rites de passages et autres pratiques « terre-à-terre »¹⁷⁰⁴ des peuples dits « primitifs ».

De la même façon qu'une civilisation « première » ne peut imaginer que la terre est ronde, nous n'avons, nous « civilisation seconde », à l'heure de la globalisation, sans doute jamais eu si bien les pieds sur terre que dans le face-à-face avec le plat de nos écrans d'ordinateurs.

Que les techniques liées au numérique rejoignent, par leur immatérielle high-tech, le « patrimoine vivant » des traditions orales, montre le point de convergence entre ces deux pôles éloignés dans le temps, dans l'espace et dans l'histoire. C'est l'immédiat de l'immatériel qui détermine cette communauté et d'esprit et de pratiques. Nous mettons

1702 UNESCO, « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?pg=00022&art=art2#art2 (page visitée le 12/02/07). Voir aussi le « Kit de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00252> (page visitée le 27/09/10).

1703 Pour reprendre le vocable de Berkeley.

1704 Nous dirons, pour faire image : le pair-à-pair va de pair avec le terre-à-terre.

cette immédiateté en rapport avec l'immatérialisme commun à l'oralité et au numérique, nous l'opposons aux médias du matériel qui, par leur inscription, diffèrent à la fois la perception et l'action des cultures entre elles.

Nous constatons, dans l'immatériel (comprenant à la fois l'oralité et le numérique) une concrétude immédiate qui s'oppose à l'abstraction médiatisé par les supports d'écriture. Nous en déduisons que l'enregistrement de la mémoire via le numérique est aussi éloignée des médias nés de l'écriture (livres, cd, peintures, etc.) que proche de la transmission orale (les mythes, les rites, les usages coutumiers, etc.). Nous observons que la quantité, voire la qualité, fatale¹⁷⁰⁵, des productions culturelles numériques, prend davantage la forme d'un flux temporel que celle d'une occupation spatiale. Cette circulation de fond, comme on parle de bruit ou de musique de fond, est volatile, mais demeure constamment présente pour la raison qu'elle n'est pas inscrite dans un média. Elle est dans l'immédiat, quasi hors inscription. L'oralité, comme l'internet (et avec lui, l'ensemble des productions numériques) ne sont pas des médias, à proprement parler, comme sont les dits médias, supports d'écritures¹⁷⁰⁶. Nous dirons que ce sont des « immédiats ». Ce sont des moyens de diffusion immatériels, les médias étant des moyens de diffusion matériels. Cette immédiateté du transport des données passe pourtant à travers une médiation, mais toute autre. Ce n'est pas, comme il a pu être affirmé, la négation de toutes médiations. C'est une « immédiation ». Support immatériel, plus exactement, support devenu « transport immatériel », l'immédiation garantit une pérennité de la mémoire quand la fragilité des matériaux censés la conserver est périssable. La prégnance des traditions millénaires et les transmissions en flux tendu de l'internet, ce que nous avons appelé l'immédiat immatériel, est une réponse à la précarité du média matériel. Nous comprenons mieux la défiance de Socrate vis-à-vis de l'écriture lorsqu'il s'en prend à Theuth, son inventeur.

[...] c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à

1705 Nous qualifions de « fatale » cette qualité à cause de l'extrême facilité à produire des formes plus qu'acceptables selon les canons esthétiques en vigueur. La difficulté contemporaine étant de ne pas être soumis à cette fatalité de la qualité artistique commune aux professionnels comme aux amateurs.

1706 « Internet - ou du moins un grand nombre de ses activités - n'est pas un média dans la mesure où, d'une part, il ne repose pas sur une représentation a priori d'un public et, d'autre part, il ne renvoie pas à l'existence d'une communauté définie. », D. WOLTON *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, Paris, 1999, p. 101. Idem pour d'H. BOURGES, président du CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) pour qui : « Internet n'est pas un média [mais] un protocole d'information », cité par J. AQUILINA, « Réflexions autour du statut de la radiodiffusion sur Internet », Juriscom.net, <http://www.juriscom.net/int/rdp/rdp06.htm> (page visitée le 15/11/07).

susciter leurs souvenirs; tu as trouvé le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même; car, quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent que des ignorants de commerce incommode, parce qu'il se croiront savants sans l'être¹⁷⁰⁷.

Car savoir, c'est pratiquer. Être dans la mémoire ce n'est pas seulement avoir de la mémoire, consignée sous forme d'objets de rétention, vite ruinée par le temps et les contingences, mourant dès l'instant où elle se fige. Être dans la mémoire, c'est être dans le flux du savoir en pratique, c'est être dans l'ignorance qui se remémore ce qu'elle sait sans le savoir proprement dit¹⁷⁰⁸. Ce « savoir ignorant », c'est le savoir véritable qui s'oppose à la supposée science des « demi-habiles », ces savants qui font preuve de savoir visiblement mais qui, en fait, occultent ce qu'il en est du véritable savoir, du véritable savant, celui qui sait qu'il ne sait pas. L'intelligence est excédée par la volonté de savoir, ignorante.

Entre le maître et l'élève s'était établi un pur rapport de volonté à volonté : rapport de domination du maître qui avait eu pour conséquence un rapport entièrement libre de l'intelligence de l'élève à celle du livre – cette intelligence du livre qui était aussi la chose commune, le lien intellectuel égalitaire entre le maître et l'élève. Ce dispositif permettait de désintriquer les catégories mêlées de l'acte pédagogique et de définir exactement l'abrutissement explicateur. Il y a abrutissement là où une intelligence est subordonnée à une autre intelligence. L'homme – et l'enfant en particulier – peut avoir besoin d'un maître quand sa volonté n'est pas assez forte pour le mettre et le tenir sur la voie. Mais cette sujétion est purement de volonté à volonté. Elle devient abrutissante quand elle lie une intelligence à une autre intelligence¹⁷⁰⁹.

Si nous insistons sur les conséquences de l'écriture face aux traditions orales, c'est pour tenter de comprendre la relation étroite entre ces traditions du « patrimoine vivant » de l'humanité et nos pratiques culturelles liées au numérique et à l'internet. Nous pourrions dire qu'elles n'appartiennent plus à l'histoire de l'écriture, l'ayant traversé pour accéder à une qualité de transmission et de vivacité culturelle que nous pouvons appeler, non pas post-scripturale, mais « para-meta-scripturale ». Car l'écriture ne disparaît pas. Au contraire, son à-côté (le « para ») est une présence prégnante (le « meta »). L'écriture

1707 PLATON, *Phèdre*, trad. Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1964, 274d-275c, p. 165.

1708 PLATON, *Ménon*, trad. Monique Canto-Sperber, Garnier Flammarion, Paris, 1993, 80d1-86d2, p. 154-172.

1709 J. RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987, p. 26.

demeure d'autant plus présente qu'elle est prégnante, enfouie comme code-source, en langage machine, en 0 et 1, en surface, en pure information, en matériau brut pour inventer et révéler des immatériaux sensibles. C'est cette finalité sensible qui est le tissu dont l'art est issu, un tissu fait de fils d'écritures de toutes sortes. Des textes, des images, des sons, des mouvements de la pensée. Nous sommes, là aussi, dans l'accomplissement de l'écriture, sa fin, sa finalité qui débouche sur un renouvellement de la transmission « proche à proche », pair-à-pair. Il est intéressant de noter que cette mutation de l'écriture, sa dématérialisation, est concrètement actée dans deux domaines où elle est fortement opérante : l'informatique et la finance :

Écriture : [flux de données]. Opération par laquelle on enregistre des données sur un support de stockage, ou par laquelle on envoie des données vers un périphérique de sortie. Opération complémentaire : lecture. Voir aussi sortie. Par extension ce terme désigne également souvent les droits d'accès impliquant une écriture, donc l'autorisation de modifier, créer ou détruire¹⁷¹⁰.

Par opposition à la monnaie fiduciaire (constituée des billets et des pièces), les moyens de paiement scripturaux (carte, chèque, virement, prélèvement, etc.) sont des dispositifs qui permettent le transfert de fonds tenus dans des comptes par des établissements de crédit ou des institutions assimilées (Caisse des dépôts et consignations, Trésor public, Banque de France...) suite à la remise d'un ordre de paiement¹⁷¹¹.

Nous remarquons dans cette évolution de l'écriture, l'importance croissante du transfert des données et du flux tendu entre écriture et lecture où l'un et l'autre vont disparaissant, se confondant, pour offrir le champ libre à une sorte d'écriture imprenable, car sitôt lue et réécrite pour être à nouveau lue et ainsi de suite. Nous savions que parlant, nous sommes parlés, nous pouvons dire aujourd'hui que écrivant, nous sommes écrits.

S'il est vrai que l'Internet est un monde et ce monde tracé par les techniques d'écriture que nous mobilisons à son effet, son relief et ses océans, ses territoires et ses enclos se dessinent au gré des inputs et de outputs dont non seulement nous, mais également les machines nous servant d'interfaces sémantiques, sommes les scripteurs et les performateurs. Se restructurant sans cesse, l'Internet est effets de paroles et d'écritures,

1710 Définition de « écriture », *Le jargon français, dictionnaire d'informatique*, <http://jargonf.org/wiki/%C3%A9criture> (page visitée le 16/11/07).

1711 « Les moyens de paiement scripturaux » http://www.banque-france.fr/fr/sys_mone_fin/caract/page2.htm (page visitée le 16/11/07).

une sorte de syndrome viral de connexions syntaxiques dont on résumerait aisément toute la réalité par un retentissant : « Ça écrit ! »¹⁷¹².

Après ces observations, allons plus avant. Quel peut-être le rôle du copyleft dans cette évolution culturelle majeure qui passe par une modification du genre écriture ?

Nous pouvons dire que le copyleft confirme et amplifie l'économie propre à l'internet et au numérique en suivant au plus près son transport et posant, par le droit, des principes d'ouverture, de diffusion, de modification et de maintenance d'ouverture. Principes conducteurs et moteurs qui épousent l'écriture en son « ça écrit ! ». C'est en cela qu'il est, comme nous l'avons vu, la clef de voûte de l'édifice immatériel qui se construit par cette écriture et qui comprend tout à la fois l'écriture des lettres, des chiffres, des images, des sons, etc. Mais aussi, le copyleft est facteur d'une « oralité nouvelle manière », par l'immédiateté de transmission comme a pu le faire le bouche-à-oreille d'avant l'apparition de l'écriture et dont nous avons vu la capacité à perdurer dans le temps.

C'est ce rôle de maintien qui fait du copyleft une opération dogmatique¹⁷¹³. Sans ce maintien de l'ouverture (droit de copie, diffusion et transformation avec interdiction de jouissance exclusive) le phénomène « numérique et internet » ne tiendrait pas l'épreuve des faits. S'il lui manquait cette pièce essentielle qui lui garantit la durée et la solidité, tout ce qui se crée avec le numérique et l'internet se figerait dans une régression civilisationnelle auto-destructrice. Cet élément dogmatique, le copyleft, est disputable, disputé, nous voulons dire qu'indiscutable, car il est l'Un discutable, il est discuté. Continuellement lui-même en évolution, ce dogme rend possible l'exercice de la pensée et de ses productions vivantes et pérennes, il est révélateur d'un mouvement de notre histoire parmi les plus vivaces, vivants et vivifiants.

Il est légitime de considérer ces dogmes, non point sans doute d'abord comme révélés, mais comme révélateurs ; c'est-à-dire de les confronter avec les profondes exigences de la volonté, et d'y découvrir, si elle s'y trouve, l'image de nos besoins réels et la réponse attendue. Il est légitime de les accepter, à titre d'hypothèses, comme font les géomètres en supposant le problème résolu et en vérifiant la solution fictive par voie d'analyse. Peut-être, à les considérer ainsi, serait-on surpris du sens humain d'une doctrine que beaucoup jugent indigne de plus ample examen, et qu'on confond (reproches opposés dont la contradiction même devrait provoquer un peu de réflexion) avec un sec

1712 P. MATHIAS, *Qu'est-ce que l'Internet ?*, op. cit. p. 60.

1713 Au sens où nous l'entendons, révélant le « récit des rêves et des fictions ». Nous l'avons vu et nous allons y revenir plus loin.

*formalisme de pratiques, avec une onction d'émotions mystiques, avec une routine de cérémonies sensibles, avec une jurisprudence casuistique, avec une discipline mécanique. Il faut bien en interpréter l'esprit avec le soin qu'on apporterait à l'étude d'un texte sanscrit ou d'une coutume mongole*¹⁷¹⁴.

Mais le dogme n'est pas à l'abri d'une fixation, d'une immobilisation. Dans ce cas, figé, il se ruine et devient idéologie. Ainsi, des systèmes de pensée, par leur immobilité, peuvent ruiner le processus de vérité sitôt qu'il cesse d'être ouvert et dynamique (pour reprendre les deux qualités données par Bergson à la société et la religion). Ainsi en est-il des processus révolutionnaires qui, rencontrant par ouverture et dynamisme la nécessité dogmatique, s'écroulent en fatalité idéologique. Nous verrons cela de plus près un peu plus loin.

Cette convergence, entre le « bouche à oreille » le plus corporel et le « pair-à-pair »¹⁷¹⁵ incorporel¹⁷¹⁶, fait sens. Elle nous indique de quelle façon se renouvelle la culture contemporaine mondiale. Nous pouvons dire ceci : plus une avancée technique progresse en complexité, plus il y a nécessité de tenir compte d'une simplicité première. Cette nécessité ne se commande pas, elle surgit comme critique, garantie et préservation de l'avancée technique. Il reste alors à l'observer, pour qu'agir, soit conséquent au réel d'une situation.

Nous observons également que le copyleft s'offre sans qu'il soit possible d'en maîtriser le mouvement gracieux. Il invite, « toute science suspendue »¹⁷¹⁷, à créer sans que les productions ne s'achèvent dans l'objet fétiche¹⁷¹⁸ et dans l'appropriation exclusive. Seul le moment d'immatérialité, transport d'une production de l'esprit, va chemin faisant, de postes à postes et à travers toutes sortes d'histoires et de formes, exister sensiblement, réellement et en réalité.

Voyons maintenant comment le copyleft peut renouveler la notion de l'art quand celui-ci peine à se définir, y compris par sa remise en cause radicale qui voudrait le définir en

1714 M. BLONDEL, *L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*, PUF, Quadrige, 1993, p. 449-450.

1715 Traduction française de « peer-to-peer » ou « P2P » : « Le peer-to-peer est un réseau d'échange et de partage de fichiers entre internautes. » *Le Dico du Net*, <http://www.dicodunet.com/definitions/internet/peer-to-peer.htm> (page visitée le 14/11/07).

1716 Pour reprendre la terminologie d'A. CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels*, op. cit.

1717 J. DE LA CROIX, « Toute science suspendue », P. ÉLIANE, (trad., musique et chant), *Les chansons mystiques de Jean de la Croix*, CD Éditions du Carmel, 1998 & Bayard Musique, 1999.

1718 Fétiche est « un néologisme, calqué sur le portugais *feitiçao*, traduction du latin *facticus*, « fait » (de main d'homme étant sous-entendu), qui traduit à son tour le grec *cheiropoiètos*. [...] Le fétiche est opposé à l'image *acheiropoiète*, non faite de main d'homme. » J. KERCHACHE, J. L. PAUDRAT, L. STEPHAN, *L'art Africain*, Éditions Mazenod, Paris, 1988, p. 53.

inversant les critères.

3.4.1.2 **La pratique du quotidien, maintenance d'un art libre.**

Alors, personne ne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues, mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui-même dont on dit tant de bien. Parce qu'il n'en a pas du tout l'air. Vous comprenez, c'est le faux monsieur Art qui a l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en a pas l'air ! Ça fait qu'on se trompe ! Beaucoup se trompent !¹⁷¹⁹.

Pour avoir une vision aussi juste que possible de la réalité la plus ordinaire d'un art possible et de son réel le plus profond, il nous faut prendre de la distance. Cette distance d'avec la réalité, d'avec son réel fantasmé, est nécessaire quand l'art, en ses conséquences, fabrique, sous toutes formes, une représentation du monde, une traduction, une interprétation. Cette « réalité augmentée »¹⁷²⁰ à la réalité ordinaire de la vie quotidienne agit comme un filtre qui élargit la perception tout en la canalisant. C'est à travers le filtre de l'art que nous voulons aborder la réalité du quotidien de façon à pouvoir mieux comprendre la « nature de l'art ». Nous pouvons déjà dire : comprendre la nature d'un art qui n'en a pas l'air, c'est-à-dire d'un art aussi proche soit-il de la vie quotidienne. Une précision préliminaire toutefois s'impose, il ne s'agit pas d'envisager un possible « art de vivre » ni même d'une vie enfin débarrassée de toute référence à l'art qui serait un frein à la vie considérée comme art, mais bien d'essayer de comprendre comment la vie quotidienne est cet art qui se pratique sans connaissance, sans reconnaissance des critères du dit « monde de l'art ». Cette approche nous permettra de mieux cerner ce que nous allons nommer le « surrart »¹⁷²¹ et comprendre que l'art libre, loin d'être « libre de l'art », est tous jours (pour bien dire « tous les jours », toujours) l'art possible, son maintien.

Une question se pose immédiatement : de quoi l'art a-t-il l'air à l'ère de l'internet et du

1719 J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 91.

1720 Nous empruntons ce terme déjà utilisé pour décrire un dispositif qui « vise à ajouter des éléments virtuels au monde qui nous entoure, en offrant à l'utilisateur la possibilité d'être immergé dans cet environnement mixte. » G. SIMON, « La réalité augmentée », s. d., <http://www.loria.fr/~gsimon/ra> (page visitée le 16/11/07).

1721 Pour qualifier un art qui est au delà de ses propres qualités, les abandonnant et qui les amplifie par ailleurs.

numérique en suite de l'art brut de Dubuffet et du ready-made de Duchamp ? En quoi pouvons-nous dire qu'il se situe dans le prolongement d'une histoire régulièrement déclarée achevée, étant accepté le nominalisme¹⁷²² en la matière qui n'en finit pas de faire retour à une réalité dont l'objet est disparaissant ?

Tout l'art, c'est-à-dire tout l'effort, toute la malice, toute la technique de l'artiste, consiste précisément à produire un signe manifestement opaque, c'est-à-dire résistant à la signification. Non parce qu'il ouvrirait à l'infini des interprétations, comme dans la définition de l'œuvre ouverte au sens de Umberto Eco, mais parce que le signe lui-même est virtuel, infiniment surdéterminé¹⁷²³.

Souvenons-nous de cette définition que Robert Filliou donne à l'art et qui affirme que : « l'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », confrontons-la à ce que Michel de Certeau a pu déceler dans les pratiques des consommateurs qui détournent un objet de ses applications premières et voyons comment la notion de copyleft surdétermine, d'une certaine façon, l'acte de création.

Tentons, à partir de la définition de l'art de Robert Filliou, de comprendre alors son mouvement dialectique :

1/ Affirmation : l'art rend la vie plus intéressante que l'art.

2/Négation : cet art (qui rend la vie plus intéressante que l'art) est prétentieux et élitiste. Il est balayé d'un revers de la main par les pratiques de vie ordinaire qui transfigurent les objets non artistiques, objets de consommation courante déterminés par la loi du marché, en créations indéterminées quant à leur statut artistique. Négation ou oubli de l'art au profit de la vie quotidienne. Ce sont les consommateurs-bricoleurs de De Certeau.

3/ Négation de la négation : la surdétermination que pose le copyleft, selon ce que nous avons vu de la prégnance an-historique et transculturelle de ses principes, redonne aux actes créatifs ordinaires une qualité « surartistique ». Cette qualité d'art demeure à travers ses propres dépassements, dénis, oublis ou volontés de destruction. Une histoire sans fin de l'art qui affirme son existence, y compris quand l'histoire semble achevée, quand ses propres objets semblent n'avoir plus qualité d'art. L'art alors est un trou. Loin de manquer, il est affirmé par une double négation. Il est fait d'« on ne sait quoi, presque rien », nous

1722 T. DE DUVE, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

1723 P. MANIGLIER, « Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud », *Savoirs et clinique* n° 6, Erès, Ramonville Saint-Agne, octobre 2005, <http://www.ciepcf.fr/spip.php?article42> (page visitée le 27/11/10).

n'en connaissons qu'une infime partie.

C'est à cet accomplissement « surartistique » que nous allons nous attarder.

Si, comme nous l'avons constaté, l'histoire de l'art est liée à l'histoire en tant qu'histoire de la liberté et si, la forme reconnue comme art est celle qui procède d'une grâce du don, alors le copyleft offre les conditions et de la liberté et de l'art. L'art libre ne propose pas moins que cette visée : prendre distance avec l'affirmation première qui prétend dépasser la pratique artistique pour atteindre la vie espérée comme art, passer à travers la critique de la consommation qui magnifie les « arts de faire » para-artistiques au quotidien (mais qui font l'impasse sur la question artistique), pour affirmer la poursuite de l'art où la liberté fait histoire et art à nouveaux frais.

Surdéterminé par le copyleft, la fabrique du quotidien est un art libre. Non pas ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, et non pas seulement le quotidien fabriqué en absence d'une certaine exigence artistique, mais une fabrique du quotidien où l'art est libre don, libre grâce, libre entre-prise¹⁷²⁴.

À cette étape de notre avancée dans la découverte de ce qui sous-tend le copyleft il nous faut faire un arrêt sur une tendance critique de l'art contemporain : celle qui tend à s'interroger et définir l'art dans l'indifférence de l'art, l'art sans art, l'art contre l'art, art hors de l'art, etc¹⁷²⁵. Sans entrer dans les détails, disons d'emblée que cette réflexion complexe fait suite à une modernité post-traumatique. Une modernité qui aura niée l'art sans pouvoir prolonger cette négation première en une seconde et ainsi épouser le mouvement dialectique de l'objet poursuivi, un art qui poursuit, de toutes façons possibles, son existence, il faut le dire, surprenante. Nous allons tenter brièvement de faire le point, à la lumière de l'objet de notre étude, le copyleft, sur ce qui nous semble inexact dans cette critique « radicale » issue de l'art contemporain.

La suite d'énoncés oxymoriques dont nous avons fait état (art sans art, l'art contre l'art, l'art hors de l'art, etc.) traduisent la difficulté, pour les observateurs parmi les plus avertis de l'art à l'époque contemporaine, de saisir le mouvement dialectique dont le copyleft procède. Ainsi un contempteur compulsif de l'art peut-il dire du copyleft qu'il « se présente comme un détournement du copyright »¹⁷²⁶ alors qu'il en est, comme nous l'avons

1724 Nous prenons soin d'écrire « entre-prise » en deux mots pour signifier la faculté d'entreprendre mais aussi celle de prendre part aux données qui circulent librement entre, dans l'inter, entre différentes parties, entre paires, de pair-à-pair.

1725 J. C. MOINEAU, *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT éditions, Paris, 2001.

1726 J. C. MOINEAU, « À compte d'auteur » in *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Éditions è@e, Maisons-Alfort, 2007, p. 111. Article initialement paru dans *Allotopie* n°B, *Copyleft*, Rennes, Incertain-Sens, 2003.

montré, son retournement, c'est-à-dire qu'il affirme le droit renouvelé et non pas le fantasme d'une position idéalement transgressive, hors-la-loi, qui la détourne de ce droit en un effort de déni de réalité juridique. Rien de commun avec l'attitude qui sert de référence à l'auteur, celle des Situationnistes. Quand Jean-Claude Moineau affirme que : « Quelque contrainte que l'on cherche à lui imposer de l'extérieur, l'art cherche aussitôt à la transgresser »¹⁷²⁷ il commet un contresens, car l'art, comme nous l'avons montré, entretient avec la loi un commerce étroit. Une relation qui est la forme même de l'art quand, l'art de l'art est d'entretenir une conversation, une *disputation*¹⁷²⁸, une dispute, une discussion, avec ce qui fonde, avec ce qui forme. Le rapport entre le copyleft et l'art est bien le rapport entre la possible existence d'une affirmation non servile avec le cadre légal, c'est-à-dire avec une réalité de fait, qui permet l'exercice de libertés comprises par ce qui fait loi.

*Avec l'avènement de la modernité, la loi recoupe le champ de l'art à la fois d'un point de vue transcendant, en tant qu'elle est la garantie juridique de la notion d'auteur, et d'un point de vue interne, où elle renvoie au procès qui opère entre l'art et son autre en tant qu'il pose la loi comme limite interne à dépasser*¹⁷²⁹.

Une attention à la réalité des faits et à la vérité des objets permettrait pourtant de trouver une assurance de jugement. Le phénomène que le copyleft relève, demande, pour être saisi dans son événement, une perception affranchie de présupposés. Par exemple, la confusion faite entre le copyleft et l'Open-Source lorsque Jean-Claude Moineau prend comme référence Eric Raymond et non Richard Stallman pour commenter le copyleft. Confusion entre ce qu'il nomme être la « liberté par excellence » de l'art et la transgression qui serait inhérente à l'art, sans loi. Non seulement l'art éprouve les limites de la loi, mais les traces par la même occasion, de façon à pouvoir être reconnu, capable par la loi de la traverser, de la trouer. Ces trous étant ce qui permet à la loi de ne pas s'effondrer sur elle-même, à l'art d'exister dans les limites d'une culture donnée. Confusion encore entre ce qui est dit être « l'idéologie proclamée du copyleft »¹⁷³⁰ alors que le copyleft, comme nous l'avons montré et comme nous allons en approfondir le fait, relève au contraire d'une approche dogmatique qui tient à distance les idéologies quand celles-ci sont d'autant plus

1727 *Idem*, p. 113.

1728 « Dans la scolastique médiévale, la *disputatio* était, avec la *lectio*, une des méthodes essentielles et omniprésentes d'enseignement et de recherche, ainsi qu'une technique d'examen dans les universités à partir du début du XIII^e siècle. Le terme désignera progressivement ensuite les débats sur les sujets de théologie, d'abord entre juifs et chrétiens, puis à l'époque de la Réforme. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Disputation> (page visitée le 27/09/10).

1729 J. SOULILLOU, *L'impunité de l'art*, *op. cit.* p. 314.

1730 J. C. MOINEAU, *ibidem*, p. 112.

prégnantes qu'elles se présentent anti-idéologiques.

Ce qui échappe au jugement inattentif, c'est la réalité d'un mouvement dialectique, non téléologique, et qui s'affirme par négation de la négation. Nous avons vu cela, nous avons vu comme le copyleft participe de ce mouvement, comme l'art libre procède, non par destruction, non par création, mais par décréation, mouvement dialectique de son apparaître.

Ce mouvement dialectique du copyleft nous le qualifions tout simplement d'artistique. Il dessine les formes, elles-mêmes mouvantes, d'un art dont on peut reconnaître qu'il a quitté les affirmations positivistes et les négations nihilistes. Ainsi ces binômes stériles art / non-art, copyright / anti-copyright, etc., et qui n'ouvrent pas sur un processus de vérité, processus de libération. Cette intelligence radicalement critique, en fait demie-habile, est prise, comme captée, capturée par une passion à deux temps, passion bipolaire. L'objet dénoncé se confond en miroir avec l'énoncé critique. Ce qui n'aura pas été compris c'est que le copyleft détourne ces deux fétiches antagonistes de la machine dualiste pour entreprendre ce qu'on pourrait nommer une « anthropologie ternaire »¹⁷³¹.

L'art du copyleft permet alors de découvrir une issue à l'impasse de l'intelligence critique où la pensée tourne, mais tourne en rond. Nous avons suffisamment montré comment le copyleft échappe à cette fatalité dualiste (que nous n'hésitons pas à qualifier de pathogène aussi bien pour l'intellect que pour la praxis), en subsumant les catégories antagonistes telles que payant/gratuit, libertaire/libérale, particulier/commun, etc., les élevant à un rapport dialogique et ternaire. Ainsi, avons-nous constaté qu'une œuvre copyleft pouvait être librement accessible tout en conservant ses capacités commerciales. Ni tout à fait gratuite, ni tout à fait payante, mais libre. Possiblement gratuite et payante, mais en réalité, gracieuse et commerciale.

Cette mise au point faite, poursuivons ce qui occupe notre attention ici, le moment où le copyleft va surdéterminer la pratique artistique pour qu'une histoire se poursuive, l'histoire de la liberté, une liberté formalisée, c'est-à-dire qui prend les formes même de la liberté : l'art en son histoire. Pour cela, revenons à ce que nous avons signalé comme « pratique du quotidien et maintenance d'un art libre ».

Ni « dépassement de l'art » via une attitude supra-artistique, ni « fin de la marchandise »¹⁷³² via un art de faire autonome de type néo-artisanal, le copyleft appliqué à

1731 L'observation du mouvement dialectique socratique ou hégélien (mis à part, pour ce dernier, sa téléologie) participent de cette disposition de l'esprit pour n'être pas figé dans le dualisme fatal. Notons aussi, par ailleurs, ce que développe M. FROMAGET avec *L'homme tridimensionnel : Corps, âme, esprit*, Albin Michel, 1996.

1732 Dépassement de l'art et fin de la marchandise, deux poncifs situationnistes et post-marxistes symptomatiques d'une impuissance à penser le mouvement ternaire de la vie et des objets et des êtres.

la création hors logiciel est un « surrart », surdéterminé par l'assurance de la poursuite de son histoire.

Expliquons-nous : les principes actifs que pose le copyleft à la création sont dans la tradition de l'art tel qu'il est apparu avec la reconnaissance de son histoire, d'une part, et son apparition préhistorique, d'autre part. Cette tradition est transmission de l'idée d'art et de sa fabrique, à partir du moment où elle est comprise par le mot « art », à partir du moment où ce mot existe, mais également lorsque le mot se transforme à travers l'histoire de ses définitions¹⁷³³. Le mot « art » peut disparaître, la notion n'en serait pas moins présente à travers des pratiques que nous qualifions de « surrart ». Qu'est-ce à dire ? Les pratiques surrartistiques sont des pratiques qui n'ont aucune notion, à priori, de ce que l'art peut être. Elles font et sont de l'art peut-être. Ce « peut-être » de l'art est une réalité virtuelle de l'art autant que l'ignorance de ce qu'il peut être : il s'éprouve dans des pratiques quotidiennes, avec des objets précis et travaillés par cette beauté du geste non reconnu comme art. Son inscription dans l'art et son histoire est virtuelle alors que sa réalité est certaine. Cette réalité, c'est la liberté affirmée et précise de l'art, son histoire comme histoire de la liberté.

En effet, la certitude de la réalité artistique de l'art, et ainsi de l'art libre qui en renouvelle le trait, réside dans le geste avant coureur, avant producteur d'art visiblement tel, un geste, nous l'avons vu, gracieux. Gracieux, c'est-à-dire réellement libre. C'est cette beauté du geste qui va surdéterminer l'art libre. Elle n'implique pas que ce mouvement soit reconnu comme « art » selon les critères en vigueur, mais qu'il est la matrice à tout art et particulièrement à l'art libre qui pose de façon explicite l'économie du gracieux dans sa fabrique. Économie du gracieux, non du gratuit, économie également affranchie de la conception étroite liée à la fonction économique. Économie élargie à ce qui compte, y compris ce qui ne se compte pas. Nous l'avons vu.

Maintenant, une question se pose : nous avons traité de l'art libre, de sa beauté du geste à la fois pré-artistique et proto-artistique. Un geste qui surdétermine ce qui va se produire. Mais qu'en est-il de la possibilité d'une culture libre ? Pour le moment, le copyleft agit comme un trou dans la culture contemporaine déterminée par le droit d'auteur conventionnel. Est-il possible qu'une culture puisse être libre au sens du copyleft ? Comment prendre en compte ce que nous savons du hiatus entre « art » et « culture » et articuler l'un et l'autre dans le cadre du mouvement du libre ?

¹⁷³³ Nous écrivons dé-finitions pour montrer que la définition de l'art est une déconstruction de ce qui pourrait le finir, le définir. Il s'agit, au contraire, de le dé-finir. Voir également H. ROSENBERG, *La Dé-finition de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991.

3.4.2 Culture libre versus art libre ?

*La culture, c'est ce que d'autres m'ont fait. L'art, c'est ce que je fais à d'autres*¹⁷³⁴.

Cette boutade d'artiste résonne comme un résumé espiègle à la gravité critique d'Adorno sur le même sujet.

*L'art [...] a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire, religieuse et autres, tout en reflétant également, bien entendu, leur substance objective*¹⁷³⁵.

Prenons acte. Le rapport entre l'art et la culture est un rapport de force, forcément un rapport. Une lutte ambiguë, mais précise, où l'art et la culture s'éprouvent, nous dirons « à la vie à la mort », comme on inspire puis expire et ainsi de suite pour perdurer entre le dernier souffle et le souffle nouveau.

Une image simple nous aidera à comprendre comment s'articule ce rapport : la culture est à l'art ce que les murs sont aux fenêtres et aux portes. L'ensemble est cette habitation où ce qui troue fait éclairage et respiration et où ce qui limite l'aire forme un objet, une protection. Cette image montre bien le caractère constituant de la culture et la fonction éclairante, respirante, de l'art qui n'existe que par l'opération d'une trouée.

La difficulté pour nous, sera de nous déprendre d'un certain post-romantisme que nous décelons dans les analyses de l'École de Francfort, tout en acquiesçant à la lucidité de sa critique de la domination dans la culture de masse à l'ère industrielle.

Pour tenter de situer le copyleft dans cette tension, entre injonction d'un discours qui retient la possibilité poétique et liberté d'un geste qui ouvre, nous allons revenir sur la notion de dogme qu'il s'agira de confronter à celle d'idéologie. Puis, nous nous interrogerons aussi sur le fait religieux comme fait dominant le culturel et nous tenterons de mieux comprendre alors comment l'art libre n'est pas de la culture libre. Ces interrogations, apparemment déliées les unes les autres, nous permettront de soulever des questions sensibles, difficiles à traduire mais d'une grande importance pour la perception de ce que nous poursuivons avec le copyleft comme principe est/éthique.

1734 C. ANDRÉ, cité par B. GROYS, *Politique de l'immortalité, op. cit.*, p. 77.

1735 T. ADORNO, cité par P.-L. ASSOUN, *L'École de Francfort, op. cit.*, p. 109.

3.4.2.1 **Idéologie et dogme.**

C'est la question de la nécessité dogmatique que nous allons nous poser ici, après l'avoir fait pour discuter le rhizome et comprendre l'internet en son institution-constitution. Ce questionnement sera l'angle d'attaque adéquat pour questionner l'idéologie. Cela nous permettra également d'approfondir le sujet politique du copyleft et de mieux le situer dans le spectre agissant des productions de l'esprit.

La question qui nous a préoccupé est tout simplement celle-ci : le copyleft procède-t-il d'une idéologie ? Est-ce un nouveau dogme ? Pour commencer à répondre, voyons les mots :

*Idéologie, subst. Fém. [Fin XVIII^e s.; mot créé par Destutt de Tracy pour remplacer psychologie] Science des idées (au sens général des faits de conscience), de leur nature, de leur rapport avec les signes qui les représentent, et surtout de leur origine (qu'elles tirent de la seule expérience sensible, continuation du sensualisme de Condillac). Condillac, que l'on peut regarder comme le fondateur de l'idéologie (Destutt de Tr., *Idéol.* 2, 1803, p. 10). La science qui nous occupe (...) cette science si détestée des charlatans de toutes les espèces, est la chose du monde la plus enfantine (...). Nous la nommerons idéologie (...) discours sur les idées (Stendhal, *Corresp.*, t. 1, 1805, p. 138). [...]*

*Lorsqu'on a essayé de nos jours d'introduire le mot nouveau idéologie à la place du terme de métaphysique qu'on proscrivait, on a pu annoncer qu'on ne voulait plus s'occuper de ces hautes spéculations de la métaphysique proprement dite [...]. Il était utile même d'avoir un terme quelconque qui fixât la ligne de démarcation. Mais quand on a prétendu remplacer entièrement la métaphysique par l'idéologie, on a cru pouvoir soumettre au point de vue physique ou logique ces conceptions ou notions premières et nécessaires que la métaphysique a essentiellement pour objet; on a tout confondu, on est tombé dans des erreurs graves. (Maine de Biran, *Journal*, 1817, p. 42, 43)¹⁷³⁶.*

Le mot idéologie¹⁷³⁷ a pris un sens politique précis grâce à Marx qui dénonce le caractère

¹⁷³⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/id%C3%A9ologie> (page visitée le 30/11/07).

¹⁷³⁷ Précisons son origine étymologique : « 1796, « science qui a pour objet l'étude des idées » (Destutt de Tr., *Mém. sur la faculté de penser ds Mém. de l'Inst. Nat. des Sc. et Arts, Sc. mor. et pol.*, t. 1, p. 325); 2. ca 1800 péj. « ensemble d'idées sans rapport avec la réalité » (Brunot t. 9, p. 847); 3. 1842 « doctrine qui inspire ou paraît inspirer un gouvernement ou un parti » (Reybaud, J. Paturot, p. 340). De idéo-* et de

mensonger des idéologies vis-à-vis de la réalité matérielle à laquelle est confrontée une population.

Les représentations (...) traditionnelles (...), celles mêmes où les intérêts personnels réels, etc., étaient présentés comme intérêt général, se dégradent de plus en plus en simples formules idéalisantes, en illusion consciente, en hypocrisie délibérée. Or, plus elles sont démenties par la vie et moins elles ont de valeur pour la conscience elle-même, plus elles sont délibérément valorisées, et le langage de cette société normale se fait de jour en jour plus hypocrite, plus moral et plus sacré¹⁷³⁸.

Ce qu'un Michel Henry soulignera quand il affirme que :

Le lieu de l'idéologie, c'est la dimension ontologique d'irréalité à laquelle appartient toute simple représentation comme telle et qui lui confère son statut propre¹⁷³⁹.

Pour quelle raison nous appliquons-nous, dans notre étude et spécialement dans ce chapitre, à bien cerner la question de l'idéologie et du dogme ? Pour tenter de vérifier cette intuition sur le rapport différentiel qu'entretiennent entre eux la culture et le mouvement du libre dont l'art libre est la pointe créative : la culture serait d'ordre idéologique quand le mouvement du libre¹⁷⁴⁰, art et logiciel, procéderait d'une dogmatique.

Dogmatique, dogme, le mot, nous l'avons assez dit, mais il est important de le redire, pose problème à cause de l'emploi qui en est fait dans le langage courant aujourd'hui. Il nous faut insister sur la véracité d'un mot, malmené par le discours idéologique :

« Dogmatique » nous renvoie à la tradition grecque, littéraire, philosophique et politique. Le mot « dogme » y est utilisé pour désigner le récit des rêves ou des visions, pour dire l'opinion, mais aussi la décision ou le vote¹⁷⁴¹.

C'est cette confrontation que nous allons tenter de mettre à jour entre ces deux dispositions

-logie*. », *idem*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/id%C3%A9ologie> (page visitée le 28/09/10).

1738 K. MARX et F. ENGELS, *L'Idéologie allemande*, Paris, Editions sociales, 1976, p.288, cité par L. GAYO,

« L'idéologie chez Marx: concept politique ou thème polémique ? », *Actuel Marx en Ligne* n°32, 15 octobre 2007, <http://actuelmarx.u-paris10.fr/alp0032.htm> (page visitée le 28/09/10).

1739 M. HENRY, *Marx, tome I, op. cit.*, p.372, cité par L. GAYO, *idem*.

1740 Dont nous avons remarquer l'es-éthique du geste gracieux.

1741 P. LEGENDRE, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident, op. cit.*, p.98.

d'esprit radicalement opposées. Cette confrontation nous permettra d'aborder la culture et l'art, la culture et le libre, et enfin la culture libre et l'art libre, leur dimension politique, au sens élargi du terme, c'est-à-dire au sens d'une prise de décision qui engage une forme de vie.

Nous avons déjà fait état dans un chapitre précédent à plusieurs reprises de la signification de « dogme ». Réitérons notre effort, pour n'être pas sous le seul éclairage de Pierre Legendre, chez qui nous avons appris beaucoup à ce sujet, et prenons information auprès de Philippe Cormier¹⁷⁴² :

Le mot dogme trouve son origine dans la racine « doc », « dac », « dec », [...] qui signifie: « paraître bon, sembler bon, faire l'objet d'une approbation » qu'il s'agisse d'une opinion, en grec « doxa », ou d'une décision, en grec « dogma », « dogme ». Par suite, cette opinion ou cette décision fera l'objet d'une instruction ou d'un enseignement ; méritera d'être transmis, ce qui donne le latin « traditio », « traditum », etc. Le mot « dogma » signifie donc par conséquent en latin « doctrina », ce qui est enseigné, du verbe « dokéo » en latin ou « didasko » en grec. Enseigner, en effet, c'est faire admettre ou adopter une idée, une représentation, un savoir, etc. Tout un ensemble sémantique se déploie ici : le mot « didaské », d'où vient le mot didactique par exemple, c'est l'enseignement, et le « didaskalos », c'est en latin le magistère, celui qui enseigne, enseigne ce qui convient, en latin « quod decet », de la vient le mot décent, et le verbe « dechomai », c'est le verbe accepter, recevoir, admettre, ajouter foi, croire¹⁷⁴³.

Ceci compris, il est important de poursuivre l'exposé de l'auteur pour saisir l'histoire mouvante du dogme :

Les dogmes sont des déclarations ou des formulations de foi qui sont définis [...] par rapport à un objet, à quelque chose, à une chose en référence à la chose définie, mais qui reste tout à fait relative, [...] c'est-à-dire relativement à la formulation en référence à la définition. Donc, la définition est relative, même si la chose ne l'est pas (références : St Thomas d'Aquin). Ces formulations dogmatiques sont toujours circonstancielles, datées historiquement et portant sur des points tout à fait particuliers de doctrine mais

1742 Professeur de philosophie, chargé de mission responsable du Centre de formation pour l'adaptation et l'intégration scolaires et collaborateur pendant 25 ans de la revue *Communio* animée par Jean-Luc Marion parmi d'autres.

1743 P. CORMIER, « Dogme », *Croire ? Étude critique de la croyance par 16 philosophes contemporains*, Fremeaux & Associés, 2006, cd audio n° 2, piste 1. NDA : Notre transcription. Merci à Philippe Mengue pour avoir corrigé l'orthographe des mots latins et grecs.

toujours en référence et en concordance avec la totalité de la foi transmise par l'Église. C'est au moment où une vérité de foi est mise en question qu'elle fait l'objet d'un « nouveau » dogme.

La foi, en effet, ne s'est jamais, ni définie, ni résumée essentiellement par une liste d'articles ou de vérités dites de foi, même si ces listes existent le cas échéant. Bien plus, les vérités de foi les plus fondamentales (le credo de l'Église) [...], n'ont jamais été définies dogmatiquement. Les dogmes sont donc complètement inscrits dans l'inscription historique de la foi de l'Église¹⁷⁴⁴.

En conclusion, retenons que la dogmatique, c'est-à-dire l'enseignement pratique du magistère (la religion est en la matière un cas d'école),

a pour fonction de tenir ouvertes les questions de foi, de manière critiques, donc de maintenir active la dimension critique, donc de garantir le non-enfermement dogmatique dans le dogme¹⁷⁴⁵.

« Garantir le non-enfermement dogmatique dans le dogme » : voilà ce qui éclaire le malentendu qui colle au mot « dogme » et qui fait croire que le dogme est une rigidité immuable. Cela conforte l'approche que nous avons pu en avoir précédemment. À ce stade du déploiement de notre recherche, mentionnons maintenant le rapport étroit entre idéologie et totalitarisme relevé par Hannah Arendt :

Ce dont a besoin le pouvoir totalitaire pour guider la conduite de ses sujets, c'est d'une préparation qui rende chacun d'entre eux apte à jouer aussi bien le rôle de bourreau que celui de victime. Cette préparation à deux faces, substitut d'un principe d'action, est l'idéologie¹⁷⁴⁶.

Que vient corroborer Maurice Blondel lorsqu'il montre ce qu'est le véritable principe d'action :

Les dogmes non seulement sont des faits et des idées en actes, mais encore ce sont des principes d'action¹⁷⁴⁷.

1744 *Idem*, cd audio n° 2, piste 3.

1745 *Idem*, cd audio n° 2, piste 4.

1746 H. ARENDT, « Le totalitarisme », in *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Quarto, Gallimard, 2002, p. 824.

1747 M. BLONDEL, *L'action*, *op. cit.* p. 404.

Ces observations doivent être mises en parallèle avec ce que Boris Groys¹⁷⁴⁸ nous dit du rôle que tient la dogmatique face aux idéologies totalitaires. L'auteur de « Staline, œuvre d'art totale »¹⁷⁴⁹, va nous éclairer ici en affirmant que c'est l'absence de dogme qui crée les conditions pour laisser cours aux idéologies totalitaires :

[...] c'est l'adogmatisme – et pas du tout le dogmatisme – qui constitue le véritable noyau de tous les totalitarismes. Toute dictature politique se fonde au bout du compte sur une dictature du temps. L'impossibilité d'échapper à son propre temps, d'échapper à la prison de l'esprit du temps, d'émigrer hors de son propre présent, est un esclavage ontologique sur lequel repose au bout du compte tout esclavage politique ou économique. C'est ce qui permet de reconnaître à coup sûr toute idéologie totalitaire moderne : le fait qu'elle nie la possibilité du supratemporel, ce qui dépasse les limites des époques, l'immortel, en un mot : le dogmatique¹⁷⁵⁰.

Nous comprenons mieux en quoi le mouvement du libre, logiciel et art, procède d'une nécessité dogmatique. Nécessité vitale de tenir en respect la pression idéologique mortifère qui masque la réalité matérielle et spirituelle portée par l'internet et le numérique. L'enjeu n'est pas le pouvoir, le conserver ou le prendre, mais la puissance d'action, la prise en compte de ce que la liberté signifie, son sens, ses sens. Il s'agit là d'une puissance partagée qui fait croiser l'unique et la collectivité, chacun d'avec tous. Se pose alors, tout aussi frontalement, la question de ce qui relie : la question du religieux. C'est ce que nous allons tenter de comprendre maintenant.

3.4.2.2 **Le libre est une religion¹⁷⁵¹!**

On pourrait dire absolu l'être qui aurait relation à tous. Au plan de la cité des hommes, le laïc aura réinventé le lien religieux. Dans ce champs de reconnaissance réciproque ne

1748 Philosophe, professeur d'esthétique et de théorie des médias au ZKM de Karlsruhe.

1749 B. GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, Jacqueline Chambon, 1990.

1750 B. GROYS, *Politique de l'immortalité, quatre entretiens avec Thomas Koefel*, Maren Selle Éditeurs, Paris, 2005, p. 118.

1751 A. KAUFMANN, « Le libre est une religion ! », 08 mars 2007,

<http://www.framablog.org/index.php/post/2007/03/07/Le-libre-est-une-religion-art9libre> (page visitée le 20/05/10).

peut régner que la plus large tolérance : les dogmatiques, que n'étreint plus la prothèse du théologico-politique, perdent leur étanchéité pour s'ouvrir les unes aux autres. Le laïc, que son autonomie a rendu responsable de ses pensées comme de ses actions, a découvert la liberté de conscience, condition de possibilité de ce partage d'une foi assez forte pour vivre au risque de l'autre. Laïc, ne l'oublions pas, vient du grec laos et laos c'est le peuple de Dieu¹⁷⁵².



VxD, « À bien des égards le libre est une religion ! Un dieu présent partout et liant toute l'humanité entre elle », 29 juin 2007, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_libre_est_une_religion.png (page visitée le 27/10/10).

Nous avons souvent, dans cette étude, fait allusion à des notions qui touchent à la religion. Il n'est pas dans notre propos de faire l'amalgame entre la communauté du libre (logiciel et art) et la religion telle qu'elle apparaît en ses institutions ou mouvements sectaires. Mais il faut bien reconnaître que le vocabulaire que nous avons employé (dogme, mystique, infini, grâce, etc.) tout comme certaines références (Simone Weil, Denys l'Aréopagite, Michel Henry, etc.) nous invitent à faire le point à ce sujet. En effet, cette question se pose et c'est avec humour qu'elle a été explicitement posée par un dessinateur de BD libre¹⁷⁵³, avec cette

¹⁷⁵² P. MAGNARD, *Pourquoi la religion ?*, op. cit., p. 125.

¹⁷⁵³ VxD, sur le site de BD libre <http://art9libre.tuxfamily.org/WikiBD/doku.php?id=vxd> (page visitée le 20/05/10).

planche en Licence Art Libre titrée : « À bien des égards le libre est une religion ! Un dieu présent partout et liant toute l'humanité entre elle¹⁷⁵⁴. »

L'humour, art certain, en cela qu'il permet la distance et la réflexion critique, ose poser la question du religieux dans le libre. Que dit-il ? Que le mouvement du libre pourrait-être une sorte de « religion séculaire », un regroupement d'individus tous liés par le même objet aimé. Une religion avec ses prêtres (Richard Stallman, Eric S. Raymond, Linus Torvalds, etc.), ses chapelles (GNU, BSD, Open-Source, FLOSS, etc.), ses guerres aussi bien internes qu'externes (Open- Source vs copyleft, Hadopi vs piratage, libre vs propriétaire, etc.), ses rites (Install Parties, rencontres associatives, etc.). Bref, nous serions là dans une façon nouvelle de nous relier autour d'un fétiche commun qui est « le libre ».

Il y a-t-il une religion du libre ? La réponse est forcément ambiguë. Souvenons-nous :

Deux origines latines sont souvent invoquées selon que l'ont veut faire prévaloir une signification plutôt que l'autre. À la racine relegere, qui signifie « recueillir », « séparer », « isoler », correspond une attention scrupuleuse au sacré, qui entend en sauvegarder le mystère de toute banalisation et profanation ; religare en revanche qui veut dire rassembler », « relier », « tenir ensemble » correspond à la recherche d'une communion sans exclusive¹⁷⁵⁵.

[...]

Considérée en sa fonction, la religion ne peut être qu'unique, puisqu'elle a en charge l'unification, partant l'accomplissement du genre humain, donc le devenir humain de l'homme par la liaison de la Terre et du Ciel, des mortels et des immortels¹⁷⁵⁶.

Nous pourrions paraphraser Pierre Magnard et dire que : l'accomplissement du genre humain, donc le devenir humain de l'homme par la liaison de la Terre et du Net, des vivants et des avatars, passe par une religion. Par la religion mondiale ouverte sur le monde selon une dogmatique développée par le mouvement du libre qui « correspond à la recherche d'une communion [au sens d'une mise en commun] sans exclusive ». En un sens, nous sommes bien en présence d'un fait religieux, mais comme la religion ne concerne que les affaires divines, le libre n'a alors rien à voir avec la religion. À moins de verser dans l'idolâtrie possible d'un fétiche. Mais cet amour fétichiste pour un objet ne fait

1754 VxD, « À bien des égards le libre est une religion ! Un dieu présent partout et liant toute l'humanité entre elle », 29 juin 2007, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le libre est une religion.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_libre_est_une_religion.png) (page visitée le 27/10/10).

1755 P. MAGNARD, *Pourquoi la religion ?*, op. cit. p. 39

1756 *Idem*, p. 125.

pas adoration d'une divinité. Si nous considérons qu'il y a du religieux dans le fait de développer une forte capacité de reliance, alors le libre pourrait être de nature religieuse, fatalement, mais sans que la religion ne soit ici concernée. Une religion sans religion, une pseudo-religion, une para-religion ? Sans développer un culte, mais une culture et plus exactement un art qui la trouve, le mouvement du libre embrasse, effectivement, mais sans s'y confondre, la capacité religieuse à « rechercher une communion sans exclusive ».

L'approfondissement des notions d'idéologie et de dogmatique aura été indispensable pour mieux cerner la dimension politique et religieuse du libre. Ces notions que nous avons mises à jour et confrontées l'une à l'autre, vont nous être utiles maintenant pour découvrir la distinction entre culture libre et art libre.

3.4.2.3 ***L'art libre trouve la culture libre.***

Ce moment de notre étude est délicat. Ce que nous allons avancer ne peut être dit qu'avec d'innombrables précautions mais aussi, avec une non moins infinie précision. En suite de ce que nous avons dit du mouvement du libre et de la culture, nous voulons émettre l'idée suivante qui en poursuit l'élan : l'art libre procéderait d'une dogmatique alors que la culture libre impliquerait une idéologie.

De la même façon que tout idéal meurt avec la conquête de ce qu'il visait, le libre étendu à la culture pourrait disparaître dans son accomplissement si jamais la culture libre venait à s'imposer. C'est ici où la différence entre dogme et idéologie nous est précieuse. Percevoir la nuance, qui est également une béance, entre ces deux notions, permet de mieux saisir que le passage de l'une à l'autre, qui les tient distinctes, est imperceptible. La frontière paraît n'exister pas, comme pour les couleurs de l'arc-en-ciel entre elles. Et pourtant, quelle différence entre toutes ! C'est là une difficulté qui fait confondre l'une et l'autre chose dans le gris de l'indistinction, qui fait confondre art libre et culture libre, dogmatique et idéologie. Nous tentons, sachant le glissement entre deux états possible, distinguer et l'un et l'autre pour comprendre ce qu'il en est de la culture libre par rapport à l'art libre.

En suite de l'affirmation que nous avons relevé, « le dogme c'est l'image »¹⁷⁵⁷, faisons une halte dans l'actualité pour observer un fait révélateur selon nous de ce que nous tentons de

1757 P. LEGENDRE, *Dieu au miroir*, op. cit.

faire comprendre :

Alors que Creative Commons, l'organisation qui a défini les licences du même nom encadrant le partage d'œuvres en ligne, va fêter ses cinq ans, elle lance un concours de photographies pour la soutenir. Les participants sont invités à mettre en scène à leur manière le logo de Creative Commons (CC). [...]

Les critères de sélection seront la créativité, l'utilisation du logo CC, la qualité de la photo et le soutien à la mission de Creative Commons. Les deux gagnants verront leurs photos utilisées « pour des cartes postales d'information qui seront distribuées dans le monde entier pour promouvoir les CC et les photographes gagnants »¹⁷⁵⁸.

Nous semble pour le moins gênant cette opération qui mêle créativité participative et communication de marque. Comme une faute de goût criante, comme un fait révélateur. Précisément ceci : que le logo Creative Commons devienne le centre de la création alors que l'objet des licences libres devrait être, au contraire, de mettre la création en avant, plutôt que de prendre place dans



B. TAYLOR, « Cooining Commons », 28 novembre 2007, <http://www.flickr.com/photos/glutnix/2079710471/in/photostream/> (page visitée le 28/09/10).

les images réalisées. Avec la mise en avant du logo CC, Creative Commons devient marque de création, label créatif, critère de légitimité et pourrait, mettons le conditionnel, occulter l'image que l'organisation est censé soutenir. Ainsi, le logo CC, de nature idéologique, prend le pas sur l'image, de nature dogmatique. La Culture Libre, le logotype Creative Commons, dans le visuel des photos réalisées pour l'occasion par les usagers¹⁷⁵⁹, prend l'image. L'opération promotionnelle a pu faire qu'à cette occasion, mais le

1758 A. GIRARDEAU, « Les photos du partage », 03 décembre 2007, *Écrans*, <http://www.ecrans.fr/Zoom-Les-photos-du-partage,2602.html> (page visitée le 03/12/07).

1759 « CCSwagcontest07 », <http://www.flickr.com/groups/ccswagcontest07> (page visitée le 28/09/10).

symptôme déborde la circonstance, la Culture Libre devienne une fin en soi alors qu'elle n'est qu'un moyen, qu'un support, pour « libérer » les auteurs et les œuvres.

Nous ne prenons pas ce fait pour anecdote car il montre le glissement possible de tout dogme, celui du libre, dont nous avons dit la nécessité, vers l'idéologie, dont nous avons dit le discours falsificateur. Ce glissement est insensible aux yeux de ceux qui font confiance à la parole en laquelle ils croient : il n'existe pas. Pour le percevoir, il est nécessaire de prendre du champ, d'avoir un jeu entre soi et le discours ou l'image.

Nous souvenant que « le dogme c'est l'image », ce jeu, cette mise en branle du dogme dans son risque d'immobilisme idéologique ne peut être que le fait d'une dépossession de ce à quoi nous pouvons tenir, une dépossession de soi, en regard de ce qui fait tenir. C'est tout l'art possible au sein même de l'image, un art qui fait l'image, qui la fait comme on retourne un adversaire complice, comme on se le fait pour n'être pas fait par lui. Cet art, c'est ce que nous avons su du dogme quand il a : « pour fonction de tenir ouvertes les questions de foi [i.e. de confiance], de manière critiques, donc de maintenir active la dimension critique »¹⁷⁶⁰.

Ainsi, l'art possible, hypothétique manière de faire et de penser et d'agir, est-il la garantie dogmatique de tout dogme, garantie contre son possible penchant idéologique. L'art, en sa forme même, critique les idées et leur logique communicationnelle. Le sens des idées est un contre-sens pour l'art. Qui plus est pour l'art libre, face à la dite « culture libre ».

C'est la raison pour laquelle nous avançons que la vérité d'un dogme ne se réalise que dans l'inter-dit de sa propre image et de son propre discours, sachant que l'institution a en charge, nous l'avons vu, de « garantir le non-enfermement dogmatique dans le dogme ». Charge redoutable et faillible mais charge qui sauve du dogmatisme, précisément. L'art est cet inter-dit de l'image et du discours qui permet l'image et le discours vivants. Présent au sein de l'image pour la trouser et la préserver de sa fixation en son propre miroir. Aussi, l'art libre en sa dogmatique copyleft est-il le plus sûr garant d'une culture libre. Son emblème est le vide de la création plutôt que la marque d'un label. Il est le cadre juridique non confondu avec ce qu'il présente et le retrait de ce qui visiblement trace une œuvre reconnue comme telle. Il ne saurait s'afficher pour son propre compte, mais laisse vacant, hors de ce qui le représente comme un signe, comme insigne, l'espace de création.

Nous les avons vu, à travers l'histoire, ces images de nature idéologique : culte de la personnalité, marques de produits de consommation, propagandes culturelles, politiques,

1760 P. CORMIER, *op. cit.*

religieuses, etc. Nous avons vu où l'art, libre de la passion idéologique, pouvait quelques fois transfigurer l'image lorsque celle-ci était sous l'emprise d'une idéologie. Certaines peintures religieuses par trop pressées par le pouvoir de faire bonne figure, certaines images du politique qui sont à la solde, mais qui réussissent à laisser passer la forme, la forme sensible, la forme de liberté. Ainsi, les artistes sont-ils, parmi les premiers, sensibles au glissement iconique de l'image dogmatique en discours idéologique. Pour expliciter notre propos, nous allons prendre l'exemple de deux écrivains qui ont su voir « la fausse parole » d'une idéologie.

Le premier, Armand Robin, dès 1933, lors d'un séjour en U.R.S.S. où il est allé pour vivre dans le lieu même de l'événement communiste la réalité de son engagement de poète et d'intellectuel. La vérité de son regard allait être douloureusement meurtrie par le mensonge se propageant partout dans les esprits et dans la langue :

Là-bas, je vis les tueurs de pauvres au pouvoir ; le fortuné y assassinait savamment le malheureux en le contraignant à proclamer l'instant d'avant sa mort : « Toi, toi seul, tu es pour les malheureux ! » À Moscou, pour la première fois, j'entrevis des capitalistes banquetant.

Ici revenu, je me retins là-bas. Muet, ratatiné, hagard au souvenir du massacre des prolétaires par les bourgeois bolcheviks, je me serrai loin de tout regard auprès de chaque ouvrier russe tué en vue d'accroître le pouvoir de l'argent. Par sympathie pour ces millions de victimes, la langue russe devint ma langue natale¹⁷⁶¹.

Le deuxième, quelques mois plus tard, André Gide, faisait le même voyage, porté lui aussi par l'idéal de fraternité communiste :

Que Staline ait toujours raison, cela revient à dire : Staline a raison de tout.

Dictature du prolétariat nous promettait-on. Nous sommes loin du compte. Oui : dictature, évidemment ; mais celle d'un homme, non plus celle des prolétaires unis, des Soviets. Il importe de ne point se leurrer, et force est de reconnaître tout net : ce n'est point là ce qu'on voulait. Un pas de plus et nous dirons même : c'est exactement ceci que l'on ne voulait pas¹⁷⁶².

[...]

Du moment que la révolution triomphe, et s'instaure, et s'établit, l'art court un terrible danger, un danger presque aussi grand que celui que lui font courir les pires

1761 A. ROBIN, « Un lieu m'a », *La fausse parole*, Le temps qu'il fait, 2002, p. 31.

1762 A. GIDE, *Retour de l'U.R.S.S.*, Gallimard, idées, 1936 & 1937, p. 61.

oppressions des fascismes ; celui d'une orthodoxie. L'art qui se soumet à une orthodoxie, fût-elle celle de la plus saine des doctrines, est perdu. Il sombre dans le conformisme. Ce que la révolution triomphante peut et doit offrir à l'artiste, c'est avant tout la liberté. Sans elle, l'art perd signification et valeur.

Walt Whitman, à l'occasion de la mort du président Lincoln, écrit un de ses plus beaux chants. Mais si ce libre chant eût été contraint, si Whitman avait été forcé de l'écrire par ordre et conformément au canon admis, ce thrène aurait perdu sa vertu, sa beauté ; ou plutôt Whitman n'aurait pas pu l'écrire.

Et comme, tout naturellement, l'assentiment du plus grand nombre, les applaudissements, le succès, les faveurs vont à ce que le public peut aussitôt reconnaître et approuver, c'est-à-dire au conformisme, je me demande avec inquiétude si, peut-être, dans l'U.R.S.S. glorieuse d'aujourd'hui, ne végète pas, ignoré de la foule, quelque Baudelaire, quelque Keats ou quelque Rimbaud qui, en raison même de sa valeur, a du mal à se faire entendre¹⁷⁶³.

Le symptôme idéologique que nous pointons, avec l'attitude exemplaire de Robin et Gide, n'est pas forcément perçu par tous les artistes. Faire de l'art ne fait pas la liberté, de fait. Certains artistes ont pu se faire les propagateurs d'idéologies qui paraissent aujourd'hui terrifiantes¹⁷⁶⁴. Ce sur quoi nous insistons, c'est sur une certaine qualité artistique d'un regard qui va pouvoir déceler la forme, le moment où se raidit le mouvement révolutionnaire, mouvement dogmatique s'il en est. Déceler le moment, la forme, de son glissement en idéologie. Cette qualité artistique n'est pas seulement le fait d'artistes et elle échappe également aux artistes censés être « libres » de part la spécificité de leur exercice. Écrire, l'exemple est frappant, un poème à la gloire du Guépéou, ancêtre du KGB, aura été la négation de la liberté dans l'expression artistique et le comble de la servitude ou de la bêtise¹⁷⁶⁵.

Cette qualité artistique, nous dirons qu'elle est, tout simplement, sensible. Au contraire de

1763 *Idem*, p. 70 - 71.

1764 Pensons à Arno Breker, Maxime Gorki ou Céline, par exemple.

1765 Ainsi Aragon et son poème à la gloire du Guépéou (futur KGB) « Prélude au temps des cerises » : « Il s'agit de préparer le procès monstre d'un monde monstrueux / Aiguisez demain sur la pierre / Préparez les conseils d'ouvriers et soldats / Constituez le tribunal révolutionnaire / J'appelle la Terreur du fond de mes poumons / Je chante le Guépéou qui se forme / en France à l'heure qu'il est / Je chante le Guépéou nécessaire de France / Je chante les Guépéous de nulle part et de partout / Je demande un Guépéou pour préparer la fin d'un monde / Demandez un Guépéou pour préparer la fin d'un monde / pour défendre ceux qui sont trahis / pour défendre ceux qui sont toujours trahis / Demandez un Guépéou vous qu'on plie et vous qu'on tue / Demandez un Guépéou / Il vous faut un Guépéou [...] », ARAGON, « Prélude au temps des cerises », *Persécuté-Persécuteur*, Ed. Denoel, 1931, <http://www.fonjallaz.net/Communisme/Appareil%20ideologique/Aragon-GPU.html> (page visitée le 19/05/10).

ce que Hegel pouvait avancer lorsqu'il diagnostiquait l'art comme chose du passé, l'art est chose qui passe partout et traverse toute prise qui voudrait le contenir en un discours, en une idée. Il est le sens, il n'est pas le sens. Il est cette sensibilité qui n'a pas de sens. Pas de raison, ni historique, ni logique. Il n'est pas une information, il est une sensibilité irréductible au sens d'une direction raisonnée, raisonnante, raisonnable. Sa direction est en tout autres sens. L'art, par une forme imprenable, irrécupérable au final, demeure pensée formée et vivante. L'art libre ne fait que rappeler ce fait là en l'affirmant par une normalisation juridique opportune qui n'est pas de pure forme, mais bien d'une forme qui invite à l'altérité, au seuil de l'altération, forme de confiance, en ce que l'art peut, en ce que l'art est vivant d'après la mort. C'est-à-dire : l'art là passe à travers néant, né en cela après ce qui nie.

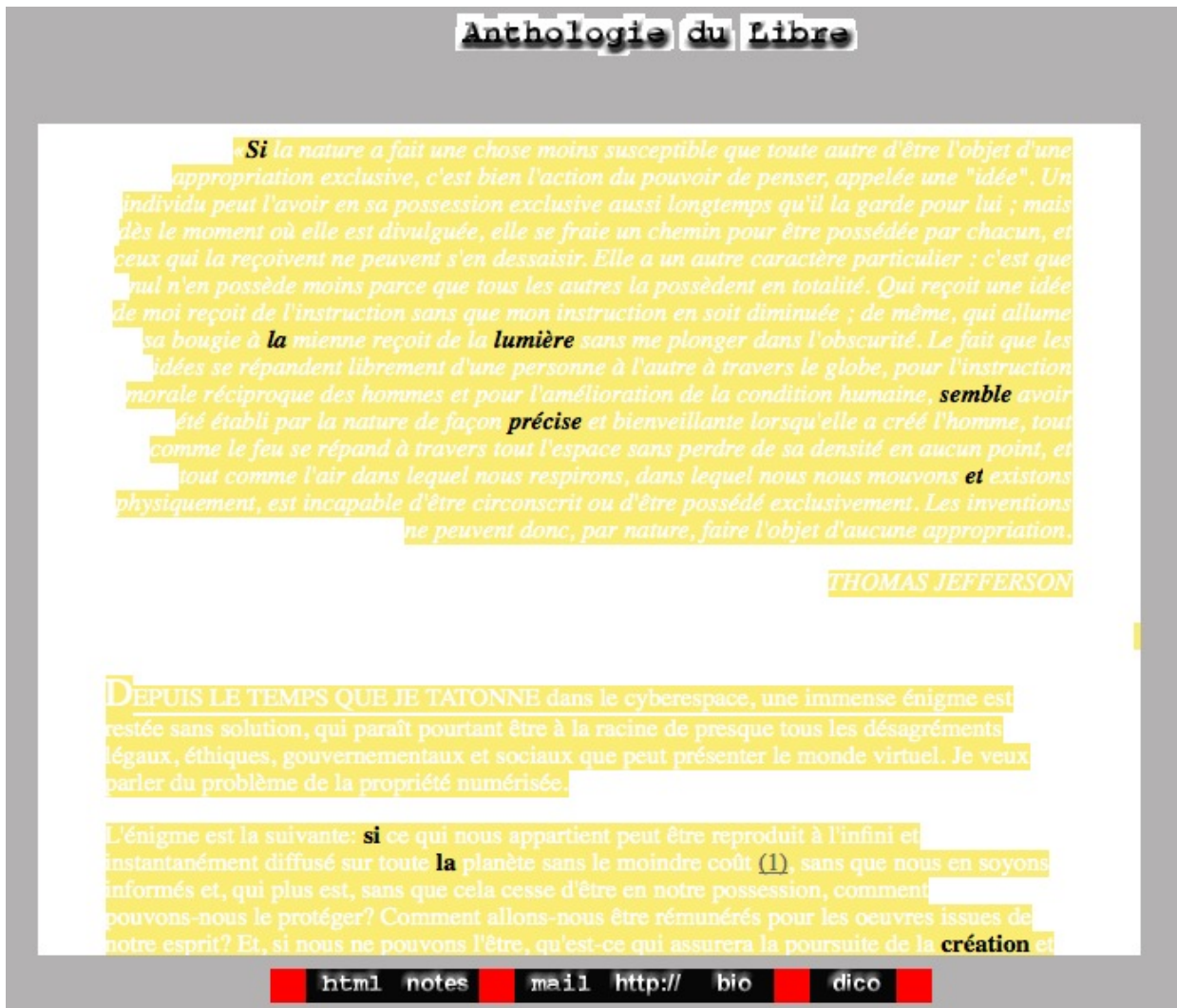
Nous allons prendre un exemple, notre expérience sera ici explicitement éclairante. Nous avons été sollicité en 1999 à participer à l'anthologie du livre intitulée *Libres enfants du savoir numérique*¹⁷⁶⁶, compilation de textes fondateurs du mouvement du libre. Nous avons pensé alors, plutôt que d'écrire un texte au sujet du copyleft appliqué à la création artistique, d'« inter-dire » notre propos dans les dits des textes des autres auteurs. Trouver une façon d'écrire entre les lignes qui traverse les autres textes tout au long du livre. Nous ne voulions pas écrire un texte théorique, mais une possibilité de texte poétique. Un poème libre de la fixation informative, affirmative, explicative. Ce texte, en creux, est signalé dans le sommaire ainsi : « intertexte [Overall OpenArt] » ; la pagination est en conséquence : « passim »¹⁷⁶⁷.

Ce sont des mots légèrement grisés à 90% et difficilement repérables, ils forment des phrases à l'intérieur des textes des différents auteurs. Ce texte est invisible et illisible pour qui ne remarque pas les mots en gris foncé qui courent tout au long des textes et du livre du début à la fin. Il faut avoir l'œil pour imaginer qu'ils peuvent former des phrases en prenant appui sur les textes visibles et lisibles des autres auteurs. La version web du livre, intégralement disponible, permet d'un clic la lisibilité des mots épars situés dans le texte des auteurs. Ainsi, avons-nous pu trouver tous les textes des différents auteurs par notre intertexte, des trous de mots qui font poème et qui déjouent ce qui fausse la parole lorsqu'elle se soumet à la direction d'un sens, d'une raison. Par exemple, pour le texte de Richard Stallman, « Le droit de lire », notre intertexte est :

Dans les livres il y avait un mot de passe. C'était pour faire l'obscurité sur les

1766 O. BLONDEAU, F. LATRIVE (anthologie préparée par) *Libres enfants du savoir numérique*, op. cit.

1767 « Ça et là, en différents endroits. », <https://secure.wikimedia.org/wiktionary/fr/wiki/passim> (page visitée le 07/12/10).



Capture d'écran avec sélection du texte. A. MOREAU, « intertexte [Overall OpenArt] », capture écran, avec sélection du texte (écrit blanc sur blanc, sauf mots-trous du livre) sur texte de J. PERRY BARLOW, « Vendre du vin sans bouteilles : l'économie de l'esprit sur le réseau global », <http://www.freescap.eu.org/eclat/2partie/Barlow/intertext6.html> (page visitée le 29/09/10).

Comment comprendre cette écriture ? Quelle est cette impérieuse nécessité que nous avons ressentie pour notre inscription dans un ensemble de textes où le sens domine ?

Nous avons eu la chance d'avoir pu réaliser là une œuvre d'art, non pas un « objet d'art », mais une œuvre de l'art dans un contexte culturel hautement déterminé par une direction démonstrative, une direction de propagation d'idées. Notre texte, pas tant par ce qu'il dit que par son inter-dit, est impossible. Cet Un-possible de l'art dont nous avons déjà fait état précédemment, un art qui rend notre texte irrécupérable à des fins communicationnelles, politiques et idéologiques. Il se tient à l'abri des prétentions culturelles tout en participant,

1768 A. MOREAU, « intertexte [Overall OpenArt] » sur R. STALLMAN, « Le droit de lire », <http://www.freescap.eu.org/eclat/1partie/Stallman/intertext3.html> (page visitée le 29/09/10).

en l'occurrence et réellement, à cette question éminemment culturelle des productions de l'esprit issues du logiciel libre. Notre texte est impensable pour un développement culturel déterminé par la lisibilité, la visibilité et l'utilité sociale et c'est ainsi qu'il est d'art. D'art libre. Il ne s'insurge pas non plus contre les qualités que nous venons d'énoncer, ce n'est pas un « contre-dit ». Il ne contredit pas non plus les textes des autres auteurs, il ne contredit pas non plus la lisibilité, la visibilité et la sociabilité : il s'y inscrit en creux, en « inter-dit ». Il montre un branle essentiel qui est le jeu de l'art, une ancre où peut être une liberté possible.

Le monde n'est qu'une branloire perenne : Toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte : et du branle public, et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object : il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage : non un passage d'aage en autre, ou comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention : C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresoluës, et quand il y eschet, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects, par autres circonstances, et considerations. Tant y a que je me contredis bien à l'advanture, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois : elle est tousjours en apprentissage, et en espreuve¹⁷⁶⁹.

Poursuivons, pour finir cette partie sensible de notre étude, en nous interrogeant sur ce qui ne cesse de nous étonner : l'étrange malentendu des faits issus de leurs perceptions, le hiatus entre ce qui est visé d'après ce qui peut être vu. Autrement dit : la surprise de ce qui arrive contre la volonté quand celle-ci se pose en principe directeur.

3.4.2.4 **Des illusions tenaces, ou la fatale histoire.**

[...] Walter Benjamin utilise lui aussi l'allégorie du train, mais pour l'inverser dialectiquement : le train de l'histoire roule vers l'abîme, la révolution c'est

1769 MONTAIGNE, *Oeuvres Complètes, Essais*, Livre III, chap. II, *op. cit.*, p. 782.

l'interruption de ce voyage vers la catastrophe. Dans sa conception ouverte de l'histoire, différentes issues sont possibles, parmi lesquelles l'action révolutionnaire – qui apparaît plutôt comme une tentative désespérée d'empêcher le pire, que comme le fruit du « murissement des conditions objectives »¹⁷⁷⁰.

Après avoir compris le rapport entre l'art et la culture, avec toutes les précautions utiles pour ne pas verser dans une opposition dualiste et manichéenne, nous pouvons dire que l'art est une fabrique de formes située au sein et en creux d'une culture, miroir d'un collectif. L'art libre ne fait qu'acter ce fait, en profondeur et en rapport avec ce qui va légitimer des pratiques cohérentes avec le lieu où elles s'exercent. Non dans l'optique d'une « révolution » en marche, mais dans celle d'une marche tout simplement révolutionnante. Amplifiant le trait avec la numérisation des données et de la vie qui va avec, l'art libre creuse le trait épais de la culture, creuse la culture, sans la vider, mais en l'ouvrant à ce qu'elle n'est pas capable de faire : un re-trait, un acte poétique qui, lui, est réellement en révolution.

Le miroir culturel au sein duquel l'art agit, est trompe l'œil. Il est aussi la seule visibilité possible qui permette un reflet de la présence de l'art qui puisse se manifester, plus ou moins visible, dans ce miroir, déformant. Ainsi, ce que je vois n'est pas tant ce que je vois (de l'objet) que ce que je suis vu (du collectif en miroir). Ceci nous renvoie à ce que la tradition de l'Église orthodoxe a su instituer de façon explicite et durable, voire même définitive, là le bât blesse, avec les icônes où c'est l'image, reflet d'une vérité, qui voit le « regardeur ».

[...] l'icône, par l'effet de sa doctrine, a cherché à ne tomber en aucune façon dans la catégorie de la représentation ou dans celle de la fiction ou de l'illusion. Elle n'appartient pas plus au règne de l'animé qu'à celui de l'inanimé. Telle est l'étrange situation qui conduit à formuler pour la première fois ce qu'est un tableau. Dire qu'elle a voulu être tableau, et non idole ou représentation, c'est dire qu'elle instaure un regard et non point un objet. Participant tout entière du règne paulinien de la similitude et de l'énigme, elle ne vise d'autre « ressemblance » que l'assimilation, l'ad-similation du voir à l'être vu¹⁷⁷¹.

1770 M. LÖWY, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Un lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, PUF, Paris, 2001, p. 133.

1771 M. J. MONDZAIN, *Image, Icône, Économie, op. cit.*, p. 96.

Avec cette instruction préliminaire, utile pour montrer le mouvement inverse d'une opération révolutionnante, aussi bien du temps historique (Benjamin) que de l'*imago* d'un Absolu spatio-temporel (les icônes), voyons ce qu'il en est pour notre objet, le copyleft et l'art libre.

Copyleft : le mot lui-même, qui prend à rebours celui de « copyright », exprime bien le retournement d'une situation donnée. Le mot « copyleft » indique qu'il se situe dans un mouvement qui n'est ni réactif (il n'est pas une simple réaction vis-à-vis du copyright), ni rétrograde (il n'est pas nostalgique d'un âge d'or de la création où le droit d'auteur n'existait pas). Il n'est pas non plus seulement prospectif, tendu vers un progrès. Nous le qualifierons alors de « rétroprospectif » : il épouse le regard de l'« Ange de l'histoire », dont parle Walter Benjamin, qui regarde en arrière pour éviter au train de l'histoire de s'écraser dans sa course et que nous avons évoqué précédemment. Cette visée « rétroprospective », c'est également celle de l'icône, économie de l'image par excellence, qui révisé le regard pour l'ouvrir sur l'invisible, sur l'Un-possible, seul possible à envisager afin de n'être pas aveuglé par ce qui paraît réel en pleine lumière. Nous avons, pour ce qui nous concerne avec le copyleft, un retournement de perspective où l'auteur n'est plus réellement à l'origine de ce qu'il crée, mais découvre, invente, une création qui est, en fait, commune. Création à la fois banale et appartenant à tout le monde, comme peut l'être le langage. Forme qu'il faut tout aussi bien dire extra-ordinaire en cela qu'elle se réalise toujours singulière à travers l'unicité des personnes qui l'exercent. Langages sous toutes formes, l'art étant précisément celui de découvrir les formes, les formes de liberté des langages.

Ce retour aux langages communs est ce qui caractérise le souci culturel et politique du copyleft. Retour également à ce qui existe dans la réalité la plus évidente, celle du rapport à ce qui fait loi, avec le droit d'auteur, celle des matériaux, leurs spécificités (le numérique, mais pas seulement), celle des usages, ce qui se crée sans y penser (l'échange et les pratiques ordinaires).



A. MOREAU, « logo copyleft », 2001.

Rétroprospectif avons-nous dit, le copyleft le montre avec évidence dans son logotype, le « © » inversé du copyright, un C entouré d'un rond, un mouvement de la lettre retournés comme fait l'Ange de l'histoire en son regard. Cette visée, que nous ne qualifions pas de

« révolutionnaire », mais de « révolutionnante », évite à la spéculation, née du désir d'inventer une histoire, de s'illusionner sur son progrès et de finir dans le décor. Nul décor final avec le copyleft où l'activité s'achèverait, mais un cadre dogmatique de l'exercice, véritable décorum accompagnant les libertés qui permettent l'invention infinie. Cette doxa est le fait, non pas d'un discours qui court logiquement d'un point à un autre en un sens unique, mais d'une écriture spéculaire¹⁷⁷². Nous l'avons vu, c'est celle « du récit des rêves et des visions ». Le cadre du discours n'est pas renversé en une *tabula rasa* laissant prise au pouvoir d'un autre cadre du discours tout aussi coercitif, il est inversé en sa logique par trop soumise à la passion du pouvoir. Ce que peut le copyleft, c'est ce qui échappe à l'emprise d'un pouvoir qui s'achève dans son exclusivité. Ce que le copyleft peut c'est une inversion du pouvoir et de sa prise en une « puissance de déprise ». Elle permet de ne pas être sous la pression d'une progression et de la création et de l'histoire, une progression qui ne se réalise sinon que dans sa chute finale.

Nous allons maintenant étudier quelques cas d'œuvres libres pour montrer cet art de faire, tel que nous avons tenté ici d'en indiquer le mouvement rétroprospectif. Tout d'abord, avec l'exemple d'un logiciel libre. Puis, à travers quelques exemples d'art libre, nous allons voir ce qui est « en train de se passer » avec le copyleft. Se passer, plus que « se créer », puisque nous avons compris que l'acte dit de « création » était ici une action de décréation. Elle participe du mouvement rétroprospectif révolutionnant que le copyleft opère.

¹⁷⁷² « L'Écriture spéculaire ou « écriture en miroir » est une forme d'écriture où les lettres et les mots s'ordonnent dans le sens inverse du mode de lecture normal de la langue du transcritteur. Comme son nom l'indique, elle donne l'impression que les phrases transcrites sont reflétées par un miroir. Pour déchiffrer correctement un texte rédigé en écriture spéculaire, il faut d'ailleurs mettre un miroir devant celui-ci. », http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_sp%C3%A9culaire (page visitée le 29/09/10).

3.4.3 L'art du copyleft, GNU/Linux entre légende et réalité.

Nous avons vu la création du plus célèbre des logiciels libres. Ce qui va nous intéresser ici c'est la légende qui va l'entourer, l'aura qu'il aura su générer autour de lui. Un art, nous pouvons le reconnaître comme tel, de l'histoire. La fabrique d'une fable, non pas que celle-ci soit mensongère, mais qu'elle représente ce « récit des rêves et des visions », dont nous avons vu l'importance et qui produit une dogmatique. Laissons un hacker raconter son émerveillement, son étonnement même, à la découverte de la création de GNU/Linux :

Le style de développement de Linus Torvalds - distribuez vite et souvent, délégez tout ce que vous pouvez déléguer, soyez ouvert jusqu'à la promiscuité - est venu comme une surprise. À l'opposé de la construction de cathédrales, silencieuse et pleine de vénération, la communauté Linux paraissait plutôt ressembler à un bazar, grouillant de rituels et d'approches différentes (très justement symbolisé par les sites d'archives de Linux, qui acceptaient des contributions de n'importe qui) à partir duquel un système stable et cohérent ne pourrait apparemment émerger que par une succession de miracles.

Le fait que ce style du bazar semblait fonctionner, et bien fonctionner, fut un choc supplémentaire. Alors que j'apprenais à m'y retrouver, je travaillais dur, non seulement sur des projets particuliers, mais encore à essayer de comprendre pourquoi le monde Linux, au lieu de se disloquer dans la confusion la plus totale, paraissait au contraire avancer à pas de géant, à une vitesse inimaginable pour les bâtisseurs de cathédrales¹⁷⁷³.

Ce bazar de la création qui réussit, là où les bâtisseurs de cathédrales sont impuissants, initie-t-il une nouvelle histoire de l'art ? Histoire d'un art ouvert, grâce au copyleft, à la co-création, re-création et, comme nous l'avons dit, la dé-création, c'est-à-dire une création infinie qui rejoint au plus près l'originel trou de la création. Ce qui se forme comme œuvre, se fait par l'action d'auteurs mineurs. Mineurs de fond sont-ils. Mineurs également comme on peut le dire d'une fraternité volontaire, celle, exemplaire des frères mineurs¹⁷⁷⁴ qui, à travers la pauvreté volontaire, ont pu décider la redécouverte de la richesse d'un texte et la justesse d'une économie qui s'oppose à la fois au capital ostentatoire et à la misère

¹⁷⁷³ E. S. RAYMOND, *La cathédrale et le bazar*, trad. Sébastien Blondeel, *op. cit.*

¹⁷⁷⁴ T. DESBONNETS, *De l'intuition à l'institution, les franciscains*, Le Cerf et les Éditions franciscaines, Paris, 1983.

insupportable¹⁷⁷⁵.

En évoquant les frères mineurs et la révolution que Saint François a pu réaliser au sein de l'église catholique, nous voulons critiquer cette fable du bazar versus la cathédrale.

3.4.3.1 **La légende du bazar plus fort que la cathédrale.**

Qu'on nous permette ici d'apporter un bémol à la fable de la cathédrale versus le bazar d'Eric S. Raymond. Cette vision binaire d'une création légère et foisonnante contre une création qui serait lourde et incapable est caricaturale. Elle nie, par le choix fait de la cathédrale, vilipendée pour son hiératisme, pour sa hiérarchie, la nécessité dogmatique dont nous avons pu voir qu'elle était au cœur du mouvement du libre. Il est vrai que nous parlons du libre selon le principe du copyleft, l'Open-Source n'en ayant cure. Sans doute est-ce là ce qui explique cette image, trompeuse, nous allons le voir, d'un bazar fabuleux contre une cathédrale dépassée par la création libre. Mais aussi, ce texte véhicule un certain nombre de présupposés qui, loin de traduire une révolution dans les manières de faire, ne font que conforter ce qui va trouver à s'accomplir dans un type d'entreprise on ne peut plus conforme à l'esprit du temps. L'Open-Source, motivée par les affaires, en vient à nier ce que le copyleft aura pu inventer de révolutionnant : le tabou de l'appropriation exclusive.

La description du mode bazar intègre plusieurs principes fortement hérités de la culture du logiciel propriétaire :

- *une communauté hiérarchisée*
- *une culture du don, qui rend l'acte profitable*
- *la normalisation à la culture, en vue de la reconnaissance des pairs*
- *un développement dont le pouvoir de décision est centralisé*¹⁷⁷⁶.

Nous le savons, l'auteur de « La cathédrale et le bazar » est un libertarien. Il a été à l'origine de l'Open-Source, projet né du souci de s'adapter au business modèle dominant quand, au contraire, celui du logiciel libre copyleft était de renouveler les principes de création en proposant un modèle trans-historique et trans-culturel pour toutes sociétés

¹⁷⁷⁵ G. TODESCHINI, *Richesse franciscaine, op. cit.*

¹⁷⁷⁶ N. BOITEUX (corrigé par J.-C. STIEGLER le 11/12/2002) « L'ésotérisme du bazar, et la pomme empoisonnée démystifiée », 04 juillet 2000,

http://membres.multimania.fr/code34/esoterisme_du_bazar.html (page visitée le 20/05/10).

ambitionnant d'être ouvertes et réellement démocratiques. Nous dirons que le bazar que propose Eric S. Raymond ressemble furieusement aux dispositifs « 2.0 »¹⁷⁷⁷ et qu'il est une régression vis-à-vis des visées ouvertes du libre selon le principe du copyleft. Ce que garantit le copyleft, par l'interdit de refermer ce qui a été ouvert, c'est de n'avoir pas de jouissance exclusive de ce qui a été mis en commun. La cathédrale au Moyen-Âge a pu être ce lieu ouvert et inviolable qui encadrait la vie et faisait résistance au pouvoir des seigneurs¹⁷⁷⁸. Il nous suffit également d'admettre que cet édifice extraordinaire, la cathédrale, est le signe d'une révolution, la seule sans doute à avoir été conséquente dans l'histoire qui, avec le christianisme, aura marqué et marque encore l'occident sinon l'humanité entière¹⁷⁷⁹.

Il y a donc un contre-sens, dans la compréhension libertarienne que fait l'auteur du chaudron magique¹⁷⁸⁰ de ce qui va permettre la création en commun autour d'un objet ouvert. Ce n'est pas, comme il est dit, « une succession de miracles » qui font la création commune et ouverte mais bien plutôt l'observation d'un principe conducteur, d'un dogme, celui du copyleft, qui permet à ce qu'un objet soit matériellement et « spirituellement » ouvert tout au long de son histoire. Ainsi, le copyleft, comme la cathédrale, assure-t-il la persistance d'un art de faire qui allie le singulier et le pluriel quand, le bazar de l'Open-Source profite de la puissance créative de la multitude pour le plus grand bénéfice des structures dominantes, entreprises et courants idéologiques. Google, Facebook et autres positions dominantes sur le web ne font pas autrement. Leurs discours s'appuient sur la gratuité et le « cool business » pour profiter de ceux qui, offrant leur temps et leurs données, se trouvent pris par un dispositif tout aussi captivant que captant¹⁷⁸¹.

Voyons maintenant ce qui pourrait sembler anecdotique mais qui révèle bien, par la petite histoire, histoire mineure comme nous avons pu valoriser l'aspect mineur des auteurs, un pan important de l'art du copyleft dans le déroulé de l'histoire du logiciel libre.

1777 Pour faire référence au web 2.0 : économie 2.0, politique 2.0, création 2.0, entreprise 2.0, etc.

1778 J. LE GOFF, *Un Autre Moyen Âge*, Gallimard, Quarto, 1999.

1779 B. CROCE, *Pourquoi nous ne pouvons pas nous dire « chrétiens »*, trad. Jérôme Nicolas, Payot, Rivages poche, Paris, 2010. Revue *Commentaire*, n°101, printemps 2003.

1780 E. S. RAYMOND, « The Magic Cauldron », juin 1999, <http://catb.org/~esr/writings/magic-cauldron/magic-cauldron.html> En français, trad. S. Blondeel, E. Fleury, D. Vauldenaire, « Le chaudron magique », <http://www.linux-france.org/article/these/magic-cauldron/magic-cauldron-fr.html> (pages visitées le 25/05/10).

1781 A. KYROU, *Google God. Big Brother n'existe pas, il est partout*, Inculte, 2010.

3.4.3.2 *L'histoire d'un animal.*

Le gnou ? Cet imbécile qui se fait dévorer par centaines dans la rivière où festoient les crocodiles ? Quelle andouille. Il y a tout de même des bêtes un peu moins bêtes, non ? Il faut appeler un gnou un gnou. Rien que ce nom est ridicule, il ne se prononce pas comme gnome, qui résonne un peu, ni comme gnostique, que l'on peut mouiller en « niostique » comme les gnocchis. Tandis que gnou résiste au palais, fait comme une petite bosse dans la bouche et tourne court, la bouche en cul-de-poule¹⁷⁸².

C'est une petite histoire, mais emblématique de la façon dont le nom « Linux » a pu s'imposer auprès des entreprises et du grand public alors que le projet GNU, sans lequel Linux n'aurait pu voir le jour, a été éclipsé par l'éclairage médiatique. Voici l'histoire : Linux est le noyau qui fait tourner l'ensemble du système d'exploitation GNU. Un noyau, propre au projet GNU, était en cours lorsque Linux, utilisant les ressources GNU, a pris de court les développeurs du projet lancé depuis 1983¹⁷⁸³. Ce noyau manquant s'appelle Hurd¹⁷⁸⁴. Une version stable a vu le jour en 2001, mais entretemps, Linux avait conquis les utilisateurs et permettait au projet GNU d'avoir un système d'exploitation fonctionnel.

Linux (nommons le ainsi pour le moment) a été, pour le grand public, le 1/10ème visible de l'iceberg laissant dans l'ombre le projet GNU. Ce détail, qui permet la reconnaissance d'une création selon des principes d'ouverture, montre l'importance des affects liés au statut de l'auteur. Car, si le copyleft se situe dans cet état d'esprit qui peut affirmer que : « le moi est haïssable »¹⁷⁸⁵, il ne dit pas pour autant : « je suis, moi, haïssable ». Ce que rapporte l'initiateur du projet GNU de ce fait, que nous avons du mal à qualifier de « divers », tant il est sensible, est révélateur d'un événement qui, à la fois achève le projet, dans le sens où il le parfait, mais également, l'achève, dans le sens où il le finit. Hurd n'a, pour le moment, aucune véritable existence¹⁷⁸⁶ et c'est bien un manchot¹⁷⁸⁷ qui a pris la vedette plutôt le gnou.

Au début des années 90 nous avons rassemblé le système complet en dehors du noyau.

1782 M. BRAUDEAU, « Eloge du gnou », *Le Monde*, 6 juillet 2000, p. 13.

1783 R. M. STALLMAN, « Linux et le Projet GNU », trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2007, <http://www.gnu.org/gnu/linux-and-gnu.fr.html> (page visitée le 25/05/10).

1784 GNU/Hurd, <http://www.gnu.org/software/hurd/hurd.html> (page visitée le 25/05/10).

1785 PASCAL, *op. cit.*, § 509, p. 351.

1786 Malgré ce qu'annonce le site pour expliquer qu'il n'y a pas de version stable encore à ce jour : « The GNU Hurd is under active development. Because of that, there is no stable version. We distribute the Hurd sources only through CVS at present. », *ibidem*.

1787 Tux, le manchot, image de Linux, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tux> (page visitée le 30/09/10).

Nous avons commencé aussi un noyau : le GNU Hurd, qui tourne en superposition à Mach. Le développement de ce noyau fut bien plus difficile que nous nous y attendions : le GNU Hurd a commencé à fonctionner de manière fiable en 2001, mais est encore loin d'être prêt à l'usage public.

Heureusement, vous n'êtes pas obligé d'attendre Hurd, grâce à Linux. Quand Linus Torvalds a écrit Linux, il a bouché le dernier trou dans le système GNU. Les gens purent alors adjoindre Linux au système GNU pour obtenir un système libre complet : un système GNU basé sur Linux ; le système GNU/Linux, en plus court¹⁷⁸⁸.

L'histoire de l'animal GNU, c'est l'histoire d'une généreuse générativité¹⁷⁸⁹. Elle produit au delà de ce qu'on peut attendre de l'origine d'un premier jet, au risque de ne plus s'y reconnaître par la suite. Le « fils Linux » allait-il occulter et supplanter le « père GNU » ? Non. Mais le gnou a été excédé par le manchot. Le projet GNU a été transformé par le succès de Linux. La précaution veut qu'on appelle le système d'exploitation vainqueur sur le marché et dans la reconnaissance populaire, « GNU/Linux », de façon à rappeler sa généalogie. C'est justice, mais il est également juste que l'intransigeance dogmatique du projet GNU soit discutée, chahutée, par une descendance qui, toujours fidèle aux principes du copyleft, prenne ses aises. Librement.

Prenons par exemple, la distribution GNU/Linux nommée Ubuntu¹⁷⁹⁰. C'est un dérivé de Debian¹⁷⁹¹, la plus « pure » du point de vue du logiciel libre puisqu'elle ne contient aucun code propriétaire. Basée sur le même système de gestion de paquets¹⁷⁹² que Debian, Ubuntu a choisi d'inclure des logiciels propriétaires pour rendre son système d'exploitation accessible à tout le monde. Comme l'indique son slogan : « Ubuntu - Linux for Human Beings !¹⁷⁹³ ». Que la distribution la plus conforme au projet GNU engendre celle qui prenne le plus de libertés avec ses principes, voilà ce qui nous paraît exemplaire d'un mouvement dialogique qui permet de dépasser certaines contradictions, sans pour autant nier la base d'un projet, la réalité d'un usage, la capacité de créer et recréer. Et sans

1788 R. M. STALLMAN, « Linux et le Projet GNU », *op. cit.*

1789 Selon J. ZITTRAIN, la générativité est : « la capacité pour des acteurs autonomes et indépendants les uns des autres, de créer et de distribuer programmes et contenus via l'internet à des dizaines de millions d'ordinateurs », rapporté par H. GUILLAUD, « La théorie de la générativité », 02 janvier 2007, <http://www.internetactu.net/2007/01/02/la-theorie-de-la-generativite> (page visitée le 01/06/10).

1790 « Ubuntu and Debian », <http://www.ubuntulinux.org/community/ubuntu-and-debian>. Voir Ubuntu, <http://www.ubuntu.com> (pages visitées le 01/06/10).

1791 « Debian, le système d'exploitation universel », <http://www.debian.org/index.fr.html> (page visitée le 01/06/10).

1792 Les paquets sont des éléments d'un logiciel qu'on trouve dans des dépôts pour l'installer. APT (Advanced Packaging Tool « outil de paquetage avancé ») est un système de gestion de paquets, <http://doc.ubuntu-fr.org/apt> (page visitée le 01/06/10).

1793 « Ubuntu, Linux pour les êtres humains! », <http://forum.ubuntu-fr.org/viewtopic.php?id=15890&p=1> (page visitée le 27/10/10).

verser dans l'option Open-Source.

J'utilise les deux Debian et Ubuntu. Il y a beaucoup de similitudes et quelques différences.

apt et dpkg fonctionnent de la même façon.

La principale différence pour moi c'est que :

- debian est plus robuste à l'installation : j'ai des bécanes sur lesquelles ubuntu ne démarre pas et debian si.

- ubuntu est plus simple à l'utilisation : installation des drivers propriétaires facilitée, utilisation de sudo pour la gestion des droits.

Sinon on sent la parenté. Les deux sont rapides et ont beaucoup de points communs¹⁷⁹⁴.

Le point commun par excellence pour les deux systèmes d'exploitation partageant le même système de gestion de paquets est le copyleft. La véritable contradiction se trouve plutôt entre un logiciel libre de type copyleft et un autre de type Open-Source. Mais nous l'avons vu, la communauté du libre a inventé ce terme, FLOSS, pour pacifier les querelles, comme on peut le faire au sein d'une même famille. Pour ce qui concerne l'histoire que nous rapportons : le père gnou engendre des fils manchots, eux-mêmes différents les uns des autres, sauf ce commun, tabou, dogmatique, et qui permet la tenue de l'ensemble : le copyleft. Nous dirons que le copyleft est l'art d'instituer, avec adresse, ce qui fait tenir le singulier au pluriel, ce qui fait tenir une famille. Ni composée, décomposée ou « recomposée » selon une idéologie nouvelle de la maîtrise des corps, le tabou copyleft produit un commun, dont nous avons expliqué qu'il était « comme Un », c'est-à-dire qu'il inclus de l'altérité dans un tout. Cet « art de l'institution », au sens où nous avons vu que l'institution était le cadre qui allait rendre possible une liberté, est bien un art de la dogmatique qui préserve, en principe, du dogmatisme.

Si l'art du copyleft « coule de source » pour le logiciel, qu'en est-il pour l'art (au sens où ce mot est communément compris) ? Qu'en est-il pour « l'art de l'art » ? C'est ce que nous allons voir maintenant à partir de ce qui s'est fait avec la Licence Art Libre. Nous prolongerons dans le chapitre suivant cette réflexion par l'étude de Copyleft Attitude, association de fait, dont nous avons été à l'initiative.

¹⁷⁹⁴ « debian / ubuntu », BlueTalk, le 26 mai 2010, forum de discussion de ubuntu-fr.org, <http://forum.ubuntu-fr.org/viewtopic.php?pid=3504971#p3504971>. Voir également « Différences entre Ubuntu et Debian », http://doc.ubuntu-fr.org/debian_ubuntu_comparaison (pages visitées le 01/06/10).

3.4.4 Le cas de l'art libre, l'exemple de Copyleft Attitude.

En préambule à ce chapitre concernant la mise en place de Copyleft Attitude, nous allons commencer par nous interroger sur les incidences que peut avoir le copyleft sur l'art. Nous n'hésiterons pas à être critique, quant à la manière dont peut être entrepris un mouvement gracieux de la création, jalonné d'objets fatalement trop vite fétichisés sous l'appellation « art ». Nous y reviendrons.

Je viens d'enregistrer ce blog sous Licence Art Libre comme je l'ai fait depuis déjà plusieurs années pour d'autres de mes sites.

Comme je ne m'en suis jamais vraiment expliqué, je vais ici essayer de combler ce vide.

Dès que le problème s'est posé à moi, l'adoption de la « Copyleft Attitude » m'a parue évidente. Cela a été et reste pour moi une question de cohérence intellectuelle.

Je ne souhaite pas être de ceux qui dénonçant à juste titre certains projets de loi, oublient l'instant suivant d'appliquer ce principe à leurs propres créations intellectuelles¹⁷⁹⁵.

3.4.4.1 Les œuvres référencées sur le site de Copyleft Attitude.

Il nous a semblé intéressant lors de la création du site de Copyleft Attitude¹⁷⁹⁶ d'offrir une possibilité de référencement pour les auteurs¹⁷⁹⁷. Sans héberger les œuvres, il paraissait utile de pouvoir les répertorier en un lieu de façon à les faire connaître pour y trouver matière à récréation et ainsi réaliser des œuvres conséquentes.

Mais, nous devons le reconnaître, cette base de données est imparfaite pour trois raisons :

- la première, c'est qu'elle ne recense pas la totalité des œuvres créées en Licence Art Libre. Le référencement n'est nullement obligatoire et nous découvrons, de temps en temps, au fil de nos pérégrinations sur le web, des auteurs et des œuvres qui ne sont pas répertoriés. Ainsi, par exemple, l'écrivain François Bon, qui publie ses

1795 LSH, « Pourquoi adopter la " Copyleft Attitude ? " », 29 juin 2009, <http://www.les-evasions-imaginaires.com/2009/06/pourquoi-adopter-la-copyleft-attitude.html> (page visitée le 01/06/10).

1796 <http://artlibre.org> op. cit. (page visitée le 30/09/10).

1797 Les œuvres référencées : <http://oeuvres.artlibre.org> (page visitée le 01/06/10).

photographies sur son blog sous LAL¹⁷⁹⁸.

Lancé en 2005, cette extension du site tiers livre présente des traces images, au gré des routes professionnelles et des voyages.

On peut désormais s'y promener par mots-clés.

Depuis fin 2007, l'expérience se prolonge d'un petit journal avec photo du jour, largement ouvert aux contributions de lecteurs – vous pouvez y insérer avec la plus grande facilité photos, films, sons...

- l'appareil photo-numérique sert de bloc-notes : on perçoit le monde comme image – trace des routes, des questions.

- une image vous intéresse, on vous l'envoiera avec plaisir en meilleure définition, il suffit d'envoyer un mail (joindre copie de l'image écran) ;

- charte copyleft : merci m'informer et mentionner lien source en cas de libre réutilisation¹⁷⁹⁹.

- La deuxième raison est la difficulté de trouver ce qu'on cherche. Malgré les différentes rubriques en fonction des différents genres d'œuvres, trouver celles qui correspondent à ce qu'on cherche, précisément, par exemple une photo de cheval pour illustrer un article, est pour le moins ardu. Pire, amplifiant cette difficulté, nous n'avons pas voulu filtrer les créations en fonction de critères esthétiques. Seul le fait d'être copyleft, et donc d'avoir mis la mention légale, autorise à être référencé. Résultat : une désorientation supplémentaire se produit par la qualité des œuvres qui va du très nul au très bon.

- La troisième raison est propre à l'internet comme « mouvement de la création ». Les œuvres référencées à un moment donné n'existent pas toujours dans le temps. À leur place : des liens morts, des pages web qui ont changé de contenus, la mention de la licence qui a disparu, etc. Sauf cas où les auteurs ont pris soin de la pérennité de leur création, ce cas de figure finit par nuire à l'efficacité de la base de données mise en place.

À ce jour, on trouve sur le site artlibre.org :

- 244 morceaux de musique

1798 F. BON, « Tiers livre, Journal images », <http://www.tierslivre.net/krnk> (page visitée le 01/06/10).

1799 F. BON, « Du bon usage de ce site mentions légales et charte copyleft », <http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article7> (page visitée le 01/06/10).

- 202 textes de littérature
- 47 films
- 149 œuvres d'arts plastiques
- 216 œuvres numériques
- 26 créations hors-art
- Total : 884 œuvres référencées.

Ce décompte est loin de refléter la réalité. Un auteur peut référencer un site avec des milliers d'œuvres libres, par exemple adamproject.net qui contient 12567 photographies réalisées par 70 auteurs¹⁸⁰⁰. Nous ne référençons pas non plus les textes des auteurs déjà référencés sur le site inlibroveritas.net et qui sont publiés en Licence Art Libre : des auteurs du domaine public mis en Licence Art Libre par l'éditeur, totalisant 2473 textes et 430 autres d'auteurs contemporains¹⁸⁰¹. Ne sont pas référencées non plus les créations mises sur « Wikimedia Commons », un site du projet Wikipedia et qui héberge, à ce jour, 46 737 fichiers sous Free Art License¹⁸⁰². Ce sont principalement des photographies, mais aussi des dessins et des morceaux de musique.

La notion d'œuvre elle-même est difficile à comptabiliser. S'agit-il d'un seul fichier, d'un ensemble ou d'un dispositif rassemblant plusieurs fichiers ? Est-ce que le critère comptable pour les œuvres libres est un critère pertinent ? Est-ce que, plus fondamentalement, le numérique n'est pas suffisamment inclus dans la matière même des œuvres, justement dites « numériques », constituées de 0 et de 1, pour que s'annule une comptabilité finalement superfétatoire ? La création numérique est une et une seule, une totalité comme Une, un commun, et s'annule dans le zéro de son corps. Nous pensons trouver dans la littéralité du numérique, son matériau même, ce qui en fait un objet à la fois universel et nul. Non pas que la nullité du numérique, le 0, soit l'aboutissement du 1, mais que le 0 et le 1 forment une multiplicité de combinaisons infinies. Cet infini du 0 et du 1 est proprement incalculable.

Tentons maintenant de comprendre l'art du copyleft en son geste quand il s'agit d'affirmer une œuvre. Nous allons le faire en trois temps qui seront autant d'interrogations que nous

1800 T. ROLIN, <http://www.adamproject.net> (page visitée le 01/06/10).

1801 In Libro Veritas http://www.inlibroveritas.net/lire/categories/romans_nouvelles (avec le filtre « Licence Art Libre », page visitée le 01/06/10). Voir l'annonce M. PASQUINI, « InLibroVeritas passe 2473 œuvres sous Licence Art Libre », 10 février 2007, <http://www.ilv-bibliotheca.net/blog/index.php?post/2007/02/10/20-inlibroveritas-passe-2473-oeuvres-sous-licence-art-libre>, (page visitée le 30/09/10).

1802 Wikimedia.org, « Category:FAL », <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:FAL?> (page visitée le 30/09/10).

voulons ici approfondir après les voir abordé en un premier temps : la création, la disposition et l'action.

3.4.4.1.1 Création ?

Ce qui se crée avec le copyleft pour l'art, c'est un don. C'est un don qui est créé avec le copyleft autant qu'un objet d'art libre. Le don est la qualité de l'art libre. L'art libre est inestimable, il ne vaut rien¹⁸⁰³, rien d'autre que cette qualité de don gracieux. C'est un geste, ce geste dont nous avons vu la beauté et sur lequel il nous faut revenir.

Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment d'art soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise, qui laisse précipiter dans la situation les « cristaux de cette substance sociale commune »¹⁸⁰⁴.

Geste qui est la vacance, le repos d'après la Création, geste du septième jour. Geste proprement humain car il ne nous appartient pas de créer. Seule cette proximité d'avec le Créateur est possible, une fois faite la Création. Le septième jour de la Création, nous sommes tous « peintres du dimanche », nous ne créons rien, nous inventons la nature en la représentant en un geste gracieux, libre du Créateur et, dirions-nous, libre avec Lui.

Ainsi furent achevés le ciel et la terre, avec toute leur armée. Dieu conclut au septième jour l'ouvrage qu'il avait fait et, au septième jour, il chôma, après tout l'ouvrage qu'il avait fait¹⁸⁰⁵.

Le geste alors, en sa beauté, sera d'accompagner et d'être accompagné par la Création. Non pas dans un « respect servile » vis-à-vis d'une Nature supposée pure et parfaite, mais dans une observation complice des puissances en rapport. La Création et la créature ont

1803 A. MOREAU, « La création artistique ne vaut rien », *op. cit.*

1804 G. AGAMBEN, *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 91.

1805 *La Bible de Jérusalem*, traduction sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, « Genèse 2.2 », *op. cit.*, p. 18.

rapport.

Sachant que nous ne créons rien *ex-nihilo*, nous ne créons rien de rien (pour ne pas dire « rien du tout »), les créations libres, amplifiant en cela ce qu'elles sont déjà sans que le copyleft ne s'en mêle, sont un abandon de la création. Elles ne sont en rien créées, elles sont le fruit d'une activité de vacance, activité décréante générant toutes sortes de décréations à l'infini.

Elles s'abandonnent en dépôt comme reposées de toute possibilité de créations. Elles sont libérées de la tension de créer. Nous le savons maintenant, la décréation est le fait des œuvres libres. De part leur ouverture, leur altérité et leur infinitude elles approchent le vide de la création, ce trou béant, cette faille originelle. Ici, nous poursuivons en affirmant que l'art libre, loin de créer des œuvres, les décréé. L'art libre décréé, il le fait en phase avec l'environnement créé, avec la création, la Création si l'on veut y mettre une majuscule. Avec ou sans majuscule, il faut avouer que c'est égal. Ce qui compte c'est la réalité, de fait, de la décréation à laquelle invite le copyleft. Rappelons, c'est important, qu'il ne s'agit pas de destruction mais de passage dans l'incrée sans aucunement nier ce qui est créé, notre cadre d'existence. Par la décréation, il s'agit d'approcher au plus près l'inconnu créant.

Dans quelles dispositions d'esprit le copyleft met-il les auteurs ? Quelles sont les conséquences de cette inclinaison à créer avec le copyleft ? Cette interrogation pourra nous informer sur les motivations de ceux qui font de l'art libre, mais aussi sur les implications débordantes du copyleft. Dispositions d'esprit plutôt que dispositifs¹⁸⁰⁶ de création, c'est ce que nous allons voir;

3.4.4.1.2 Disposition ?

Ainsi, pour celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste, c'est la grâce qui se lit à travers la beauté et c'est la bonté qui transparait sous la grâce. Tout chose manifeste, dans le mouvement que sa forme enregistre, la générosité d'un principe qui se donne¹⁸⁰⁷.

Le geste dont nous venons de dire la beauté, mais aussi le caractère subversif, quant à

1806 « [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. », G. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages Poche, 2007, p. 31.

1807 H. BERGSON, *La pensée et le mouvement*, PUF, 2003, p. 280.

l'ordre des choses comptables, ce geste est une disposition de l'esprit qui s'incarne. Ce n'est pas seulement une disposition d'esprit qui incline vers un souhait à venir, c'est une disposition qui a pris corps, concrètement, dans des actions.

Mais, nous l'avons vu, les œuvres libres n'ont aucune garantie d'être de bonne qualité. Soit, et acceptons n'avoir pas totalement fait l'économie du jugement critique du goût. Pourquoi d'ailleurs nier aux formes leurs réalité sensible, subjective ? L'affirmation d'une qualité qui serait égale (bien fait = mal fait = pas fait) est un fait d'artiste particulièrement génial et particulièrement sans talent¹⁸⁰⁸. Il n'est pas sûr que l'éviction du jugement critique esthétique soit et possible et souhaitable. Il n'a pas été évacué avec Robert Filliou, il a bien plutôt été travaillé, reformulé de façon pointue et en fonction des problèmes de forme qui se posent toujours à nouveaux frais. Il nous faut alors constater, et affirmer subjectivement, que l'art libre ne produit pas d'œuvres esthétiquement intéressantes dans sa très grande majorité. Selon ce que nous avons pu en voir. Pour l'instant. Pourtant, n'avons-nous pas dit que : « nous passons d'une position quantitative [le poids de la culture en sa production massive] à une disposition qualitative [celle de l'art qui ne compte pas, inestimable] ». N'y a-t-il pas contradiction ? De quelle qualité voulons-nous parler si nous jugeons que très peu d'œuvres libres sont esthétiquement intéressantes ?

Le geste complet de l'art va à la rencontre d'un autre regard humain, et il a pour condition que l'artiste, se dépossédant, se détachant de ce qu'il a produit, confie son œuvre à de simples mortels, même si c'est pour l'offrir en ex-voto¹⁸⁰⁹.

Les œuvres, dont la qualité est reconnue comme étant artistique, sont soumises au jugement esthétique. Celle des œuvres libres invite à prendre un autre critère : celui de leur disponibilité. C'est le fait d'être libres, d'être offertes à l'usage, à la copie, à la diffusion et à la transformation, qui devient leur qualité première. Non pas qu'elle s'abandonnent lâchement à l'usage, mais qu'elles procèdent d'un don gracieux. Non pas que cette première qualité est principale mais qu'elle procède du principe qui les fait libres. Cette qualité est celle d'une « esthétique-éthique », d'une « es-éthique » avons-nous dit précédemment, d'une « esth/éthique » selon le mot de Paul Audi¹⁸¹⁰. Nous comprenons qu'avec ce croisement entre esthétique et éthique, avec l'affirmation positive via le droit, il se crée une empathie pour « l'autre de l'auteur ». Cette disposition vis-à-vis d'un « alter

1808 R. FILLIOU, *op. cit.*

1809 J. STAROBINSKI, *Largesse, op. cit.* p. 147.

1810 P. AUDI, *Créer, une introduction à l'est/éthique, op. cit.*, et : « Le concept d'esth/éthique est à manier avec précaution, s'il est vrai qu'en matière d'« esthétique », je ne parle ni du beau ni de la beauté, mais de la création. En outre, par création, il faut entendre non pas l'œuvre créée (ou à créer) mais l'acte de créer. » P. AUDI, « Introspective », in *Jubilation*, Christian Bourgois, 2009, p. 325.

ego », ou plus exactement un « ego alter », c'est-à-dire d'une altération dans la finitude de l'auteur, est une forme. Il n'est pas exagéré de dire que cette forme est d'art, qu'il s'agit là d'une forme d'art, un art qui se concrétise dans le don et la beauté d'un geste augmentant. Un geste d'auteur qui n'est pas seulement réduit à l'affirmation de son autorité.

Mais pourquoi permettre de modifier mes textes ? N'ai-je pas peur qu'on me les abîme ? Non, une fois que je les publie ici, je considère que mes textes sont de grands enfants, je leur laisse donc leur liberté en espérant qu'ils aient leur vie propre. Cela ne veut pas dire que je les considère parfaits, mais seulement qu'ils sont à un point où je peux sans trop de honte les confier au reste du monde. Il est tout de même beaucoup plus stimulant de savoir que mes textes peuvent évoluer, que de les penser figés dans le marbre.

Je veux que mes textes soient vivants, libres ¹⁸¹¹!

Cette déclaration, d'un auteur écrivant des textes libres, illustre bien la disposition d'esprit qui, par le don que fait l'auteur de ses œuvres, libérées de sa seule emprise, leur permet d'exister par reprises. C'est ce qui s'est passé, lorsque nous avons réécrit un texte de Didier Gazoufer, Le gigot de sept heures :

Voici un exemple concret de ce principe de modification, et c'est Antoine Moreau qui nous le fourni.

En effet, il s'est basé sur mon texte « Le gigot de sept heures »¹⁸¹² pour écrire une autre nouvelle : « Le gigot de cinq à sept heures » que vous pouvez lire sur le site d'InLibroVeritas ici¹⁸¹³. (Je l'ai également mis sur mon Wiki).

La lecture de sa version a été pour moi une grande joie et une expérience fort intéressante. Je suis heureux que mon choix du copyleft permette ce genre de partage¹⁸¹⁴.

Non pas que notre version du texte initial soit meilleure, mais qu'il a été possible, dans le respect de l'auteur, via la Licence Art Libre qui en formalise le droit, et à sa plus grande joie, d'écrire en suite de son écrit. Nous devons même avouer ceci : nous ne trouvons pas notre texte de qualité, de cette qualité esthétique qui ferait de ce texte un écrit

1811 D. GAZOUFER, « Mais pourquoi utiliser la Licence Art Libre ? », s. d., <http://www.chimeres.org/artlibre.php> (page visitée le 04/06/10).

1812 D. GAZOUFER, « Le gigot de sept heures », http://www.chimeres.org/lecture.php?ID_Texte=5 (page visitée le 04/06/10).

1813 A. MOREAU, « Le gigot de cinq à sept », <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre5581.html> (page visitée le 04/06/10).

1814 D. GAZOUFER, « Mais pourquoi utiliser la Licence Art Libre ? », *ibidem*.

remarquable. Nous sommes surpris par la légèreté avec laquelle nous avons pu écrire Le gigot de cinq à sept. Est-ce simplement un acte potache, une tentative pour voir ce que ça donne, un POC¹⁸¹⁵ ? Sans doute, mais pas seulement. Il nous semble qu'il y a là le dégagement d'une certaine qualité, celle que nous tentons de montrer ici avec la disposition des œuvres libres : une légèreté. Non pas inconséquente et irresponsable de ses effets formels, mais gracieuse en son acte avant tout jugement concernant sa forme finale. Ne nous leurrions pas, cette légèreté, gracieuse et libre, pourrait être une forme de gratuité, elle serait alors arbitraire, moquant et méprisant les conséquences réelles dont les formes font preuve.

Où se situe la différence entre la légèreté gracieuse et celle gratuite ? Dans la disposition d'esprit qui fait agir, celle-ci n'étant pas indexée sur le résultat final selon les critères du jugement esthétique. Cela se sent, cela se sait.

Prolongeons cette problématique, sans céder à la peur de voir disparaître cette notion de qualité que nous créons, nous avons bien dit « que nous créons », au sujet d'une œuvre. Nous la créons, cette qualité, face à l'œuvre qui alors, paraît de cette qualité là que nous lui donnons. Tentons de voir en quoi il y a mutation de qualité, en quoi il y a mue de qualités à d'autres formes de qualités. Essayons de comprendre l'imago¹⁸¹⁶ qui appert alors, fruit d'une transformation sans finalité. Poursuivons avec l'exemple que nous avons pris, Le gigot de sept heures. En effet, n'y a-t-il pas, dans ce processus d'écriture où la reprise, au risque du plagiat, est légalement autorisée, un renouvellement de l'écriture en son acte même ? Non pas son progrès, appartenant à l'histoire, mais l'histoire d'une progression qui va de sa naissance à sa mort, en passant par sa décrépitude mais également sa mue, pour renaître ensuite, autre, en suites possibles. Cette renaissance toujours possible est garantie par le fait même de ce qu'offre le copyleft : la reprise sans exclusive, sans fermeture. La renaissance d'une œuvre libre copyleft est inscrite même dans le corps même d'un texte, d'une image, d'un son, etc. Poursuivons notre comparaison avec l'imago au sens qu'en donne l'entomologie. L'œuvre en copyleft est, parce qu'elle n'est pas finale, une imago qui contient toujours un état larvaire, elle est une larve imaginale, elle n'est pas une imago

1815 « Proof Of Concept » traduction : « preuve de concept ». « En sécurité informatique, une preuve de concept est la publication d'une faille logicielle afin de démontrer son existence et de favoriser le processus de correction de celle-ci. », http://fr.wikipedia.org/wiki/Preuve_de_concept (page visitée le 30/09/10).

1816 Entendons le mot imago dans le sens que lui donne l'entomologie : « Le terme d'imago (au masculin) désigne le stade final du développement d'un insecte ptérygote, ayant effectué sa métamorphose. Il s'agit aussi du stade adulte reproducteur, par opposition aux stades larvaires qui, sauf cas particuliers, ne sont pas capables d'effectuer la reproduction. L'imago est caractérisé par le développement des ailes (sauf chez les espèces secondairement aptères) et de l'appareil génital. La mue qui aboutit à l'imago est dite imaginale. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Imago> (page visitée le 01/10/10).

définitive, elle est une imago infinie et c'est la raison pour laquelle elle est également, en mouvement, toujours larve, toujours au seuil de sa métamorphose. Quand bien même ce texte aurait subi les assauts d'un auteur ayant modifié l'œuvre « avec beaucoup de légèreté », beaucoup trop alors, la persistance de l'art demeure à l'état larvaire. Car l'art est là, une histoire sans fin, une morphose¹⁸¹⁷ en tout sens. Sans qu'on puisse imaginer le devenir de cette forme qui se transforme en une autre et ainsi de suite possiblement.

L'art est sans fin comme l'histoire l'est et celle de l'écriture passe par une naissance, une assomption et une chute. Cette chute n'est pas l'échec, elle est le stade nécessaire d'un passage. Nous savons l'histoire de l'écriture : apparue avec la fonction comptable, elle est utilisée ensuite pour raconter des histoires et atteint son accomplissement à travers la Littérature puis, elle amorce sa chute avec la modernité. Mallarmé, en auteur « historique » de qualité, éprouvant ce vertige et se désespérant de ce qui arrive à l'écriture devenue commune à tous, aura eu ce moment de recul, ce moment d'effroi :

Un homme, — je parle d'un de ces hommes pour qui la vanité moderne, à court d'appellations flatteuses, a évoqué le titre vide de citoyen, — un citoyen, et cela m'a fait penser parfois, confesser, le front haut, que la musique, ce parfum qu'exhale l'encensoir du rêve, ne porte avec elle, différente en cela des arômes sensibles, aucun ravissement extatique : le même homme, je veux dire le même citoyen, enjambe nos musées avec une liberté indifférente et une froideur distraite, dont il aurait honte dans une église, où il comprendrait au moins la nécessité d'une hypocrisie quelconque, et de temps à autre lance à Rubens, à Delacroix, un de ces regards qui sentent la rue. — Hasardons, en le murmurant aussi bas que nous pourrions, les noms de Shakespeare ou de Gœthe : ce drôle redresse la tête d'un air qui signifie : « Ceci rentre dans mon domaine ! »¹⁸¹⁸.

L'auteur du Livre, dont l'écriture aura été absente comme achevée¹⁸¹⁹, aura dans cet article, « Hérésie artistique. L'art pour tous », exprimé son dégoût devant une histoire qui voit la maîtrise du seul artiste selon les critères d'excellence lui échapper et laisser « l'art pour tous » engendrer une figure « grotesque » : le « poète ouvrier ».

L'heure qui sonne est sérieuse : l'éducation se fait dans le peuple, de grandes doctrines

1817 « La morphose (pour morphing en anglais)[1] est un des effets spéciaux applicables à un dessin, vectoriel ou bitmap. Il consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un dessin initial vers un dessin final. Il est la plupart du temps utilisé pour transformer un visage en un autre. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Morphing> (page visitée le 01/10/10).

1818 S. MALLARMÉ, « Hérésie artistique. L'art pour tous », in revue *L'artiste*, 15 septembre 1862, http://fr.wikisource.org/wiki/H%C3%A9r%C3%A9sies_artistiques (page visitée le 04/06/10).

1819 S. MALLARMÉ, « Quant au livre », *Divagations, op. cit.*, p. 266 - 272.

vont se répandre. Faites que, s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bien, non celle de l'art, et que vos efforts n'aboutissent pas — comme ils n'y ont pas tendu, je l'espère — à cette chose, grotesque si elle n'était triste pour l'artiste de race, le poète ouvrier.

*Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter*¹⁸²⁰.

Loin de nous l'idée de nier les qualités reconnues à l'art selon les critères esthétiques. Mais nous ne pouvons partager ce qui scandalise l'auteur du Coup de dés. Il nous faut alors reconnaître d'autres modalités de qualité. Ce sont alors celles qui s'offrent par le don « au delà du bien et mal fait », des œuvres qui désœuvrent, des créations qui décréent. Acceptons ce désœuvrement, cette décréation comme une difficulté réelle et troublante pour les artistes « de qualité », mais aussi comme une réelle possibilité pour l'art de renouveler sa forme. Voire, de la retrouver en sa légèreté.

Essayons de voir ce qui se passe. « Ce qui se passe » car ce qui nous intéresse, précisément, c'est le passage. Que faisons-nous en terme d'action ou plus exactement, de quelle action sommes-nous les sujets avec le copleft en art, avec cet art du copleft ? Il s'agira, dans cette partie, de réfléchir sur ce qu'est une action lorsqu'une production de l'esprit est ouverte et demeure ainsi offerte à l'action, aux actions, en conséquence.

3.4.4.1.3 Création ?

*Il est de l'essence du raisonnement de nous enfermer dans le cercle du donné. Mais l'action brise le cercle. Si vous n'aviez jamais vu un homme nager, vous me diriez peut-être que nager est chose impossible, attendu que, pour apprendre à nager, il faudrait commencer par se tenir sur l'eau, et par conséquent savoir nager déjà. Le raisonnement me clouera toujours, en effet, à la terre ferme. Mais si, tout bonnement, je me jette à l'eau sans avoir peur, je me soutiendrai d'abord sur l'eau tant bien que mal et en me débattant contre elle, et peu à peu je m'adapterai à ce nouveau milieu, j'apprendrai à nager (...) Il faut brusquer les choses, et, par un acte de volonté, pousser l'intelligence hors de chez elle*¹⁸²¹.

1820 S. MALLARMÉ, « Hérésie artistique. L'art pour tous », *ibid.*

1821 H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p.193 - 195.

La pratique de la nage, en son apprentissage, pour reprendre l'exemple de Bergson, est en cela un art qui s'accomplit sans préjuger de son devenir. C'est une action qui existe dans le milieu, ici dans l'eau. Tout ce qui ferait penser à l'impossibilité d'être dans ce milieu, dans cette eau, qui penserait réussir avec certitude à ne pas couler au fond, est une entrave à l'art. Ce qui entrave l'art c'est le « donné naturel ». L'art est un apprentissage par l'acte qui permet de se libérer d'une « nature des choses », d'un fait accompli par la nature.

Posons ceci : l'art consiste à ne pas rester « enfermé dans le cercle du donné » car la liberté d'action qui ouvre sur l'invention et la découverte de l'inconnu ne peut se satisfaire de ce qui est donné comme connu. Le don, pour l'art, mais également le don par l'art, est cette action qui ouvre le donné et change la donne. Non pour la nier, mais pour en poursuivre le mouvement d'ouverture. Le cercle qui enfermait est brisé, l'action a fait passage et ce qui fait acte est une forme de passage.

L'art, avons-nous dit, mais qui plus est, l'art libre, car l'ouverture créée par le copyleft, de fait, change la donne de l'art. Si l'art (*Ars, technè*), est une « activité humaine qui, au lieu de se plier aux lois de la Nature, permet à l'homme d'agir selon sa propre nature »¹⁸²², et si l'action auquel pousse le copyleft est une *prâxis*, c'est-à-dire une « activité immanente d'un sujet (opposée à l'action transitive, qui s'exerce sur un objet) »¹⁸²³, alors cette *prâxis* ne s'oppose pas à la poésie (*poiêsis*), qui est « l'activité transitive de l'homme sur les choses »¹⁸²⁴.

L'art libre, en tant qu'ouverture du cercle du donné, est cette action qui, dans son impensé, est une « activité opératoire de nature poétique ».

Mais si nous affirmons cela, nous devons tout aussitôt affirmer que cette « nature poétique » pour être telle, pour demeurer dans son « activité opératoire », dans sa fabrication, doit également changer la donne, changer la donne de ce qui est donné là, ici même. Ce n'est pas un « devoir » à proprement parler. C'est l'action que fait le copyleft dans son faire poétique, c'est un fait, c'est une fabrique. Cette action *prâxis* croise l'action *poiêsis*, l'immanent rencontre le transitif parce que l'ouverture (par la copie, la diffusion et la transformation) crée une activité où, le fruit de la rencontre entre la *prâxis* et la *poiêsis*, est un *ars, une technè*, qui permet à l'homme d'agir, non plus seulement « selon sa propre nature » mais, selon la relation qui s'instaure entre lui et l'environnement.

Il y a donc un dialogue, non plus seulement la marque d'un auteur.

1822 I. GOBRY, *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, op. cit. p. 108.

1823 *Idem*, p. 128.

1824 *Idem*, p. 106.

Ce dialogue comprend, outre l'expression de l'auteur, l'écoute du monde. C'est la raison pour laquelle, l'action dont nous parlons, une action ouverte, directe et fabricante, comprend le non-agir. Ce que l'Orient a si bien su comprendre, un non-agir qui n'est pas l'inaction soumise, mais la résistance à l'activité servile, à tous ces activismes pressés par un sentiment d'action trompeur. Car agir n'est pas s'agiter, l'action n'est pas l'activité, l'action comprend sa propre vacance.

*Pratique le non-agir,
fais le non-faire,
goûte le sans-saveur,
considère le petit comme le grand
et le peu comme beaucoup.
Attaque une difficulté
dans ses éléments faciles,
accomplis une grande œuvre
par de menus actes.
La chose la plus difficile au monde
se réduit finalement à des éléments faciles.
L'œuvre la plus grandiose s'accomplit
nécessairement par de menus actes¹⁸²⁵.*

Ainsi, non seulement agir consiste à « pousser l'intelligence hors de chez elle » de façon à briser le cercle du donné, mais également à non-agir pour que cette ouverture du cercle soit confirmée. Autrement dit, à se laisser porter par l'eau, se découvrant flotter et comprendre la nature de l'eau pour nager. Car le non-faire est l'autre du faire, de la même façon que le copyleft est l'autre de l'auteur¹⁸²⁶.

L'action ouvre et ouvre à l'action. Mais, pour ce qui concerne ce que nous avons dit de l'art libre, ce n'est pas l'enfermement dans l'action car, l'art libre est tout à l'inverse d'un activisme. L'activisme, dont nous dénonçons la passion, est une forme d'action sans art¹⁸²⁷, sans ce non-agir qui préserve de toute volonté de démonstration grossière, volonté de faire

1825 L. TSEU, « Tao-tö king », *Philosophes taoïstes*, chap. LXIII, trad. Liou Kia-hway relu par Etienneble, Gallimard, Pléiade, 1967, 1980, p. 66.

1826 A. MOREAU, « Copyleft, l'autre de l'auteur », février 2010, *Papiers Libres* n°60, avril-mai-juin 2010, <http://artlibre.org/archives/textes/736> (page visitée le 07/06/10).

1827 Un activisme avec art est-il possible ? Sous le terme de « artivisme », nous pourrions reconnaître le point de rencontre entre art et activisme, entre pratiques artistiques et volontés politiques. Un élément de réponse, à la fois engagé et critique : S. LEMOÏNE et S. OUARDI, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Alternatives, 2010.

acte qui n'en peut mais.

Le détachement qu'opère le copyleft par l'action d'une non-exclusivité des auteurs vis-à-vis de leur œuvre, loin d'être un abandon des droits et une inaction dans la pratique, est le geste d'un don qui ouvre et libère des cercles tels qu'ils se donnent. Le cercle est élargi, mieux, il serait réduit à zéro s'il était envisageable de passer « de la société close à la société ouverte, de la cité à l'humanité »¹⁸²⁸. Cette fable, mais nous ne croyons qu'en cela, nous est nécessaire, nous la concevons comme réelle et vraie. Le copyleft pourrait en être le principe et l'artiste, le praticien. L'artiste, c'est-à-dire l'ouvrier. Artiste : tout un chacun, accordant la confiance à l'action qui ouvre sur la création qui ouvre sur l'invention qui ouvre sur la découverte qui ouvre sur la création et ainsi de suite. Sans se figer dans les données, mais en donnant du mouvement à la création. Affaire d'une volonté portée par le non-agir.

J'y suis résolu :

Je vais de ce pas m'enrhumer

*Pour voir la neige*¹⁸²⁹.

Résolu, nous l'avons été à la découverte du copyleft à la fin des années 90, au point de prolonger son champ d'action réservé alors au logiciel. Nous avons élargi le copyleft à toutes productions de l'esprit, notamment celles dites d'art. Copyleft Attitude a été cet acte qui a créé un moyen d'action pour tout un chacun avec la Licence Art Libre. Nous allons en faire, dans la quatrième partie de notre étude, l'historique, puis nous nous attarderons à quelques œuvres en Licence Art Libre. Nous montrerons, à travers ce qui a été mis en place, comment le copyleft élargi à toutes productions de l'esprit a pu se développer.

1828 H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit. p. 284.

1829 S. SAMPÛ, *Anthologie de la poésie japonaise classique*, trad. G. Renondeau, Gallimard, UNESCO, 1971, p. 241.

4 Quand une attitude est trans-formes : Copyleft Attitude.

Ce n'est pas tant à Harald Szeemann, commissaire de l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes »¹⁸³⁰ que le titre de ce chapitre fait allusion, qu'à tous les artistes de tous les temps qui ont eu ce travers étrange de vouloir reformer la réalité en convoquant le réel. Trans-figurant les données, les trouant pour offrir aux regards un jour. Une lumière point alors, un éclairage sur la réalité se fait, le réel à travers l'art, libre, c'est son histoire.

Nous avons relaté l'histoire d'un peintre, rapportée par Tchuang Tseu qui, alors que tous les autres prétendants à l'élection d'un poste pour exécuter certains travaux de peintures au Palais du Prince, démontrant leurs techniques et savoirs devant lui, « s'est déshabillé et est assis, demi-nu, à ne rien faire ». La réponse du Prince pourrait paraître surprenante : « Excellent ! s'écria le Prince. Celui-là fera l'affaire : c'est un vrai peintre !¹⁸³¹ »

Si nous revenons à ce récit, c'est que nous le trouvons exemplaire de l'attitude libre d'un artiste face au pouvoir. Cette histoire nous montre que peindre, ce n'est pas lécher ses pinceaux, comme on le ferait des bottes du Prince, ce n'est pas non plus faire preuve de savoirs et techniques, mais c'est être libre, libre de la pression du pouvoir et faire le vide, observer la vacance. Ainsi, être en mesure de peindre dans les meilleures dispositions, elles ne sont pas grossièrement celles du métier, mais sont éthiques et politiques. Il s'agit de repenser le cadre de l'exercice par la pratique d'une liberté. Transformer les codes pour instaurer un rapport, une mise en respect d'avec ce qui veut comprendre, avec ce qui juge. Sortir du cercle du donné pour créer une aire de liberté. Comme le fit plus près de nous, Daniel Buren qui, invité à participer à la Cinquième Documenta de Kassel en 1972, recouvrit les murs qui allaient recevoir les œuvres des artistes d'une tapisserie de bandes rayées selon sa pratique d'outil visuel¹⁸³². « Exposition d'une exposition », le titre de l'œuvre montre magnifiquement le tableau : Voyez !... Voyez comment l'artiste se sort d'une situation de soumission vis-à-vis du commissaire d'exposition et comment cette transformation des codes du regard qu'il opère, dessine l'objet de l'art, objet de liberté. Comment, par cette transformation magistrale, éclairante et non dénuée d'ironie, son

1830 Berne, Kunsthalle, du 22 mars au 27 avril 1969. Lire à ce sujet : H. SZEEMANN « When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme) Berne 1996 », p. 369 – 382, in Collectif, *L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, trad. Denis Trierweiler, Onsel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1991 et Éditions du Regard, Paris, 1998.

1831 TCHOUANG TSEU, in SHITAO, *op. cit.*

1832 D. BUREN, *Rebondissement*, Daled & Gevaert, 1977 et D. BUREN, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 94.

attitude pose le principe de ce qui fait exposition pour, non pas montrer un objet dans l'exposition, mais montrer l'exposition comme objet. Conscient et critique de « l'ordre du discours »¹⁸³³ du monde de l'art et particulièrement celui du commissaire d'exposition devenant « artiste d'artistes », sorte d'hyper-artiste, méta-artiste tout puissant¹⁸³⁴, Buren (et tout artiste dont on pourra dire : « Excellent ! Celui-là fera l'affaire : c'est un vrai peintre ! ») met à jour ce donné dont on ne peut ignorer le pouvoir dominant. Il en montre la mécanique et agit en conséquence pour se libérer d'un discours qui, de fait, ordonne. Ainsi fait le copyleft, qui reformule le cadre du discours du droit d'auteur conventionnel, non pour le nier, nous l'avons vu, mais bien pour jouir de son exercice en posant des principes directeurs qui favorisent une beauté certaine du geste.

Nous allons dans ce chapitre, faire l'historique de Copyleft Attitude, puis nous chercherons à comprendre ce qui, dans notre production artistique, à pu déclencher un intérêt pour le copyleft. Nous prendrons ensuite quelques œuvres en Licence Art Libre comme exemples. Nous ferons état également de quelques initiatives en rapport avec Copyleft Attitude puis, nous étudierons son fonctionnement pour montrer les faits et les moyens qui ont permis son existence, son efficacité, sans occulter ses difficultés.

1833 M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, op. cit.

1834 « L'artiste, bien souvent, n'est pas considéré par le curateur d'exposition comme il conviendrait. Il est traité sans égard, instrumentalisé, mis au service d'une "vision" de l'art qui est moins la sienne que celle, sérieuse, fantasque ou tactique, des metteurs en scène de son œuvre. », P. ARDENNE, « Artistes, encore un effort pour devenir parfaitement serviles », *Particules* n°13, février-mars 2006, p. 3.

4.1 Copyleft Attitude : historique, mise en œuvre et motivations.

Pour aborder l'histoire de Copyleft Attitude nous allons regrouper les faits et les motivations. Cette histoire s'est accomplie dans le feu de l'action, des traces tangibles demeurent, d'autres, non moins importantes, sont plus difficiles à percevoir.

Si nous tentons de comprendre les raisons pour lesquelles nous nous sommes intéressé au copyleft et pourquoi nous avons voulu le travailler pour l'étendre à tous types de productions de l'esprit, nous devons mettre en avant, autant notre intérêt pour le logiciel libre que notre pratique artistique. Une pratique, mue par une recherche de liberté. Un art libre avant la lettre, cela s'entend, car c'est bien cette « petite musique » qui transparaît à travers les œuvres que nous aimons et celles que nous avons pu réaliser, cette « petite musique » qui a pu motiver notre investissement dans ce mouvement du libre porteur d'un principe de création ouverte : le copyleft.

Nous sommes artiste et disons-le : « nous est des autres »¹⁸³⁵.

C'est en réalisant, pour la première fois, un dessin à l'ordinateur que nous avons eu notre premier pc en 1987.¹⁸³⁶ Nous participions alors à l'exposition « Les allumés de la télé »¹⁸³⁷. Il s'agissait



A. MOREAU, « Speakrine », janvier 1987.

1835 Pour paraphraser l'homme aux semelles de vent.

1836 Un Atari 520 ST.

1837 Organisée par Michel Royer, Grande Halle de la Villette, du 15 janvier au 22 février 1987.

d'illustrer une plaquette publicitaire et en échange gagner l'ordinateur avec lequel nous dessinions.



Photographie (auteur et source inconnue) de la conférence de Richard Stallman du 20 juin 1999 où l'on peut nous voir (deuxième au premier rang en chemise blanche). Merci à Sylvie Bourguet de nous l'avoir indiqué.

Puis, la connexion à l'internet en 1995 aura été l'étape majeure qui nous aura conduit à la découverte des logiciels libres à partir de 1998 avec les « install party », organisées par le GUL Parinux. Et le 20 juin 1999, nous assistons à une conférence de Richard Stallman à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette à Paris¹⁸³⁸. Nous avons eu alors la confirmation qu'il se passait quelque chose d'important avec le logiciel libre.

¹⁸³⁸ « Richard Stallman, le père des logiciels libres donne une conférence en France », communiqué d'APRIL, 18 août 1999, <http://www.april.org/actions/rms/19990620/> (page visitée le 10/06/10).

4.1.1 Les rencontres Copyleft Attitude.

En 1999, notre activité artistique n'était pas déterminée par le marché de l'art ni ordonnée par la galerie d'art comme seule modalité de faire preuve d'art. Nous étions bien plutôt motivé par une recherche d'art possible à travers des formes et des principes conducteurs libres d'un cadre que nous jugions peu réceptif à notre sensibilité. À cette époque, des artistes non confirmés par le marché, se retrouvaient dans certains lieux parisiens pour exposer et nous nous rencontrions à ces moments là, mais sans pour autant réussir à dégager une attitude commune. Ces moments artistiques étaient, en fait, l'anti-chambre du modèle dominant, la galerie, le marché, le monde de l'art comme monde à part. Si nous voulions bien prendre part au monde de l'art ce n'était pas pour le prendre à part, mais au contraire pour prendre part au monde, avec art.

En prenant l'initiative d'organiser une rencontre entre le monde du logiciel libre et le monde de l'art contemporain, il s'agissait pour nous de croiser les regards. De faire un pas de côté pour découvrir et faire découvrir ce que nous reconnaissions comme art, celui de l'informatique libre et son « concept », le copyleft. Croiser les regards, c'est-à-dire confronter les pratiques et les attitudes, de façon à voir le rapport possible entre l'art et le copyleft mis en pratique par les informaticiens, voir ce que pouvait avoir en commun deux univers qui, jusqu'à présent, s'ignoraient : les « hackers » du libre et les artistes de l'art contemporain.

Nous avons en 1999, participé au n° A de la revue-affiche « Allotopie »¹⁸³⁹. Supposant que cette notion de copyleft allait intéresser les artistes réunis autour de cette publication, nous leur en avons fait part. Nous avons proposé de créer un événement pour porter à la connaissance du monde de l'art cette notion inconnue et qui passait par l'internet et le logiciel libre. Nous ne nous étions pas trompés : bien que non connectés au réseau des réseaux, Roberto Martinez, Antonio Gallego, Emmanuelle Gall et François Deck furent enthousiastes. Le 07 juin 1999 nous nous réunissons dans un café à Paris dans le quartier de la Bastille pour mettre au point ce qui allait devenir les rencontres Copyleft Attitude.

1839 Notre contribution montrait une capture écran d'une discussion sur le forum fr.rec.arts.plastiques que nous avons créé sur usenet. « La revue Allotopie », <http://www.robertomartinez.fr/Allotopie/Allotopie/page131.html> (page visitée le 10/06/10).

4.1.1.1 **Copyleft Attitude à Acces-Local.**

Acces-Local¹⁸⁴⁰ était un espace d'art contemporain et qui accueillait des initiatives d'artistes, des débats, des expositions. C'est dans ce premier endroit que nous organisons 3 journées de rencontres entre le monde du libre et le monde de l'art, les 21, 22 et 23 janvier 2000. C'est la première partie de « Copyleft Attitude » : elle est orientée informations et débats autour du copyleft comme principe de création.

Nous allons présenter cet événement tel qu'il a été transcrit via les moyens d'informations pour le faire connaître, de façon rendre au mieux la réalité de l'initiative, son programme, ses intervenants, ses résultats.

4.1.1.1.1 **Le programme des rencontres.**

Entrée Potlatch¹⁸⁴¹ (vous donnez quelque chose/vous repartez avec autre chose.)

Vendredi 21 Janvier :

- 19h : Le logiciel libre, par Bernard Lang et l'AFUL
 - 20h: Présentation de Linux par le GUL Parinux et APRIL.
 - 21h : Aspects juridiques du « copyleft » et de la GPL par David Geraud.
- Débat sur le rapport possible entre le logiciel libre et l'art contemporain.

Samedi 22 et Dimanche 23 (15h/19h) :

- Interventions, débats avec :

Patrick Bloche, Olivier Blondeau, Pierre Bongiovani (CICV), Bobig, Dominique Dufau (CAAP), Mélanie Clément-Fontaine, François Deck, Christophe Domino, Michel Gaillot, Antonio Gallego, Frédéric Goudal, Brian Holmes, Manuel Joseph, Olga Kisseleva, Emmanuel Tranquard (SACD), Roberto Martinez, Meryem Marzouki, (IRIS), Anne Moeglin-Delcroix, Jean-Claude Moineau, Antoine Moreau, Musée d'application, Ne Pas Plier, Eve Nyle (PAM), le Syndicat Potentiel, Unglee, Eric Watier.

1840 Situé 15 rue Martel à Paris, ce lieu alternatif a été mené par une équipe regroupée autour de Philippe Mairesse, Philippe Zunino, Bruno Guiganti et Olivier Reneau. <http://www.acces-local.com> (page visitée le 10/06/10).

1841 Système d'échange martial relevé par M. MAUSS, *Essai sur le don, op. cit.* et par G. BATAILLE, *La part Maudite, op. cit.*

+ invités du vendredi 21 et autres intervenants libres.

- Retransmission sur le canal « art et culture » de la Citoyenne sur www.citoyenne-tv.net à partir du jeudi 27 janvier.

Un compte-rendu de ces trois jours sera publié sur le premier site « Copyleft Attitude » hébergé alors sur notre page personnelle. Nous le reproduisons ici tel que nous l'avons rédigé et publié sur le web.

4.1.1.1.2 Le compte-rendu des rencontres Copyleft Attitude à Accès Local¹⁸⁴².

Liberté, égalité, fraternité...

C'est ainsi que commence Richard Stallman ses conférences et c'est ainsi que nous comprenons le travail de l'art. Pour toute création vraiment libre et de toute invention réjouissante. En art, comme en informatique, en droit comme en politique, etc.

On s'imaginait bien qu'entre gens créatifs et préoccupés par la liberté, l'égalité et la fraternité, il y aurait un langage commun.

Nous avions décidé de commencer ces trois journées par de l'information franchement pédagogique sur les logiciels libres, Linux et la GPL sachant bien que le monde de l'art n'était pas forcément au courant de ces notions.

Ce qui suit est une brève tentative de compte-rendu de ces 3 journées, un numéro spécial de la revue Allotopie rendra compte, au terme de deuxième partie « copyleft attitude » à public> (4 passage Beaubourg) les 24,25,26 mars, de la globalité de « copyleft attitude ».

Vendredi 21/01/00 :

(Beaucoup de monde, près d'une centaine, l'entrée Potlatch fonctionnant à merveille : chacun donnant (on a vu de tout, cd-rom, pied de porc, livres, fauteuil, préservatifs, bières, gâteaux, etc) quelque chose et repartant avec autre chose.)

1842 A. MOREAU, « Copyleft Attitude : Le compte-rendu du 21, 22 et 23/01/2000 à Accès local. », <http://antomoro.free.fr/c/cc/copyrendu1.html> (page visitée le 01/10/10 qui redirige automatiquement sur la page d'accueil du site Copyleft Attitude, <http://artlibre.org>. Le compte-rendu se trouve ici : <http://artlibre.org/archives/textes/211>

- Bernard Lang, responsable scientifique à l'INRIA (Institut National de Recherche en Informatique et en automatique) et trésorier de l'AFUL (Association Francophone des Utilisateurs de Linux et des Logiciels Libres) ouvre le colloque avec une présentation des enjeux du logiciels libres par rapport aux logiciels propriétaires. Outre l'aspect purement informatique et les qualité techniques du logiciel libre, il montre ce qui est attaché à cette conception de l'informatique : nos libertés, la protection de notre vie privé, notre capacité à créer sans entrave et à être en intelligence avec, à la fois l'objet de notre travail, mais aussi ses utilisateurs.

- Le LUG Parinux, avec Benoit Picaud, Laurent Martelli, Olivier Berger et Laurent Ciarka, a ensuite expliqué la manière dont s'est créé ce regroupement d'utilisateurs de Linux sur Paris et montré la force mobilisatrice et constructive de l'internet pour créer collectivement. Il se dégageait de cette expérience concrète d'utilisateurs chevronnés, une forte impression de liberté, voire de candeur à pouvoir ainsi être en communauté (plus de 300 inscrits sur la mailing-liste Parinux) et exercer librement leurs compétences. Cette liberté étant aussi la marque d'un réalisme intransigeant vis à vis de la situation socio-économique du monde et de la mainmise propriétaire de ceux qui fabriquent des logiciels mal écrits et fermés et dont le but est de contrôler l'existence.

- Frédéric Couchet, Président d'APRIL (Association pour la Promotion et la Recherche en Informatique Libre) rappelait l'histoire des logiciels libres en précisant que ceux-ci sont pionniers dans l'histoire de l'informatique, que le projet GNU est antérieur à Microsoft et consorts et que la GPL fut imaginé par Richard Stallman pour résoudre un problème bien précis d'accès à la connaissance des sources d'un système. Vraiment une question de simple liberté. Tout commence avec la liberté. Je remarquais dans le public, et ce depuis le début, une qualité d'écoute, une application à apprendre et comprendre l'histoire des logiciels libres vraiment exceptionnelle. Nous étions sensibles, non pas à un objet d'art classique, mais, à travers une pratique qui ne se considère pas de prime abord comme « artistique », à l'objet DE l'art. A ses règles, dont la première est la liberté et le partage de cette liberté.

- Il était temps de passer à l'explication de la GPL (General Public License) et des aspects juridiques du libre avec David Geraud, juriste. Malgré la complexité du texte et de sa traduction en français non-officelle, les choses sont claires et vraiment excitantes : Il s'agit là d'une licence juridique, initiée par la Free Software Foundation, l'association de Richard Stallman et qui ajoute au simple copyright de plus en plus dépassé par les événements, une protection pour garantir la liberté à l'utilisateur de jouir pleinement du logiciel. La GPL empêche la captation propriétaire et permet la libre circulation des informations et de ses sources. Mélanie Clément-Fontaine, juriste et auteur de

la première étude juridique sur la GPL (DEA de Droit des créations immatérielles (Faculté de Droit de Montpellier)) reviendra tout au long de ces 3 jours pour préciser la réalité de cette licence et de ses enjeux (voir plus loin).

- A vrai dire, beaucoup de gens dans la salle découvraient un nouveau monde. Une nouvelle réalité dont les impératifs ne sont pas la vente à tout prix, la captation propriétaire et la mainmise sur le monde, mais, à travers des objets réalisés dans les règles de l'art, il est question de liberté, d'égalité et de fraternité. Le débat pouvait commencer et les questions furent nombreuses, les réflexions très intéressantes.

- Eve Nyle, de l'association "PAM", posa la question qui brûlait les lèvres de tout le monde : « c'est bien joli tout ça, mais comment on fait maintenant pour manger? » Que devient la beauté de la liberté face à la réalité économique et sociale des créateurs (artistes & informaticiens)? La réponse a été donnée grâce à un exemple par Benoit Picaud de Parinux : le produit étant libre, il est donné à une entreprise, mais, pour la configuration du logiciel aux besoins de cette entreprise, il faut payer. Ce n'est pas l'objet qui est source de revenus, mais le service « périphérique » qui s'y attache. Le dérivé du produit.

- A toutes ces questions qui fusaient dans la salle, François Deck proposa à chacun de les rassembler dans une « Banque de questions » qu'il a conçu spécialement pour Copyleft Attitude. Un carnet pré-découpé pour recevoir des questions afin de les ordonner, recouper, classer, croiser pour faciliter les réponses et les enrichir d'une transversalité nécessaire.

- J'oublie des interventions passionnantes. La soirée prenait fin, elle aurait pu continuer jusqu'à l'aube. Quelque chose nous tenait en éveil et allumait nos esprits...

Samedi 22/01/00 :

(autant de monde qu'hier, la table qui reçoit les biens du potlatch croule sous les propositions.)

- Nous commençons avec Eric Watier, universitaire et créateur de la revue « Domaine Public ». Au tour maintenant des informaticiens, à avoir des informations sur les pratiques artistiques qui peuvent se réclamer d'une attitude proche de l'esprit du copyleft. Eric Watier nous lit un recensement de gestes artistiques qui, depuis 1953, ont pratiqué le don, la gratuité et la perte.

- Brian Holmes rappelle l'exigence de l'art qui a une économie qui n'est pas celle de l'économie marchande. Le travail que fait « Ne pas plier » est un travail de proximité avec la réalité et les problèmes socio-économiques rencontrés dans cette réalité. L'économie du don est moteur pour l'art. Et si on mettait une peu d' « essence financière » dans ce moteur?... Autre chose : dans une

logique de proximité auteur/public, que devient le producteur, l'intermédiaire?

- Meryem Marzouki, Présidente d'IRIS (Imaginons un Réseau Internet Solidaire), bien que peu concernée par les questions de l'art contemporain, trouvait sa place parmi nous en évoquant l'importance de la protection de la vie privée, de la liberté individuelle et du bien public pour tous les citoyens utilisant ou non les réseaux de communications. La sculpture sociale prend forme aujourd'hui et c'est l'Internet. Les chercheurs scientifiques, se trouvent confrontés aujourd'hui à des restrictions qui mettent en péril leur travail et sa libre circulation, son utilisation. En art, comme en science, la recherche est toujours menacée par les volontés de mainmise sur le savoir et sa circulation.

- Pierre Bongiovani, Directeur du CICV (Centre International de Création Vidéo) se demandait et nous demandait, s'il était dans une attitude copyleft. Qu'est-ce que cela veut vraiment dire? Est-ce une simple posture, une « rock'n'roll attitude » ? Certainement pas et donc, cela impliquait quelque chose de beaucoup plus profond que la gratuité et le don, cela impliquait un certain abandon. S'abandonner à concevoir le partage des richesses, des informations, du travail, comme une véritable source de richesse, d'information et de travail. Ce qui est plutôt, de prime abord, déstabilisant. Ou l'équilibre (je ne vous raconte pas l'histoire éclairante de la chaise qui tient sur trois pieds, le quatrième étant celui du déséquilibre...) se trouve dans la mise en œuvre d'un savant déséquilibre.

- Laurent Ciarka, Président du GUL Parinux intervient pour préciser que dans le logiciel libre, il n'est pas question de gratuité et de don, mais bien de liberté. On peut, si on veut, vendre Linux (aussi cher qu'on veut), il n'y a aucune interdiction. La communauté de travail qui œuvre avec les logiciels libres est préoccupée par l'efficacité réelle de son objet, la question du prix est annexe, mais jamais abandonnée. Ainsi, le copyleft n'est pas le domaine public, mais bien un copyright amélioré.

- Olivier Blondeau, sociologue, répondant à une question posée dans le public, faisait comprendre la notion de source d'une œuvre logicielle. Œuvre, d'ailleurs nommée « littérature ». Il y a deux éléments constitutifs de cette source, de cette origine : le code-source (l'écriture proprement dite d'un programme) et la source communautaire, l'ensemble des gens qui utilisent, ont travaillé et sont dans l'éthique de ce qu'ils pratiquent. L'aspect communautaire est essentiel, il est originel. Il va de pair avec l'œuvre.

- Mélanie Clément-Fontaine, juriste et auteur de la première étude juridique sur la GPL, nous

précisa, les termes de la General Public License. Elle est tout à fait adaptée à notre société de l'information car elle autorise et encourage le partage du savoir, tout en protégeant cette liberté contre l'emprise propriétaire et purement marchande. L'idée du copyleft n'est pas l'abandon du droit d'auteur, au contraire, c'est le faire valoir, avec cette possibilité de partager le fruit de son travail dans des conditions qui garantissent la libre circulation. La question qu'elle pose aux artistes est celle-là : le droit est un outil, que voulez vous faire maintenant avec cet outil GPL dans le champ de l'art? Bonne question et les éléments de réponses ne manquent pas...

-Dominique Dufau du CAAP (Comité des Artistes Auteurs Plasticiens), après une autre intervention polémique de Eve Nyle, faisait lui aussi remarquer que la vraie question, avec la liberté et la libre circulation des informations et du travail, était les conditions de vie des créateurs, leur réalité économique. Et ceci amenait à envisager le problème sous un angle franchement politique, dépassant la stricte question du logiciel libre. Il se demandait si celui-ci pouvait véritablement être un modèle ou au contraire, un néo-libéralisme déguisé.

- Pour le Syndicat Potentiel, en la personne de Xavier Fourt, la gratuité n'est pas la chose en soi la plus importante. Même avec la création d'une zone de gratuité en plein Paris, le but recherché par le Syndicat Potentiel est de remettre en cause un système marchand qui ne tolère aucune autre économie que la sienne. Celle de l'art et des travaux particuliers rentrant difficilement dans le moule de la loi absolue du marché.

- Charlie Nestel, professeur à Paris 8 et créateur de Babelweb, fait une apparition brève mais remarquée pour rappeler aux artistes l'histoire de la contestation du copyright par l'Internationale Situationniste et dire combien la GPL et le copyleft est une idée géniale, qui à la fois remet en cause le simple copyright, mais en plus, a l'intelligence, dans le cadre de la loi, de protéger les auteurs contre l'emprise des propriétaires-prédateurs, de la privation d'accès au savoir et de sa circulation. Le rapport entre les logiciels libres et l'art est évident. Mais cela demande une exigence éthique qui ne supporterait pas l'à-peu-près. C'est radicalement une autre économie, c'est une rupture avec sa logique actuelle.

- Puis Bobig (free art = free artist) distribua des bons de commande pour recevoir gratuitement une œuvre de lui. A la croisée d'un art brut et des nouvelles technologies Bobig est très présent sur l'internet et gagne sa vie en travaillant par ailleurs. Ensuite, les Acolytes de l'Art ont expliqué leur travail basé sur la gratuité, le don et la perte totale même. Ceci n'étant pas véritablement copyleft, mais dans un esprit no copyright qui interroge aussi ce qui domine les échanges. Il fut aussi

question d'Ailleurs* en la personne de Thierry Théolier, qui pratique un art qui se veut débarrassé de l'idée de l'art et de ses lieux conventionnels.

- Unglee, artiste photographe, fort de son expérience d'administrateur en 95/96 à la SPADEM, une société d'auteur aujourd'hui disparue, insista sur l'importance pour un artiste à revendiquer ses droits. Comment ce fait-il que la plupart des artistes qui participent à une exposition dans un musée ou un centre d'art ne soient pas rémunérés, alors que le commissaire de l'expo, le personnel du lieu et dans le cas d'une édition de catalogue, le critique d'art, la maison d'édition etc., soient eux payés?... Comment cela se fait-il? Les artistes n'ont-ils pas besoin de manger comme tout le monde?

- Patrick Bloche, Député PS, auteur de « Désir de France », rapport fait au 1er ministre sur la présence internationale de la France et de la francophonie dans la société de l'information, posa les problèmes auxquels sont confrontés les artistes pour protéger leurs droits avec les NTIC. Cette question est essentielle et se confronte toujours à des volontés de pouvoir de la part des plus forts. Une solution pourrait être, ce qui a été proposé lors de la Commune de Paris : considérer les artistes comme « travailleurs culturels » et les rétribuer en fonction. Cette proposition est à envisager avec prudence.

- Les questions, encore une fois ne manquèrent pas. Je serais bien incapable ici et dans le temps que je me donne pour écrire ce compte-rendu rapide et forcément incomplet, de traduire la richesse des échanges et des réflexions. Les perspectives s'annoncent passionnantes.

Dimanche 23/01/00 :

(moins de monde que les 2 jours précédents, quelques uns seront venus les 3 jours, d'autres 2 ou 1 seul)

- Philippe Mairesse, au nom d'Accès Local, commença en expliquant la position artistique et économique du travail que fait Accès Local et dire sa résistance à la libre circulation du travail, à l'investissement dans l'immatériel comme source de valeur et préférant au flux généré, un arrêt, une immobilisation pour maîtriser cette inflation jugée extrêmement néo-libérale et allant dans le sens de ce contre quoi elle est censée s'opposer. Idem, pour la notion d'auteur. Le copyleft, n'est-il pas la disparition de l'auteur au profit d'une économie impalpable, immatérielle, insaisissable et qui, avec la force de la circulation, emporte toute résistance à son passage?

- Ce à quoi je répondais que la circulation du savoir et des objets répondait à du transport, voire même, à du transport amoureux, tout simplement. Ce qui est en jeu avec le logiciel libre, ce n'est pas tant l'application à la réalité (celle que l'on subit et qui nous écrase du poids de sa « nature ») mais bien plutôt une recherche fondamentale de réel, celui qu'on crée contre toute réalité. Liberté, égalité, fraternité! Avec la liberté, c'est l'égalité et surtout la fraternité que nous recherchons. L'économie qui sous-tend le logiciel libre est exemplaire de cette attention qui trouve racine dans toute exigence révolutionnaire ou tout simplement humaine. Le marché ne fera pas la loi à lui tout seul, il y a des règles de l'art dans tous domaines et celles-ci sont faites pour notre liberté en toute égalité et fraternité. On est pas des chiens, ni même des requins...

- Roberto Martinez d'expliquer son insatisfaction en tant qu'artiste à la situation économique et juridique de l'art actuel. La plupart de ses travaux échappant aux critères de jugement voire même de valeur des galeries et des gens du monde de l'art. Alors, quelle attitude, quelle position prendre? Baisser les bras? Non, mais poursuivre une pratique qui répond à certaines exigences et l'opposer à ce qui fait force de loi. Les artistes ne sont pas des extra-terrestres et ce qu'ils développent doit être apprécié à sa juste valeur.

- Mine de rien et sans en avoir vraiment conscience, certaines pratiques artistiques très simples, mais exigeantes, correspondent à l'esprit d'une attitude copyleft. Olga Kisseleva nous montra une série de diapos où elle pose, dans différentes régions du monde, quelques questions élémentaires comme : « how are you? » Cette attention vers l'autre et son implication inscrite dans le travail de l'artiste est une recherche de liberté, d'égalité et de fraternité qui va de pair avec l'esprit du copyleft.

- Eric Maillet s'interrogeant sur ce qui actuellement est un art copyleft. Certainement pas ce qui se revendique gratuit et dégagé du droit d'auteur. Une discussion passionnée à ce sujet, entre artistes, montra que les notions qui sont contenues dans le copyleft embrassent des choses importantes et sensibles. Puis, une cyber-jambe fit son apparition, puis, d'autres choses, je ne me souviens plus exactement.

- Frédéric Goudal, photographe et informaticien conclut sur ce bon conseil : lire la GPL (par ex ici : <http://www.linux-france.org/article/these/gpl.html>). Car trop souvent la confusion est faite entre le copyleft et le domaine public, la gratuité, l'abandon du droit d'auteur, etc... Auparavant, il faisait part de sa double expérience d'artiste et d'informaticien et se posait des questions sur comment agir maintenant qu'on a croisé les regards entre GPL et Art contemporain.

- Maintenant c'est ça :

Les 24, 25, 26 Mars 2000 à public>, 4 impasse Beaubourg, 75004 Paris (horaires à préciser)

Deuxième partie de « Copyleft Attitude » : elle est orientée travaux pratiques, compte rendu de la première partie, perspectives d'actions et élaboration de la revue « Allotopie » qui rendra compte de « Copyleft Attitude ».

En attendant on peut participer à la mailing-liste « art et gauche d'auteur » (sur le site de « copyleft attitude » <http://copyleft.tsx.org>). Quelque chose se construit, qui n'est pas une cathédrale, mais un joyeux bazar où on va trouver tout simplement son bonheur.

Nous avons mis, pour acter nos intentions et n'en pas rester seulement aux informations et discours, une mention copyleft à notre texte, telle qu'on la trouve pour les logiciels libres, en General Public License :

*Compte-rendu de « copyleft attitude » les 21,22 et 23/01/00 à Accès Local. (version 1.0)
(26/01/00)*

copyright © Antoine Moreau

Copyleft : Cette information est libre, vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Publique Générale GNU telle qu'elle est publiée par la Free Software Foundation <http://www.fsf.org/> ; soit la version 2 de cette licence, ou (à votre choix) toute autre version ultérieure.

Il est demandé de m'envoyer auparavant votre texte de façon à préserver la justesse des faits rapportés. Votre nom, e-mail et date de la modification du texte source figurera explicitement dans le texte.

Ce texte copylefté figurera ici : <http://antomoro.free.fr/c/cc/copyrendu.html> et sera, dans les conditions admises ci-dessus, libre de circulation et transformation par d'autres participants à ces journées.

Ce travail est distribué dans l'espoir qu'il sera utile. Voir la Licence Publique Générale pour plus de détails <http://www.linux-france.org/article/these/gpl.html> (version française non officielle) ou écrivez à la Free Software Foundation, Inc., 675 Mass Ave, Cambridge, MA 02139, USA¹⁸⁴³.

Fin mars, la deuxième partie des rencontres Copyleft Attitude prenait place dans un autre lieu pour faire suite à ce que nous avons pu observer et échanger au sujet du copyleft.

¹⁸⁴³ Idem, <http://artlibre.org/archives/textes/211> (page visitée le 08/12/10).

C'est ce que nous allons voir maintenant.

4.1.1.2 **Copyleft Attitude à Public>.**

Public>¹⁸⁴⁴ était un espace d'art contemporain qui accueillait des manifestations artistiques. Les deuxièmes rencontres Copyleft Attitude ont eu lieu les 24, 25 et 26 mars 2000. Il s'agissait, après avoir pris connaissance du copyleft, de passer à l'acte avec la mise en place d'un atelier de réflexion, d'une exposition et de mises en situations artistiques pro-copyleft. Le projet central de cette deuxième rencontre était de prolonger la connaissance du copyleft que nous avons pu creuser par sa pratique réelle. Faire de ce principe juridique, pratiqué par la création logicielle, un outil pour la création artistique. L'atelier de réflexion allait être le point de départ de la rédaction de la Licence Art Libre.

Voici le compte-rendu de ces journées, tel qu'il a été publié en ligne et qu'on trouve aujourd'hui sur le site de Copyleft Attitude¹⁸⁴⁵. Nous avons sollicité pour le faire, la parole des participants après avoir écrit une très brève introduction. Notre retrait dans la trace écrite des événements a été voulu comme expression d'un geste copyleft. Il mettait de côté l'autorité de l'auteur pour laisser le champ libre à l'augmentation des auteurs. Il avait la volonté de laisser le retraceur des faits à ceux qui en avait été, également, c'est-à-dire à part égale, les acteurs.

4.1.1.2.1 **Compte-rendu des rencontres Copyleft Attitude à Public>.**

Comment décrire ce qui a pu se passer pendant ces 3 jours? Oui, c'était le bazar, un joyeux bazar constructif où beaucoup de choses ont eu lieu, sans éprouver le besoin de la démonstration.

Au terme de ces 3 journées, nous avons posé les bases de la rédaction d'une licence GPL pour l'art avec l'aide de Mélanie Clément-Fontaine, Doctorante en droit de la propriété intellectuelle <http://crao.net/gpl>.

1844 Créé par un groupe de jeunes artistes en 1999, il se trouvait 4 impasse Beaubourg 75003 Paris. Archives 2000, <http://www.onoci.com/public/archives2000.htm> (page visitée le 10/06/10)

1845 Divers auteurs, « Copyleft Attitude, le compte-rendu du 24, 25 et 26/03/2000 à Public> ». » <http://artlibre.org/archives/textes/212> (page visitée le 10/06/10)

Beaucoup d'interventions, pas mal d'imprévus, ou l'inverse ;-)

À (A†) 1:29 +0200 28/03/00, Isabelle Vodjdani écrivait (wrote) :

Je ne pense pas pouvoir résumer en quelques lignes le bilan provisoire que je tire de ce week-end. J'ai particulièrement apprécié le mélange étrange et tendu entre l'aspect studieux des piles de documents, des tables de discussions, des affiches et des écrans côtoyant le petit folklore bigarré de ce qui à première vue pouvait ressembler à une foire à la patate. Pour aller au plus court, il m'a semblé que les actes, les bric à brac et les tables rondes avec café + sucre étaient plus efficaces que les affichages de textes pour favoriser les échanges d'idées. Mais plus que tout cela, c'était l'affabilité et l'ouverture personnelle des participants (visiteurs compris) qui était déterminante.

J'ai trouvé que le fractionnement des coins de discussion et d'échanges divers était très excitant, beaucoup plus en tout cas que la forme d'un colloque. Je regrette que certains pôles très intéressants (celui de la banque de questions par exemple) n'aient presque pas fonctionné et je m'interroge sur les raisons de cette inhibition.

La disponibilité d'esprit de Mélanie Clément-Fontaine qui a su véritablement écouter les propos désordonnés et contradictoires des artistes était un vrai cadeau. Même si dans la forme on peut regretter le désordre des points de vues particularistes qui se croisaient en tout sens, il faut reconnaître que c'était nécessaire. Il apparaissait assez rapidement qu'on ne peut pas aborder l'abstraction de dispositions juridiques d'un protocole s'inspirant du GPL en refoulant d'emblée la diversité des exemples particuliers. En effet, les artistes ne produisent pas toujours des œuvres purement allographiques (c'est à dire des œuvres où la notion d'original n'est plus pertinent). L'hybridation entre la règle et l'occurrence, le générique et le singulier, l'immatériel et le matériel est leur terrain de prédilection. On s'est finalement aperçu Dimanche, que c'est en laissant libre cours au déferlement des études de cas, que l'idée d'une licence se présentant sous la forme d'un menu à options a pu enfin émerger.

Il apparaissait également, que les artistes dont la démarche offre plus ou moins d'affinités avec l'esprit du copyleft sont nécessairement appelés à faire preuve d'un minimum d'inventivité en matière contractuelle, et qu'un modèle de licence, même s'il n'a pas à être copié à la lettre, n'en est pas moins nécessaire comme repère ou base de travail pour chacun. Il m'a semblé aussi que pour certains, l'idée du copyleft était parfois anxiogène (ou excitant selon les goûts) dans la mesure où conçue isolément en dehors de tout protocole contractuel, elle était assimilée à une sorte de désintégration de l'œuvre et de l'identité de l'artiste. Le fait que nombre d'artistes et de participants se présentent sous des labels, des surnoms ou des diminutifs m'a paru significatif à cet égard. Soit comme anticipation de leur propre effacement, soit comme protection, ces dé-nominations les mettraient-elles hors d'atteinte de l'altérité? L'affinement d'un cadre juridique permettant de

préservé l'intégrité des démarches engagées sur la voie du copyleft devrait sans doute contribuer à lever ce genre de craintes.

À (At) 17:02 +0200 29/03/00, Frederic Goudal écrivait (wrote) :

Copyleft Attitude 2 fut l'occasion de mettre en pratique les beaux discours de Copyleft Attitude 1. On se rend compte rapidement que l'intégration de notions copyleft dans un travail demande une approche spécifique et qu'on ne peut pas simplement copylefter n'importe quoi. La mise en pratique montre que les gens s'adaptent très bien à l'esprit d'un travail, et que l'on peut construire simplement une « œuvre » cohérente à plusieurs dans des conditions proches du Logiciel Libre.

À (At) 1:00 +0200 30/03/00, Etienne André écrivait (wrote) :

C'était passionnant de rencontrer des artistes (Isabelle, Frédéric, Edouard...) qui se placent résolument dans une optique du « libre », en amenant leurs travaux aux frontières des conceptions classiques de l'appropriable. Mais... l'objectif de la gauche d'auteur n'est pas de faire de chaque artiste un nouveau Duchamp avant-gardiste.

Il s'agit d'après moi d'offrir un nouveau cadre à toutes les formes d'art. Aurait-on été HS ? Non, car cette confrontation nous aura permis justement de mettre à plat notre besoin d'universalité, tout en le testant à l'aune des audaces des artistes qui nous ont rejoint.

À (At) 9:21 +0200 30/03/00, Laurent Martelli écrivait (wrote) :

Le petit improvisateur aléatoire que j'ai réalisé le week-end dernier lors de Copyleft Attitude est maintenant disponible sur ma petite page ouèbe : <http://perso.cybercable.fr/martelli/impro>

Deux courts exemples au format midi et mp3 sont aussi disponibles.

Amusez-vous bien.

À (At) 15:08 +0200 30/03/00, marta écrivait (wrote) :

The first thing I saw when I walked into Copyleft Attitude 2 was an absolutely gorgeous naked girl, accompanied by a young naked man sauntering across the room, his penis swaying in his gait. They lay across a table, while photographed, and I noted that her back showed the signs of a computer: the muscles around the wings developed from the posture of gaze. Bang Bang Capone, the saxophonist, whet her reeds. The heavyweights Gurita and Mbaraaq sat at a table in a café just outside with the Light and constant flame, Thierry Theolier.

Antoine Moreau threw glances of acknowledgement while conversing. A lady showed her wares, boxes with products other than what they advertised and then she requested jokes inspired by the situation, jokes that would be published. Gérard Esmérian danced in a tutu with a hot pink ribbon,

supported by Peggy Sibille, Omour N'diaye de Padalal stood in a stiffly pressed african inspired gown, and I Marta, gave a poem in the name of Tigre (titre non-déposé), accompanied by Bang Bang Capone...

À (At) 15:40 +0200 30/03/00, SAMMBA WARABA écrivait (wrote) :

Alexandre Gurita ayant invité Gérard Esmèrian et Oumar N'diaye de Padalal à participer à la Fête d'Internet, je fus amené à composer pour eux une déclaration sur « le Web avant Sumer puis de nos jours » agrémenté de l'intermède DENSE, ballet en trois parties qui utilisant le concept de mouvement arrêté de la chorégraphe Claudia Triozzi et la proposition de plâtre d'Antoine Moreau permit à Gérard Esmèrian qui fût artiste peintre dix ans en son jeune âge (1955-1965) de débiter une carrière de danseur-étoile au crépuscule de sa vie.

À (At) 16:11 +0200 31/03/00, Roberto Martinez écrivait (wrote) :

Cette deuxième partie de Copyleft se devait d'être un « workshop » ce ne fut pas le cas le vendredi 24 mars au soir mais plutôt le samedi et le dimanche.

Samedi : une discussion intéressante débutât vers 15h30, au cours de laquelle : les Acolytes de l'art, Michel Gaillot, Jean-Claude Moineau, Emmanuelle Gall, Isabelle Vojdjani, Antoine Moreau, François Deck, débattirent de l'importance ou de l'intérêt du copyleft pour les artistes et de la nécessité ou non de créer une licence type G.P.L. pour l'art contemporain. Les avis partagés ont renvoyé au lendemain les tenants de l'écriture juridique de ces licences et les autres de conclurent que la notion d'artiste est peut-être bien plus large que celle du copyleft et que l'emploi par les artistes de licences ne ferait que donner des règles que d'autres artistes auraient de toutes façon envie de transgresser (la transgression étant un élément du vocabulaire de l'art).

Dimanche : autour de Mélanie Clément-Fontaine (juriste) A. Moreau, E. Boyer, E. Maillot, A-M. Morice, THTH, I. Vojdjani, les Acolytes de l'art ... commençait l'élaboration d'une licence générale (avec des alinéas permettant des cas différenciés) non sans discussion reprenant la discussion de samedi et la développant laissant apparaître autant de cas particulier que de participants. La rédaction de cette licence est aujourd'hui en écriture.

Un autre travail commence dès aujourd'hui, la revue « Allotopie » publiera à la rentrée (sept-oct) un numéro spécial « Copyleft ». A ce propos tous les participants à « Copyleft attitude » et « Workshop copyleft » sont invités à proposer des textes, des traces...

merci.

Cette deuxième partie des rencontres Copyleft Attitude envisageait un passage à l'acte : la rédaction d'une licence libre pour l'art, la création d'un outil juridique qui permette la

copie, la diffusion et la transformation des œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Mais il a été difficile, au terme de ces journées, de réfléchir avec l'ensemble des personnes présentes. Difficile de s'accorder pour la rédaction d'une General Public License dévolue à l'art. La nouveauté du projet, sans doute, et sa difficulté conceptuelle, nécessitait certainement plus de temps pour discréditer les préjugés concernant un art contemporain englué dans le « transgressif », un art contemporain déterminé par une certaine idée de l'art, fasciné, en son histoire, par le « hors-la-loi ». Non pas que nous défendions, en proposant la rédaction d'une licence, un quelconque légalisme, mais qu'il nous paraissait vital de nous affranchir de ces postures d'artistes post-avant-gardistes. Elles bloquaient le déploiement d'une puissance d'action possible, elles entravaient la possibilité d'une décision politique qui passait par la réalisation de l'outil qui allait permettre l'action. Se terminant par un « fork », par une scission entre les artistes regroupés autour de la revue *Allotopie*¹⁸⁴⁶ et nous-même, ces rencontres allaient se prolonger avec d'autres personnes et confirmer, dans le temps et en d'autres lieux, le bien fondé de leur objet. Après ce différend, il allait être question pour nous et avec les personnes convaincues, de passer à l'acte de la création d'un outil juridique qui allait permettre de réaliser des œuvres copyleft. Réellement.

Avant de voir comment la Licence Art Libre a été rédigée, nous allons aborder la forme qui ce sera créée avec Copyleft Attitude, une forme de vie collective à la fois via l'internet et de visu. Cette forme, nous allons en relever les difficultés pour montrer que, s'il est un art de vivre possible, un art de vivre en commun, cet art est une représentation, un théâtre, une opération, un savoir, un jeu, un savoir-jouer.

Avec le copyleft, et l'attitude en rapport, nous avons la possibilité d'un principe qui ouvre sur des pratiques qui, comme nous le savons, affirment le singulier et le pluriel en un même mouvement non contradictoire et non fusionnel.

En principe. Cela pourrait s'entendre comme : « grâce à ce principe conducteur, grâce à cela qui fait moteur et permet la conduite d'un moyen de transport. » Cela s'entend plutôt comme : « En principe... », c'est-à-dire « en théorie... ». Le principe, dont nous observons la fonction motrice, n'est pas pris en compte dans sa fonction opérante. Plutôt que d'être observé, il est mis en observation, mis en quarantaine, laissé pour compte.

Voyons, à titre d'exemple, et pour instruction, ce qui a pu se passer.

¹⁸⁴⁶ Mobilisés par l'édition d'un deuxième numéro de la revue *Allotopie*, intitulé *Copyleft*, qui allait paraître deux ans plus tard. Nous avons quant à nous préféré porter notre attention sur la rédaction de la Licence Art Libre de façon à réaliser concrètement les intentions du copyleft plutôt que de le faire valoir par le compte-rendu. Néanmoins, la Licence Art Libre sera présente dans cette publication. *Allotopie* n°B, *Copyleft*, *op. cit.*

4.1.2 De la difficulté d'être en intelligence.

Nous allons maintenant voir ici les problèmes qui se sont posés au collectif Copyleft Attitude, suite au premier différend concernant la rédaction de la LAL, et qui montre la difficulté d'agir en collectif, en intelligence, de concert. De visu comme en ligne. Il est peu de dire que la vie sur l'internet est mouvementée et vivante. Sur le réseau électronique, les relations de proche en proche peuvent rapidement devenir survoltées et dégénérer en propos incendiaires. Le point Godwin est un grand classique du réseau des réseaux¹⁸⁴⁷. Nous pensons que le copyleft, parce qu'il invite à l'observation d'une éthique soucieuse du commun, permet cette articulation entre « l'unique et sa collectivité »¹⁸⁴⁸. Puisqu'il rend impossible la mainmise propriétaire définitive, puisqu'il légitime cette propriété par l'exclusion de son exclusivité, la passion du pouvoir devrait être ainsi jugulée. Oui, de fait par contrat, pour ce qui concerne les productions, libres de toute emprise exclusive. Mais qu'en est-il pour ce qui concerne les personnes et les affects qui les traversent ? Le problème qui est posé c'est celui de l'observation du principe qui fait politique, l'observation révolutionnante de ce qui affranchit de cette passion du pouvoir qui clôt l'ouvert, qui fige la dynamique. Nous devons dire ici son impossible réalité, mais aussi son seul possible réalisme.

Prenons l'exemple d'un mot, celui, emblématique du principe que nous nous sommes donné : le mot « copyleft ».

4.1.2.1 *L'appropriation du mot « copyleft ».*

La tentation aura été grande de « copyrighter le copyleft ». De faire de ce mot, entré dans le langage courant, une marque déposée, de s'approprier le terme pour en avoir l'exclusivité marchande. De faire main basse. Nous nous en étions bien gardé, nous n'y avons pas même pensé, ainsi que tous les acteurs du logiciel libre, avant qu'un artiste, à qui nous avons dit le mot, ne le fasse. Il aura fallu qu'un artiste (se disant tel et faisant parti du champ de l'art) dépose, deux jours après que nous lui ayons appris l'existence du

1847 « " Récompense " qu'on attribue à une personne qui en est venue à faire référence à Hitler ou au nazisme comme argument dans une discussion sur un tout autre sujet. », http://fr.wiktionary.org/wiki/point_Godwin (page visitée le 04/10/10).

1848 Pour paraphraser le livre de M. STIRNER, *L'unique et sa propriété*, op. cit.

copyleft, la marque « copyleft » à l'INPI¹⁸⁴⁹ :

Date: Wed, 24 Feb 1999 12:02:03 +0000
Subject: Re : [lieudit] pericles | communique
From: "pericles" <Pericles@xxxxx.com>
To: Antoine Moreau <antomoro@imaginet.fr>

bonjour antoine

clin d'oeil en passant, j'ai déposé avec des amis un sigle pour le copyleft
auprès de l'INPI
copyright du copyleft, c'était irrésistible ;-))

a bientôt

jean-philippe

pericles
http://xxxxx.org
*pericles@xxxxx.org*¹⁸⁵⁰

Nous avons, Annie Abrahams, Sylvie Bourguet, Karen Dermineur, Yann Le Guennec, Jacques Perconte, Jean-Philippe Halgand, Clément Thomas, Pierre Cuvelier, Nicolas Frespech, Eric Maillet et nous-même créé un des premiers collectifs d'artistes français sur le net nommé « Lieu-dit »¹⁸⁵¹. Nous nous sommes rencontrés sur le réseau, nous avons créé ensemble divers objets se voulant d'art spécifiquement pour l'internet pendant deux années. Nous avons expérimenté, avec une joie certaine et dans un moment de confiance tout aussi certain et volontaire, le lieu nouveau de l'internet avant de pouvoir nous rencontrer physiquement et nous séparer ensuite.

Mais la confiance est une chose fragile. Que peut l'art face à la destruction, y compris la création, cette forme positive d'une destruction autrement faite ? L'histoire du vandalisme

¹⁸⁴⁹ Institut National de la Propriété Intellectuelle. <http://www.inpi.fr> (page visitée le 11/06/10).

¹⁸⁵⁰ J.-P. HALGAND, courriel reçu via la liste de diffusion de « lieu-dit », un regroupement d'artistes sur le net.

¹⁸⁵¹ GFLU, « La grande baleine blanche du net-art », 24 juin 2005, <http://www.fluctuat.net/blog/1961-La-Grande-Baleine-blanche-du-net-art> . Voir les archives : <http://www.lieudit.org> (pages visitées le 14/06/10).

est internet à l'histoire de l'art. Lapsus, coquilles, faute de frappe¹⁸⁵² ? Nous voulions écrire : « L'histoire du vandalisme est interne à l'histoire de l'art »¹⁸⁵³... Nous l'avons laissé pour instruction, l'internet est certainement une proximité sensible de la création/destruction, mais également, c'est notre analyse : la décréation. Il serait intéressant de pouvoir distinguer, à l'intérieur même du champ de l'art, ce qu'il en est réellement de l'art lorsque celui-ci se soumet à la passion de détruire, y compris dans sa volonté de faire. Ambivalence de la création. Il aura fallu que ce soit un artiste, se revendiquant comme tel, qui fasse du mot « copyleft », un mot captif. La beauté, fragile certes, commandait à ce que ce mot demeure libre. L'attention au mot invitait à ce que « copyleft » resta ouvert à l'usage de tous, sans devenir la jouissance exclusive d'un propriétaire. Qu'il appartienne à tous et à chacun, qu'il y ait avec ce mot une « interdiction », celle qui correspond à ce qu'il signifie, n'avoir pas d'exclusivité d'usage. Tabou, clef de voûte, qui fait tenir. L'humour potache, si nous acceptons qu'il peut s'agir aussi de cela, manque de pot, fait tâche. Sur la beauté ouverte d'un mot confiant et confié à tous, une tâche, comme un labeur lourd et gras.

Marque française

Marque : COPYLEFT

Classification de Nice : 09 ; 16 ; 25 ; 38

Produits et services

Papiers, cartons. Vêtements. Communications par terminaux d'ordinateurs, service télécommunication et messagerie électronique par réseau Internet. Cassettes audiovisuelles, Cédérom, disque numérique.

Déposant

[Les noms et adresses des quatre déposants]

Mandataire : [le nom du mandataire].

Numéro : 99811487

Statut : Marque enregistrée

Date de dépôt / Enregistrement : 1999-09-06

Lieu de dépôt : BORDEAUX (CENTRE I.N.P.I.)

Historique

Publication 1999-10-15 (BOPI 1999-42)

1852 Nous laissons explicitement cette faute pour ce qu'elle peut vouloir dire.

1853 M. EGANA (sous la direction de), *Du vandalisme : Art et destruction*, La lettre volée, 2005.

Cet incident est exemplaire de la stupidité de l'artiste. La doxa le dit: « bête comme un peintre ». C'est contre cette réputation qu'il fut tenté, par celui qui allait révolutionner les arts plastiques, d'en finir avec ce jugement¹⁸⁵⁵. Car, s'il arrive que l'esprit potache puisse aiguillonner la conscience, pensons à Jarry et à son Père Ubu¹⁸⁵⁶, par exemple, il arrive aussi qu'il nie toute intelligence possible, une façon de s'installer dans une impuissance nihiliste.

Mais cette histoire fut sans suite. Bien que le mot « copyleft » soit une marque déposée, chacun l'emploie couramment sans que le dépôt à l'INPI ait eu la moindre conséquence. À notre connaissance, il n'y a eu aucune exploitation commerciale de la marque « copyleft ». L'incident est tout aussi clos que la clôture créée autour du mot.

Voyons, avec notre deuxième exemple, une difficulté plus relationnelle, celle du vivre ensemble, tout simplement.

4.1.2.2 De la présence en rapport d'altérité, l'attitude convenue des artistes.

Cet exemple va montrer la difficulté à pouvoir s'organiser, quand bien même la dogmatique propre au copyleft inviterait à faire l'économie du pouvoir pour investir une possible puissance, à la fois singulière et commune.

Nous avons vu précédemment comment une « bêtise » peut défigurer la beauté d'un mot, d'un concept, d'un projet. Rien de grave au final même si, ce qui est bête a rapport avec le bestial. Il en faut peu pour basculer. Aussi, restons l'animal parlant que nous sommes, ne cherchons pas à le taire et sachons alors distinguer la bête de l'animal. Car il faut bien le dire : c'est entre la bête et l'animal que tanguent un collectif. Il y a là une balance où il est difficile de trouver un point d'équilibre, balance qui se trouve exactement entre les individus, entre eux, ce qui s'échangent et qui peut aller du rire aux larmes. Nous voulons dire ici l'importance de ce qui affecte, l'importance fatale (mais pourquoi vouloir aussi en nier l'existence), des affects, des transports de sentiments. L'émotion, ici, comme à tous moments de révolution, est très certainement première, avant la raison et commande

1854 Extrait du Dépôt de la marque « copyleft » fait à l'INPI. http://bases-marques.inpi.fr/Typo3_INPI_Marques/marques_fiche_resultats.html?index=1 (page visitée le 11/06/10).

1855 M. DUCHAMP : « J'en ai assez de l'expression : bête comme un peintre », *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 174

1856 A. JARRY, *Ubu Roi, op. cit.*

l'action, une action qui peut aller jusqu'à la négation de la révolution elle-même. Nous sommes en présence, à ce moment là, d'une forme sensible plutôt que d'une raison politique à faire valoir.

Ainsi, confrontés aux émotions populaires, les législateurs doivent subjectivement devenir de bons traducteurs de la voix du peuple. [...] Mais l'intersubjectivité espérée ne repose pas alors sur un argumentaire dont il faudrait débattre en raison, mais bien sur une sensibilité qu'il s'agit de mettre en partage. Il faut toucher le cœur plus que l'esprit¹⁸⁵⁷.

Pour notre part, nous avons toujours, et c'est notre rôle en tant qu'initiateur de Copyleft Attitude, privilégié l'écoute et l'apprentissage, aux épanchements d'autant plus débridés qu'ils sont à distance. Nous avons toujours répugné à modérer la liste de diffusion, liste ouverte à tous ceux qui veulent s'y inscrire. Il n'y a eu à ce jour, qu'une seule exclusion, motivée par un cas extrême de volonté de nuire à la liste¹⁸⁵⁸.

Ce manque d'intelligence collective, nous avons pu le remarquer par moment sur les listes de diffusion de Copyleft Attitude. Ce n'est pas un manque d'intelligence à proprement parler, c'est-à-dire une incapacité à réfléchir par soi-même et pour une communauté, mais une réelle difficulté à être en intelligence avec ce qui se passe, à en observer la justesse. Point de vue du sentiment, non de la raison. Difficulté à être dans l'inter-dit, dans la dimension poétique qui traverse et transporte soi-même comme un autre.

*La voie de l'amour est un mystère, il n'y est point de querelle
Il n'y a là d'autres qualités que le sens profond.
Il n'est point permis à l'amoureux de discuter
C'est de non-existence qu'il s'agit, et non d'existence¹⁸⁵⁹.*

Face à ce mystère malmené de l'entente aimable et aimante « on » convoque l'excuse d'une « nature humaine » qui : « est comme ça ». Mais si vie commune il peut y avoir, « commune » également au sens de « ordinaire », elle doit faire entendre cette intelligence qui nous traverse et qui produit l'autre de nos vies, l'accueil de nos

1857 S. WAHNICH, *La liberté ou la mort*, op. cit., p. 35.

1858 Celle de Clansco, suite à une frénésie obsessionnelle, quoiqu'amicale par ailleurs, de trolls et autres provocations qui ont pu générer des désinscriptions en cascade. Site web : <http://www.clansco.org> (page visitée le 28/10/10).

1859 RŪMÎ, *Rubâi'yât*, Albin Michel, spiritualités vivantes, 1987, 1993, p. 33.

puissances inter-agissantes, celles du cœur. Ce que l'internet et le copyleft invitent à penser et à pratiquer est alors tout orienté vers ce moteur, cœur numérique, cœur réticulaire. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, nous sommes conviés aujourd'hui à la réalisation d'une «sur-démocratie » ou « hyper-démocratie », étant donné que la démocratie, telle qu'elle se pose en son acception ordinaire, est devenu l'espace apolitique où la domination s'exerce. Pour inter-dire la domination, il faut alors faire effort d'observation, effort éthique, la surmonter avec une possibilité de « sur-démocratie ».

Nous illustrerons ce manque d'intelligence hyper-démocratique par le dernier message de L.L.D.M.¹⁸⁶⁰, artiste parmi les premiers à avoir créé des œuvres avec la Licence Art Libre. Ce message clos un débat houleux entre lui et Nyco (Nicolas Vérité)¹⁸⁶¹, un informaticien du Libre :

*From: "lldemars" <lldemars@wanadoo.fr>
To: <copyleft_attitude@april.org>
Subject: Re: [copyleft_attitude] goudal et lldm
Date: Fri, 13 Jun 2003 13:50:11 +0200*

Nyco wrote :

- > Qu'est-ce que vous faites sur la liste copyleft_attitude ?*
- > Qu'est-ce que vous croyez faire sur la liste copyleft_attitude ?*
- > (deux vraies question, aucun sous-entendu)*

Je crois qu'après cette question, effectivement, puisque sa réponse - implicite à chacun de mes courriers - est invisible pour celui qui s'autorise à la poser (d'où? allez savoir. De son patronyme peut-être? Faut croire), il est urgent de se désabonner de la liste Vérité.

Dernier message de L.L.de M.

D'autres sorties ont eu lieu en même temps que d'autres entrées dans la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org. Le lieu de nos échanges en ligne peut se comprendre comme un lieu de monstrations voire de démonstrations de force. Des expositions qui mettent en

1860 L. CHAPELAT, dessinateur de BD, éditeur de revues, poète, musicien et fondateur du Terrier <http://www.le-terrier.net> (page visitée le 14/06/10).

1861 N. VÉRITÉ, <http://nyco.wordpress.com> (page visitée le 14/06/10).

danger la relation inter-individuelle et l'ensemble d'un corps constitué, des expositions aux coups d'œil, aux coups d'éclats, aux coups d'envois, de renvois. Ici, comme pour l'exposition au soleil, une protection est nécessaire et l'ombre est encore la meilleure des places pour rester sur la plage.

Être en intelligence c'est alors sans doute prendre la mesure qui existe entre soi et un « alter-ego » qui se pose comme altération au risque de l'altercation. Sans confondre cette disposition à l'égard d'autrui, à l'altération, avec le rapport qui peut éprouver l'amitié et qui trouve en son ennemi la preuve d'une distinction où s'engage, avec art, une relation honorable. La nécessité de la guerre, et de l'art qui va avec, est consubstantiel à l'avènement d'une communauté et à sa liberté.

La guerre sert à maintenir chaque communauté dans son indépendance politique. Tant qu'il y a de la guerre, il y a de l'autonomie : c'est pour cela qu'elle ne peut pas, qu'elle ne doit pas cesser, qu'elle est permanente. La guerre est le mode d'existence privilégié de la société primitive en tant qu'elle se distribue en unités sociopolitiques égales, libres et indépendantes : si les ennemis n'existaient pas, il faudrait les inventer¹⁸⁶².

Car le principe d'égalité hyper-démocratique, que nous avons éprouvé dans la liste de diffusion, ne conduit pas la négation de l'égalité par sa disparition dans le « tout se vaut, tout est égal », mais bien au contraire, la possibilité à tout un chacun d'être exceptionnel. C'est-à-dire de déployer une puissance hors-norme, articulée à ce qui permet cette exception, la justesse et justice d'une norme comprenant le dehors.

Si nous voulons prendre en compte la fatalité d'un conflit qui arrive dans toute « fraternité », dans tout collectif, quelle est alors l'opération qui va rendre possible un « art de la guerre », une forme artistique de lutte ?

Nous tentons cette réponse : le combat contre son ombre¹⁸⁶³, le « combat contre son nombre »¹⁸⁶⁴. Cette discipline martiale, cette éthique du combat est une préparation à la paix. Elle ne fait pas l'impasse sur l'exercice codifié et artistique nécessaire au rapport d'altérité, elle pose que c'est l'art qui transfigure la mort dans son rapport avec la vie. Ainsi, la beauté du geste martial n'est-elle pas gratuite, mais gracieuse, elle porte en elle une éthique.

1862 P. CLASTRES, *Archéologie de la violence*, éditions de l'aube, 1999, 2005, p. 83.

1863 Comme on doit : « pouvoir penser contre soi-même », A. SUARÈS, cité par L. THOORENS, *La Condottiere de la beauté*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers, 1954, p. 43.

1864 Nous entendons par cette expression, le combat contre ses multiples diversions, égarements divers, autant de divertissements, au sens de Pascal, qui divisent et font régner ce qui domine.

Charlotte Bruge, dans son mémoire de DEA intitulé : « La communauté Art Libre : un enchevêtrement de réseaux discursifs et créatifs ? » note :

Nous avons constaté que certaines personnes pouvaient à un moment donné poster souvent mais que ceci pouvait parfois générer plus de bruit, que procurer une véritable participation. Or, ces personnes ont fini par stopper leurs agissements dans le long terme. En effet, après plusieurs critiques virulents par des membres différentes de la liste, ces personnes finissent par disparaître souffrant d'un manque de reconnaissance apparemment indispensable et nécessaire pour faire partie d'une communauté¹⁸⁶⁵.

Le feu de l'action est certes une expérience parmi les plus excitantes, elle peut aussi brûler bien des ailes. S'il était possible de faire l'économie de l'épreuve de la confrontation des égos, ce serait préférable. Mais les artistes, tels qu'ils sont formés par le cadre culturel, affublés d'un narcissisme aussi primaire que brutal, sont tributaires de cette compétition des « mois haïssables »¹⁸⁶⁶, de cette défiance des uns vis-à-vis des autres. Le copyleft ne convient pas à qui voudrait créer selon des principes qui poussent le moi en avant toute. Nous avons pu observer que le copyleft est un principe d'action qui reforme profondément la posture artistique, sa croyance en l'autorité indiscutable de l'auteur¹⁸⁶⁷. Y compris parmi ceux qui ont pu créer des œuvres libres, il reste toujours très difficile de concevoir ce qui altère l'égo et qui n'est pas cet alter-ego qui va renforcer le moi par son même.

Dès le début de Copyleft Attitude, dès le commencement des premières rencontres, il nous était apparu indispensable de mobiliser notre attention sur l'outil, à la fois effectif et emblématique, qui allait pouvoir concrétiser le vœu, souvent pieux et décevant, du partage des ressources de l'esprit. La rédaction de la Licence Art Libre répondait à cette nécessité. Nous allons voir maintenant le développement de ses trois versions.

1865 C. BRUGE, « La communauté Art Libre : un enchevêtrement de réseaux discursifs et créatifs ? » Mémoire (mention très bien) présenté en juin 2003 pour l'obtention du DEA Sciences de l'Information et de la Communication, Université Charles de Gaule, Lille 3, sous la direction de M. Eric Delamotte, Professeur des Universités et Mme Laurence Allard, Maître de Conférences. Disponible sur <http://artlibre.org/archives/news/163> (page visitée le 05/10/10).

1866 « Le moi est haïssable ». PASCAL, *Pensées*, § 509, *op. cit.*, p. 351.

1867 A. MOREAU, « Rendu à discrétion. Ce que fait le copyleft à l'autorité tonitruante de l'auteur », *Pratiques* n°21, Automne 2010, Presses Universitaires de Rennes, <http://artlibre.org/archives/textes/771> (page visitée le 28/10/10).

4.2 La Licence Art Libre.

C'est sur la liste de diffusion de Copyleft Attitude¹⁸⁶⁸ que se sont poursuivies les rencontres « physiques » et qu'ont eu lieu les discussions pour la rédaction d'une licence libre. Mais également de visu : nous nous sommes retrouvés à plusieurs reprises, Mélanie Clément-Fontaine, David Geraud (juristes), Isabelle Vodjdani et nous-même (artistes) pour rédiger la Licence Art Libre. La première fois, le 23 mai 2000, jusqu'à sa finalisation le 02 juillet 2000.

Nous nous sommes occupé, pour ce qui nous concerne, particulièrement du préambule et du mode d'emploi, ce qui encadre la licence, l'explique et lui donne le ton de l'engagement. Avec Isabelle Vodjdani nous avons soumis nos intentions à Mélanie Clément-Fontaine et David Geraud pour que la licence soit à la fois, conforme au droit français, dans l'esprit de la General Public License et qu'elle corresponde à nos visées artistiques.

Nous allons dans cette partie consacrée à la Licence Art Libre, développer le processus de sa rédaction et approfondir les différentes versions, 1.1, 1.2 et 1.3. Nous pourrions montrer ainsi le caractère vivant d'une licence qui répond à des pratiques et à des attentes de la part d'auteurs motivés par le partage de la création. Rédigée selon le droit français, nous avons vu qu'elle était valable dans tous les pays ayant signé la Convention de Berne. Elle ne nécessite pas d'adaptation à la législation pour les auteurs résidant hors du territoire français et désireux de l'utiliser. En répétant ces caractéristiques juridiques de base, nous voulons appuyer ce qui a été, dès le départ, notre volonté d'efficience et de réalisme et non un idéal utopique.

¹⁸⁶⁸ Initialement créée par nos soins chez voila.fr (copyleft_attitude@club.voila.fr) en 1999 elle sera hébergée par APRIL (Association Pour la Promotion et la Recherche en Informatique Libre) dès avril 2000 (copyleft_attitude@april.org)

4.2.1 La Licence Art Libre version 1.1.

Avec cette Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur.

Loin d'ignorer les droits de l'auteur, cette licence les reconnaît et les protège. Elle en reformule le principe en permettant au public de faire un usage créatif des œuvres d'art. Alors que l'usage fait du droit de la propriété littéraire et artistique conduit à restreindre l'accès du public à l'œuvre, la Licence Art Libre a pour but de le favoriser. L'intention est d'ouvrir l'accès et d'autoriser l'utilisation des ressources d'une œuvre par le plus grand nombre. En avoir jouissance pour en multiplier les réjouissances, créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. Dans le respect des auteurs avec la reconnaissance et la défense de leur droit moral.

En effet, avec la venue du numérique, l'invention de l'internet et des logiciels libres, un nouveau mode de création et de production est apparu. Il est aussi l'amplification de ce qui a été expérimenté par nombre d'artistes contemporains.

Le savoir et la création sont des ressources qui doivent demeurer libres pour être encore véritablement du savoir et de la création. C'est à dire rester une recherche fondamentale qui ne soit pas directement liée à une application concrète. Créer c'est découvrir l'inconnu, c'est inventer le réel avant tout souci de réalisme.

Ainsi, l'objet de l'art n'est pas confondu avec l'objet d'art fini et défini comme tel.

C'est la raison essentielle de cette Licence Art Libre : promouvoir et protéger des pratiques artistiques libérées des seules règles de l'économie de marché¹⁸⁶⁹.

Au fur et à mesure de l'avancement de sa rédaction, la licence est proposée à la discussion dans la liste de diffusion Copyleft Attitude. Nous allons reproduire ici quelques exemples de courriels envoyés pour montrer la façon dont le travail a pu se faire :

Salut tout le monde,

¹⁸⁶⁹ Licence Art Libre 1.1, Préambule. Archivage sur archive.org
<http://web.archive.org/web/20010223164739/http://artlibre.org> (page visitée le 10/03/10).

Voilà la licence.

Il manque encore 2 définitions et un paragraphe sur les versions. Et certainement d'autres choses car si elle ambitionne d'être claire et effective, elle ne peut être parfaite d'un seul coup.

Nous sommes aussi dans l'expérimentation et c'est à ceux qui l'utiliseront d'en faire l'expérience pour parfaire les idées qu'elles contiennent.

Toutes suggestions, idées, critiques bienvenues. (merci de signaler aussi les éventuelles fautes d'orthographe...)

antoine¹⁸⁷⁰

Parmi les interventions, celle d'Isabelle Vodjdani¹⁸⁷¹ :

From: "Isabelle Vodjdani" <Vodjdani.Isabelle@xxx.fr>

To: copyleft_attitude@april.org

Subject: Re:[copyleft_attitude]encore des réflexions?

Le 28/06/2000 à 18h24 Antoine Moreau écrivait:

> - définition sur la copie (tout ce qui n'est pas l'original) :

> perso : cette définition claire et nette me convient.

le 29/06/2000 à 13h Mélanie Clément écrivait:

> le tout est de distinguer la notion d'original à celle de copie.

Oui, certes, mais le langage n'est pas fait seulement d'oppositions binaires. Il 'agit aussi de distinguer la notion de copie de celle d'œuvre modifiée (qu'on l'appelle dérivée ou seconde étant un autre problème dont on peut discuter par ailleurs).

En effet, la licence introduit deux formes de libertés:

1: La liberté de diffuser des copies des œuvres (avec mention de l'auteur de l'œuvre diffusée)

2: modifications des copies l'œuvre (ce qui, si j'ai bien compris donne lieu à l'établissement d'un nouvel original et d'un nouveau copyright automatiquement mis

1870 A. MOREAU, courriel à la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org le 19 juin 2000.

1871 Les citations dans les courriels sont marqués par le signe « > ».

sous LAL, avec mention de l'auteur de l'œuvre modifiée et de l'auteur la modification).

Si telle est la bonne interprétation de la licence, alors il faut pouvoir distinguer la copie d'une œuvre, d'une œuvre seconde qui est de la responsabilité d'un auteur distinct.

Si je me trompe, si toute copie est considérée comme une œuvre seconde incombant de la responsabilité de celui qui fait et diffuse la copie (ce qui pourrait très bien se défendre et simplifierait beaucoup de choses), alors:

a) je ne vois pas la nécessité juridique de distinguer le 2.2 (Liberté de diffuser d'interpréter ou de représentation) du 2.3 (liberté de modifier)

b) dans ce cas il faut faire obligation à l'auteur de la copie de mentionner son nom et de l'associer à la copie qu'il diffuse. Il devient alors l'auteur des modifications ou effets de surinterprétation éventuelles qui résulteraient de sa copie.

c) Il découlerait alors du point b) que toute copie est une œuvre seconde, qu'elle a un auteur, et qu'en toute logique il n'y a plus lieu de distinguer l'original de la copie, puisque chaque copie devenant un acte de création original, il produit une œuvre originale.

Personnellement, je serais tout à fait favorable à une telle interprétation de la licence.

Mélanie Clément encore, le 29/06/2000 à 13h:

> Parfois les définitions les plus simples sont les plus efficaces juridiquement,

Quoique séduisante, la simplicité ne doit pas être confondue avec simplisme. La définition "copie: tout ce qui n'est pas l'original" relève de l'erreur logique, et qui plus est d'une erreur assez grossière qui repose encore une fois sur une pensée binaire. (On appelle ça un paralogisme si l'auteur est de bonne foi, et un sophisme s'il est de mauvaise foi et qu'il raisonne ainsi pour tromper son auditoire). En effet, on ne peut pas affirmer que "tout ce qui n'est pas l'original est une copie". Et une copie de quoi s'il vous plaît? Cela pourrait être la copie d'un autre original, ou un original différent, ou une entité abstraite qui ne peut être ni un original ni une copie, bref cela peut recouvrir n'importe quoi. Ce n'est pas une définition.

S'il faut absolument faire simple, autant ne pas définir du tout la notion de copie et s'en remettre au sens commun qui est certes plus aléatoire, mais moins absurde que cette fausse définition qui jette le discrédit sur toute la licence, sur ceux qui la font et

sur ceux qui l'utiliseront.

Isabelle Vodjdani¹⁸⁷²

Le 02 juillet 2000, dernière réunion et fin de la rédaction de la LAL. Présentation de la version 1.0 dans la liste de diffusion Copyleft Attitude :

*To: copyleft_attitude@april.org
From: Antoine Moreau <antomoro@xxx.xxx>
Subject: Licence Art Libre (1.0)*

Salut tout le monde,

Voilà, nous y sommes arrivés. Une version 1 de la licence art libre qui, sans compromission, a su trouver un compromis satisfaisant chacun. Nous pensons et espérons qu'elle sera à la hauteur des attentes de la plupart d'entre vous.

Ce matin pour discuter des points sensibles il y avait, chez Mélanie Clément-Fontaine : Isabelle Vodjdani, David Geraud et moi-même.

Je résume :

- ✓ définition de l'œuvre : ni collective, ni dérivée, ni collaborative, mais commune.*
- ✓ définition de copie : moins lapidaire que celle proposée en première mouture.*
- ✓ remplacement de « œuvres secondes » par « œuvres conséquentes ».*
- ✓ remplacement de « coordinateur » par « initiateur ».*

(j'ai mis la LAL sur <http://antomoro.free.fr/c/lal.html> mais c'est une présentation et un url provisoire.)

(Je serai absent du 3 dans l'après-midi au 5 au soir, avec accès à ma BAL je pense)

(nous verrons la possibilité de mettre la LAL en site miroir, en fichier .rtf, pdf, et aussi une traduction anglaise et espagnol et allemande...)

(pour annoncer la sortie de la LAL, je vous propose d'attendre un peu, que tout soit bien mis en place)

¹⁸⁷² I. VODJDANI, courriel envoyé dans la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org en réponse à A. MOREAU et M. CLÉMENT-FONTAINE (citations dans le texte), le 29 juin 2000.

*Bonne lecture*¹⁸⁷³.

La mise en ligne de la Licence Art Libre, début juillet 2000, provisoirement sur notre site personnel, sera bientôt hébergée sur un site dévolu à l'association (association dite « de fait » car non formalisée selon la loi 1901) Copyleft Attitude en février 2001. D'une version 1.0 en travail et en discussion, ce sera en version 1.1 qu'elle sera finalisée.

Trois ans après la version 1.1 de la LAL, la nécessité d'une révision se fait sentir.

4.2.2 La Licence Art Libre version 1.2.

En septembre 2003, nous nous apercevons d'une amélioration possible pour rendre la licence opérationnelle dans certains cas de figures. Celui, fréquent, d'œuvres libres entrant dans la composition d'œuvres non libres.

Par exemple : comment rendre possible l'incorporation d'un morceau de musique sous copyleft, dans une compilation d'œuvres qui seraient soumises au droit d'auteur classique ? Selon la version 1.1, la totalité des œuvres qui forment un même ensemble doivent être libres. Un élément copyleft entraîne tous les autres éléments à être copyleft. De la même façon qu'il n'est pas possible d'avoir un élément non-copyleft dans un ensemble copyleft. On parle alors de « copyleft fort »¹⁸⁷⁴.

Pour résoudre ce problème, la même équipe qui s'était réunie pour la rédaction de la LAL dans sa première version, s'est à nouveau réunie à plusieurs reprises en septembre et octobre 2003 au café l'Apostrophe¹⁸⁷⁵. La solution trouvée fut de prendre en considération la notion de « copie servile » et de s'en servir pour qu'il n'y ait pas d'originalité à faire valoir. Et ainsi, rendre possible l'incorporation d'un élément libre dans un ensemble non-libre :

A la place de l'article 3 actuel :

« Tous les éléments de cette œuvre doivent demeurer libres, c'est pourquoi il ne vous est pas permis d'intégrer les originaux dans une autre œuvre qui ne serait pas

1873 A. MOREAU, courriel à la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org le 02 juillet 2000.

1874 « Copyleft fort / copyleft standard »,

http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft#Copyleft_fort_2F_copyleft_standard (page visitée le 04/10/10).

1875 L'Apostrophe, 23 Rue de la Grange aux Belles, 75010 Paris devenu le « Quartier Général » de Copyleft Attitude où ont lieu depuis et jusqu'à ce jour, tous les derniers jeudi du mois, des rencontres. Voir plus loin.

soumise à cette licence ».

Je propose :

« Tous les éléments de cette œuvre doivent demeurer libres, c'est pourquoi il ne vous est pas permis d'intégrer les originaux (originels et conséquents) dans une autre œuvre qui ne serait pas soumise à cette licence ».

Ainsi on garde la même formule retenue dans l'article 2.3 :

« Vous avez la liberté de modifier les copies des originaux (originels et conséquents) [...] »

Cela veut dire que les copies serviles sur lesquelles il n'est pas possible de revendiquer des droits d'auteur peuvent être intégrées à un ensemble non soumis à la LAL. Elle ne doit pas être modifiée au sens du droit d'auteur (sachant que le droit d'auteur est plus restrictif que l'appréciation artistique dans la reconnaissance d'un acte créatif). La forme négative de la clause montre que la volonté première est de limiter toute emprise non libre des œuvres. L'ouverture est donc l'exception. je pense qu'il faudra le dire dans le discours qui accompagne la licence¹⁸⁷⁶.

Cette modification de la LAL était un souhait souvent évoqué de la part des artistes. Elle allait maintenant permettre une plus grande souplesse dans l'intégration parmi un environnement non libre, tout en conservant ses qualités copyleft. Nous passons d'un copyleft fort à un copyleft standard.

Quatre ans après cette version 1.2, une version 1.3 est rédigée. Le motif : garantir un maximum de solidité juridique en vue de l'évolution des pratiques culturelles influencées par le numérique et l'internet et permettre la compatibilité avec les autres licences de type copyleft.

4.2.3 La Licence Art Libre version 1.3.

La version 1.3 a été rédigée en avril 2007. Sauf la défection de David Geraud, c'est la même équipe qui prend en charge cette nouvelle rédaction avec la venue nouvelle de Benjamin Jean, juriste¹⁸⁷⁷. La liste Copyleft Attitude, comme pour les précédentes version, aura été

¹⁸⁷⁶ M. CLÉMENT-FONTAINE, courriel adressé à la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org le 14 octobre 2003.

¹⁸⁷⁷ Option Libre | Site personnel de Benjamin Jean aka « Mben », <http://mben.fr> Voir plus loin l'étude que nous faisons de son association Veni Vidi Libri <http://www.vvlibri.org>

également mise à contribution. Cette version, que nous pouvons aujourd'hui considérer comme quasi-définitive en ce qu'elle présente une grande stabilité juridique, conserve toutes ses qualités premières tout en devenant plus précise et plus solide.

Quels sont les changements majeurs par rapport aux version précédentes ?

Cela a été un vrai bon travail de groupe. Les complémentarités du noyau dur de Copyleft Attitude ont pu faire une LAL équilibrée et plus précise. La version 1.3 apporte les améliorations suivantes :

- *une rédaction plus sobre.*
- *une terminologie plus explicite.*
- *des précisions concernant les droits voisins.*
- *des précisions concernant les responsabilités des auteurs.*
- *des précisions concernant l'incorporation de l'œuvre*
- *les critères de compatibilités avec les autres licences libres.*

1 *sa dimension internationale et sa capacité d'interopérabilité*¹⁸⁷⁸.

Parmi ces changements, une préoccupation majeure : la compatibilité avec d'autres licences libres. Il montre bien notre volonté d'ouverture lorsqu'à été constaté un problème du à la multiplication des licences dites « libres ». En effet, avec l'arrivée des licences Creative Commons et la multiplication des choix qu'elles peuvent offrir, il est apparu une contradiction dommageable pour la dite Culture Libre : l'incompatibilité entre les différentes œuvres répondant à des licences différentes. Y compris pour des œuvres se voulant copyleft. Cette contradiction qui ne pouvait demeurer. Elle devait trouver une solution pour être cohérent avec l'esprit du copyleft, au risque même de voir la Licence Art Libre happée par une autre licence copyleft médiatiquement dominante comme la Creative Commons Share Alike + By Attribution. Nous avons délibérément choisi le principe du copyleft, plutôt que de conserver coûte que coûte la LAL comme « marque » d'un copyleft annoncé. En paraphrasant une fameuse phrase¹⁸⁷⁹, nous pourrions dire :

Périssent La Licence Art Libre, s'il doit nous en coûter notre gloire, notre bonheur et notre liberté !

1878 A. MOREAU, « Licence Art Libre 1.3 - Entretien avec Antoine Moreau », interview avec Alexis Kauffmann, 9 avril 2007, <http://framablog.org/index.php/post/2007/04/09/Licence-Art-Libre-13-Antoine-Moreau> (page visitée le 11/10/07).

1879 « Périssent nos colonies plutôt qu'un principe ! ». Cette phrase attribuée à Robespierre est en réalité de Pierre Samuel Du Pont de Nemours. L. BLANC, *Histoire de la Révolution Française*, tome 6, Langlois et Leclercq, Furne et Cie, 1854, p. 62 - 63.

S'il fallait sacrifier l'intérêt ou la justice, il vaudrait mieux sacrifier la Licence Art Libre qu'un principe¹⁸⁸⁰.

C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de rendre toutes œuvres réalisées avec la LAL compatibles avec une autre licence de type copyleft. Le principe du copyleft, contredit par la multiplicité des licences, invite à une réelle compatibilité entre celles qui sont également copyleft.

Voici la clause introduite dans la version 1.3 de la LAL :

5. CRITERES DE COMPATIBILITÉ.

Une licence est compatible avec la LAL si et seulement si :

- elle accorde l'autorisation de copier, diffuser et modifier des copies de l'œuvre, y compris à des fins lucratives, et sans autres restrictions que celles qu'impose le respect des autres critères de compatibilité ;*
- elle garantit la paternité de l'œuvre et l'accès aux versions antérieures de l'œuvre quand cet accès est possible ;*
- elle reconnaît la LAL également compatible (réciprocité) ;*
- elle impose que les modifications faites sur l'œuvre soient soumises à la même licence ou encore à une licence répondant aux critères de compatibilité posés par la LAL¹⁸⁸¹.*

Depuis sa mise en circulation, la Licence Art Libre permet à de nombreux artistes de créer des œuvres ouvertes, ou plus exactement, des « œuvres en partage »¹⁸⁸² qui répondent aux critères du copyleft. Elle est recommandée, rappelons-le, par la Free Software Foundation en ces termes :

We don't take the position that artistic or entertainment works must be free, but if you want to make one free, we recommend the Free Art License¹⁸⁸³.

D'aucun, surtout des artistes, considèrent la Licence Art Libre, non pas tant comme une licence juridique, qu'une œuvre, d'art, qui aurait pris la forme d'une licence juridique.

1880 *Idem*.

1881 Licence Art Libre 1.3 *op. cit.*

1882 « Avis et communications, Avis divers, Commission générale de terminologie et de néologie, Vocabulaire de la culture. NOR: CTNX0710861X », *Journal Officiel* n° 220 du 22 septembre 2007, p. 15622, texte n° 90, <http://www.legifrance.gouv.fr/WAspad/UnTexteDeJorf?numjo=CTNX0710861X> (page visitée le 09/10/07).

1883 « Licenses », *op. cit.*

Considérant que tout ce que peut faire un artiste prend une dimension artistique¹⁸⁸⁴. Le fait qu'il s'agisse également d'un travail collectif n'influe pas beaucoup sur le caractère « artistique » qu'on voudrait faire porter à la Licence Art Libre étant donné qu'aujourd'hui, « chacun est un artiste ». Une licence concernant la question de l'art pouvant avoir cette qualité en particulier.

Notre avis est qu'il s'agit avant toute chose d'une licence juridique comme il en existe des milliers d'autres. Le fait qu'elle touche le champ de l'art et qu'elle ait été à l'initiative d'un artiste pourrait lui donner un caractère artistique, mais cela n'a pas été notre intention. Nous avons au contraire voulu nous effacer comme artiste pour que la Licence Art Libre ne soit pas une œuvre d'un auteur mais bien un outil réalisé à plusieurs mains dont l'usage est commun. Il s'agissait de se donner les moyens, qu'un outil offre, pour réaliser des œuvres libres copyleft. Des œuvres donc, y compris des « choses », des « machins », comme nous l'avons vu et qui excèdent l'art reconnu comme tel.

La Licence Art Libre s'applique aussi bien aux œuvres numériques que non numériques.

Vous pouvez mettre sous Licence Art Libre tout texte, toute image, tout son, tout geste, toutes sortes de machins sur lesquels vous disposez suffisamment de droits d'auteurs pour agir¹⁸⁸⁵.

Nous pouvons ajouter, cette mise au point faite, que considérer la Licence Art Libre comme une œuvre d'art est possible, tout comme il a été possible de déclarer n'importe quel objet, d'art. En cela, la Licence Art Libre serait peut-être la première licence juridique à être comprise en ce sens, de la même façon que GNU/Linux, système d'exploitation, a pu être reconnu comme une œuvre¹⁸⁸⁶.

Au moment où nous achevons cette étude, il s'est écoulé un peu plus de dix années. C'est, somme toute, un temps assez long pour une association, même si elle n'a pas été formalisée selon la loi 1901. Dix ans de maintien et d'attention au copyleft appliqué à la création hors logiciel. Durant ces années, nous avons pu être témoin et acteur d'objets ou d'événements générés par la Licence Art Libre et le copyleft.

Avant de faire un bilan, provisoire et ponctuel, nous allons faire état des œuvres. Encore faut-il, là aussi, faire le point sur ce mot, mais nous l'emploierons à escient, nous allons

1884 Comme l'affirme la théorie institutionnelle de l'art. Voir, par exemple G. DICKIE, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés*, n°17, novembre 2009, p. 211-227.

1885 Licence Art Libre, (en fin du texte de licence), *op. cit.*

1886 Avec le prix Ars Electronica en 1999, *op. cit.*

nous en expliquer. Nous ferons état de ce qui, dans notre propre recherche artistique a pu orienter notre intérêt pour le copyleft avant de prendre quelque œuvres en exemples puis, nous nous pencherons sur la façon dont a fonctionné Copyleft Attitude.

4.3 Œuvres.

Employons le mot « œuvre » qui pourrait sembler désuet, il ne nous semble pourtant pas étranger au fait d'art. Qu'en est-il des œuvres libres dont nous savons l'art prégnant ?

Nous pourrions les nommer, des « ouvres ». Des « ouvres d'art » car elles outrepassent leur propre finition et définition. C'est ce que le copyleft pose *a priori* (et non *a posteriori* par une cession de droits) en légalisant la copie, la diffusion et la transformation. Avec l'altérité au risque de l'altération, il ouvre la clôture de l'œuvre, il ouvre l'œuvre également, tout aussi légalement. Il en fait, par l'action de son ouverture, une « ouvre » effective. Nous aimerions dire alors que les artistes qui font de l'art libre, qui font des ouvres, sont des ouvriers au sens où, lorsqu'ils œuvrent, ils ouvrent. Ce sont des œuvriers. Par l'ouverture, l'œuvre y est. C'est-à-dire qu'un passage est créé avec un objet librement copiable, diffusable et transformable. Ce passage reste ouvert à d'autres ouvertures. L'ouvre d'art est une trouée. Elle retrouve ainsi l'art en son mouvement, en son passage.

Pour aborder ces œuvres, nous allons commencer par nous interroger sur notre propre pratique artistique d'avant le copyleft. Nous prendrons ensuite quelques exemples d'œuvres libres, puis nous montrerons des réalisations hors qualité d'art reconnu comme tel mais mises sous Licence Art Libre. Enfin, nous ferons état d'événements qui ont eu pour objet de rendre manifeste l'existence de l'art libre, évènements qui ouvrent, qui œuvrent, sans doute des évènements artistiques, des formes d'ouvres d'art.

4.3.1 Des œuvres proto-copyleft.

Nous allons montrer dans cette partie comment notre recherche artistique d'avant la découverte du copyleft était empreinte de cette notion et contenait en germe ce que le copyleft formalise par une licence. Quatre travaux, différents les uns des autres, peuvent nous aider à comprendre la raison de notre intérêt pour le copyleft : les vitagraphics, les peintures de peintres, les sculptures confiées et les feuilles vierges à dessiner.

4.3.1.1 Les Vitagraphics.



Vitagraphics in-situ, réalisée à Madrid en février 1989.

Tout comme photographie signifie « trace de lumière »¹⁸⁸⁷, Vitagraphics veut dire « trace de

1887 « Le mot « photographie » est composé de deux racines d'origine grecque : 1/le préfixe « photo- » (ΦΩΤΟΣ, photos : lumière, clarté) - qui procède de la lumière, qui utilise la lumière ; 2/le suffixe « -graphie » (ΓΡΑΦΕΙΝ, graphein : peindre, dessiner, écrire) - qui écrit, qui aboutit à une image.

Littéralement : « peindre avec la lumière ». <http://www.reflexphotos.fr/9-12-81-photographie->

vie ». C'est une image *acheiropoïète*¹⁸⁸⁸, c'est-à-dire non faite de main d'homme, qui recueille ce qui se passe dans le temps et lieu de sa pose, avec le vivant qui déambule à la surface. Parmi les images non faites de main d'homme, la plus connue est sûrement le Suaire de Turin. Comme nous l'avons vu auparavant, les mal nommés « fétiches » africains, font également partie de cette intention de réalisation hors la main, en prise directe avec le réel, fabricant.

Concrètement, une vitagraphie est une toile spécialement préparée que nous posons sur le sol d'un lieu, pendant une durée déterminée de 1 jour, 3 jours, 3 semaines ou 9 semaines, suivant la nature du lieu. Le passage des gens sur la toile fait apparaître le graphisme du sol, grâce à la matière poussière. C'est une trace du vivant pendant un temps et dans un espace donné.

Une fois le temps de pose réalisé, la vitagraphie est vernie, tendue sur châssis comme peinture. C'est une image qui se situe dans la tradition des Beaux-Arts, mais c'est une peinture sans peinture. Sans doute, une peinture d'après sa fin, une fin sans fin y compris sans peinture.

« Vitagraphie » est une marque déposée à l'Institut National de la Propriété Industrielle. Elle concerne les classes de produits ou service : 9, 35, 42¹⁸⁸⁹. Il s'agissait, dans le cadre d'une exploitation commerciale, d'utiliser la vitagraphie comme « test de détection de la saleté » à l'usage de sociétés de nettoyage. Un article paru dans « Service 2000, le magazine du nettoyage industriel » en mars 1984 fait état de l'initiative prise en ce sens. Entreprise avec un collectionneur d'art contemporain, ex-cadre de L'Oréal, elle sera abandonnée faute de perspective commerciale réelle. L'intention était d'articuler l'art avec une fonction annexe utile et inversement, poser une fonction utilitaire et un art en conséquence. Non pas confondre les deux, mais les jouer en rapport et en effectivité. Associer les pôles opposés nous semblait alors une possibilité d'art, comprenant *technè* et *ars*, comprenant à la fois un rôle social et économique avec une nécessité de vacance et d'inutilité.

[etymologie.html](#) (page visitée le 18/06/10).

1888 « [...] *acheiropoïetos* (« non fait de main d'homme », *non-manu-factum* en latin), un néologisme forgé par saint Paul. Appliqué aux images, ce terme est une contradiction en soi, car en règle générale, une « image non faite de main d'homme » n'est pas une image. Dans la théologie paulinienne, le qualificatif se rapporte au corps transfiguré. Les images qui se prétendaient de ce type revendiquaient certains privilèges du corps et faisaient des miracles comme des thaumaturges vivants, en laissant une empreinte et en se dupliquant sous forme d'images. En même temps, elles renversaient le rapport entre la reproduction et l'original. » H. BELTING, *La vraie image*, trad. Jean Torrent, Gallimard, Le temps des images, 2005, 2007, p. 97. Voir également G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, 2008, p. 76 à 92.

1889 Dépôt le 05/12/1983 sous le n° 1261100, renouvelé le 24/11/1993. Dépôt à nouveau le 15/06/2010 sous le n° 10/3746361.

La première vitagraphie date de 1981. Plusieurs centaines ont pu être réalisées depuis, particulièrement dans les villes capitales d'Europe, dans divers lieux de passages, lieux historiques ou lieux de la vie quotidienne¹⁸⁹⁰. Nous poursuivons toujours cette activité de temps à autre.

Nous pourrions dire ici que nous nous jouons de nous-même et de ce que nous sommes censé faire. Nous sommes l'auteur en question. Il fait une image sans la faire. Qui en est l'auteur ? Les passants ou bien celui qui a posé et pensé la toile ? Sans doute la vie qui trace et dont les auteurs (l'artiste proprement dit et les passants sur la toile) sont les révélateurs. Dans une interview¹⁸⁹¹, celui qui est reconnu comme étant l'auteur des vitagraphies s'exprime ainsi :

BM : Le statut de votre travail est finalement celui d'intercéder, d'être au milieu d'un processus de visibilité...

AM : De mettre en œuvre le processus créateur et de le rendre visible. Je n'ai nullement l'intention d'assumer les positions de l'artiste romantique. Il ne s'agit en effet pour moi ni d'exprimer mon « moi » profond ni de délivrer je ne sais quel message... Le message passe à travers moi...

Être passeur du Texte, d'une graphie, d'une image qui vient comme par miracle, être cet auteur qui, par un non-agir, va faire advenir la trace du vivant au plus près de la réalité, voilà ce qui a motivé l'invention de la vitagraphie. Mais aussi, n'être ni soumis au travail valorisé de l'artiste, ni soumettre autrui au travail d'une maîtrise, à la production volontaire d'un fétiche. Tout en réalisant un objet témoin d'un certain faire, réaliser ce faire par un défaire de la création personnelle qui ne soit pas un détruire, mais un décréer, laissant place à la création du monde, celle-ci venant se faire sur la toile. L'objet d'art est là, une fois la toile retirée du sol et vernie, il n'est pas nié, il est arrivé, sans que nous en soyons tout à fait, mais par ailleurs sans doute, l'auteur.

*Toutes choses du monde surgissent sans qu'il en soit l'auteur*¹⁸⁹².

Nous cherchions, avec les vitagraphies, à réaliser certainement, par la négative, une affirmation en creux de l'auteur. « Je est un autre »¹⁸⁹³, « Rien n'aura eu lieu que le

1890 Voir « Vitagraphies » : <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=vi> (page visitée le 05/10/10).

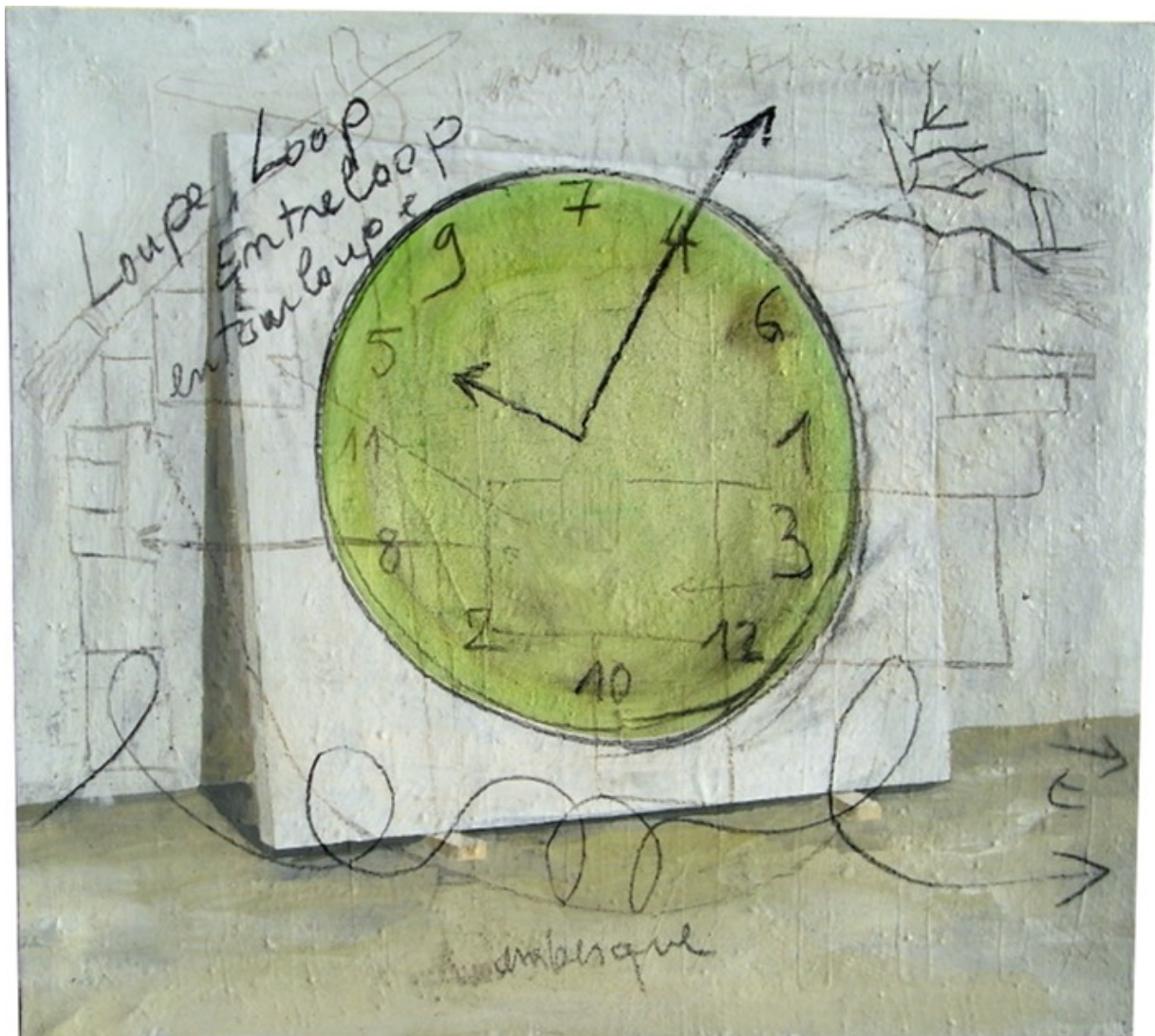
1891 Antoine Moreau, *Vitagraphies*, catalogue d'exposition, interview avec Bernard Marcadé, exposition à la Galerie Jean-Marc Patras, du 22/10/87 au 19/12/87, Paris.

1892 LAO TSEU, *Tao Tö King*, idées/Gallimard, 1967, trad. Liou Kia-Hway p. 60.

1893 A. RIMBAUD, *lettre à Paul Demeny le 15 mai 1871*, op. cit.

lieu »¹⁸⁹⁴. Ces deux sentences allaient résonner avec une grande vigueur lorsque nous nous sommes connecté à l'internet en 1995 et que nous avons découvert le copyleft où la fabrique du réseau des réseaux se fait « comme par enchantement ». Nous avons bien dit : « comme ». Nulle magie dans le fait internet, mais des « je autrement je » et un « lieu qui a lieu ». Ce que nous mettions en « ouvre » avec les vitagraphies : un retrait pour voir la fabrique d'une image qui allait se produire, comme par enchantement, nous-même bouleversé, ravi pas ce qui se passe et se produit.

4.3.1.2 *La peinture de peintres.*



Peinture de Fabrice Hyber réalisée en janvier 2010 par dessus celle de Miguel Angel Molina.

1894 S. MALLARMÉ « Un coup de dés », *Igitur, Divagation, Un coup de dés, op. cit.*

Depuis 1985, nous proposons à des peintres de rencontre de se peindre les uns par dessus les autres. Une peinture en recouvre une autre. Cette peinture n'aura pas de fin, pas d'image arrêtée¹⁸⁹⁵. D'une dimension de 88,5 cm/101,5 cm, ce n'est pas une compilation de nos goûts en peinture, ni une collection de peintres. Une fois peinte, la toile est accrochée dans notre salon en attendant d'être à nouveau peinte par un autre peintre.

Des photographies rendent compte de la peinture réalisée par chacun des auteurs. C'est par elle que la peinture est visible une fois qu'elle a été recouverte par une autre. La photographie nous fait recouvrir la peinture après que celle-ci aura été recouverte par une peinture.

Voici, par ordre chronologique avec une brève description, la liste des peintres qui se sont peints les uns par dessus les autres à notre invitation¹⁸⁹⁶ :

- 1 X (Nu flottant dans pluie d'étoile). Mai 1985
- 2 Monique Morillon (Mandrake le Magicien). Mai 1985
- 3 Gaspard (Faune courant). Juin 1985
- 4 Tsion Agai (Personnage dans forêt). Septembre 1985
- 5 Daniel Lê (Visage à double bouche). Janvier 1986
- 6 Abel Roy (Nuit étoilée). Août 1986
- 7 Jean Prachinetti (Jeune fille Allemande avec porc). Mai 1987
- 8 Stéphane Mestre (Etoile). 1988
- 9 San-Froid (« Shmolmatic »). Novembre 1988
- 10 Alain Fraboni (Maison, barque et personnage sur une colline).
- 11 SP 38 (Oiseau avec Tour Eiffel peint au revers).
- 12 Serge Kliaving (« Here we go now, » squelette irradié jouant du tambour).
- 13 Speedy Graphito (Composition abstraite logotype de S G).
- 14 Robert Combas (« Salman Rushdie poursuivi par ses tueurs à gage »).
- 15 Yan PeiMing (Portrait de femme de profil).
- 16 Valérie Favre (Oreiller).
- 17 Christian Vialard (Portrait d'Antoine Moreau)
- 18 Eric Arlix (La Manche avec bouteille à la mer).

¹⁸⁹⁵ On peut voir des photographies de la Peinture de Peintres ainsi que leurs certificats d'authenticité ici : <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=peintpeint> (page visitée le 05/10/10).

¹⁸⁹⁶ La date manque pour les peintures entre 1988 et 1998. La raison en est que nous ne nous sommes pas soucié de noter, à cette période, la date des différentes exécutions de peintures. Volontairement, pour amplifier encore un peu plus l'abandon que cet exercice travaille. Ensuite, nous avons jugé bon de préciser la date. Volontairement, pour retrouver un repère temporel.

- 19 Roberto Martinez (« Aucune image ne pourra sauver le monde », un papier buvard collé).
- 20 Nadine de Koenigswater (« L'art est beau mais donne bien du travail » collage en bas à gauche)
- 21 Roland Schar (« Handle with care »). Mars 1998
- 22 Klaus Scherübel (Exercice de relaxation, monochrome vert). Avril 1999
- 23 Miquel Mont (À refait le châssis de la peinture). Février 2002
- 24 Sholby (Cercles multicolores). 06 Février 2004
- 25 Nina Childress (Couverture, peinture n° 743). 20 Décembre 2004
- 26 Stéphane Trois Carrés (quantificateur existentiel) 2006
- 27 Miguel-Angel Molina (sans titre), octobre 2007
- 28 Fabrice Hyber (sans titre), janvier 2010

Visible est notre intention de créer une peinture commune, un commun de peintres. Non pas une « communauté », ceci impliquerait que les peintres co-existent les uns avec les autres comme dans un cadavre exquis¹⁸⁹⁷, le bien nommé, offrant une image commune. Ce n'est pas le cas : les peintres existent en rapport comme un Tout ou Rien, comme un Rien du Tout, ils sont présents recouvrant toute la peinture en attente de disparition. Ceci n'est pas l'anéantissement, ni la négation de ce qui se fait, mais bien l'affirmation d'un dévoilement fait par la négative.

Car recouvrir, dans la peinture de peintres, veut dire découvrir, recouvrer la vue, recouvrer l'esprit de la peinture telle qu'elle a pu se pratiquer dans la caverne des premiers hommes, pour atteindre la lumière d'un entendement. Nous l'avons vu, selon Georges Bataille, la toute première trace d'art fut une pratique autorisant le meurtre du dieu adoré, l'animal parfait qu'il allait falloir tuer pour vivre, mettre à mort tout simplement pour se nourrir et se vêtir.

Avec la peinture de peintres, nous pouvons dire que nous découvrons la peinture en la recouvrant. Comme on recouvre la vue, nous retrouvons ce qui peut faire la peinture en son acte. La peinture de peintres est à la fois la fin de la peinture et la peinture infinie. Il n'y aura pas d'image arrêtée, il n'y aura pas de peinture finale, mais bel et bien une peinture sans fin, par la fin de la peinture. Il s'agit pour nous d'emprunter la voie décréative de l'art, où la dépossession et de notre peinture et de celles réalisées par les peintres, fait advenir ce qu'il en est, sans doute, de la peinture comme pratique artistique première, si

1897 « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. », A. BRETON, P. ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Paris, 1938, 2005.

on n'y regarde bien à l'origine. En la recouvrant, la découvrir ; en la recouvrant, la recouvrir.

Ce don que nous demandons aux artistes provoque un geste gracieux de leur part quelque soit la réalité esthétique de leur peinture. C'est ce geste que nous trouvons de toute beauté. Nous avons toujours été ravi, par ailleurs comme par surprise, de la peinture que les peintres ont pu réaliser en ce geste sans calcul.

La peinture de peintres montre, par une pratique qui se situe dans la tradition des Beaux-Arts, la disposition d'esprit favorable qui nous a fait nous intéresser au copyleft lorsque nous avons pu en prendre connaissance. Nous retrouvons, dans le « concept » du copyleft, l'ouverture au geste créateur que nous mettions en branle avec les peintres de rencontre. Sans iconoclasme et sans soumission à la seule valeur comptable du marché ou de l'esthétique actant la mort de l'art.

4.3.1.3 *Les sculptures confiées.*



Depuis 1993 nous confions des sculptures à certaines personnes de rencontre¹⁸⁹⁸.

Nous confions une sculpture à quelqu'un en lui demandant de la confier également à quelqu'un d'autre, qui la confiera aussi et ainsi de suite, de façon à ce qu'il n'y ait pas de propriétaire définitif, ni de point de chute final. Nous demandons aussi à ce qu'on nous écrive pour recueillir les informations concernant la circulation de l'objet. Chacune des sculptures est identifiée par un numéro. Un bulletin¹⁸⁹⁹ retrace l'histoire de toutes les sculptures que nous avons pu confier jusqu'à

¹⁸⁹⁸Sculpture confiée n° 213,
¹⁸⁹⁹<http://antoinemoreau.org/index.php?art=1333>
(page visitée le 21/06/10).

[tp://antoinemoreau.org/index.php?](http://antoinemoreau.org/index.php?)

maintenant, leurs propriétaires ponctuels, leur localisation momentanée et le temps de passage d'une main à l'autre.

Par exemple, le parcours de la sculpture confiée n° 213 (ci-dessus en photo) :

Confiée à Ramon TIO BELLIDO le 06 Mai 1993 à Paris, France

à Philippe PIGUET (lettre du 22 Juin 1993), Paris, France

à Jérôme DELORMAS (lettre du 12 Janv 1994), Bilbao, Espagne

à Javier PEREZ (e-mail du 21 Sept 1997), Bilbao, Espagne

à Seber UGARTE (e-mail du 06 Mars 2001), Barcelone, Espagne

à BIGARA (collectif d'artistes) (e-mail du 03 Avril 2001), San Sebastian, Espagne

Les sculptures confiées forment un réseau, dessinent une histoire. Elles sont une pratique réticulaire, hors internet, mais selon un mode d'action qui s'en rapproche. Le don, la diffusion, la non-exclusivité de l'objet, le manque d'originalité, la confiance, l'ouverture à la confiance, sont les principaux éléments qui constituent la forme que prend cet exercice plastique.

Nous avons déjà fait le parallèle entre le copyleft, son process culturel, et les modes de transmission archaïques issus de sociétés à tradition orale, ce que l'UNESCO a regroupé sous l'intitulé « Patrimoine Immatériel de l'Humanité ». Nous reconnaissons dans notre pratique de transmission d'un objet confié à confier à nouveau sans fin, une familiarité avec la Kula des « Argonautes du Pacifique occidental » :

Sur chaque île et dans chaque village, un nombre plus ou moins restreint d'individus participent à la Kula - c'est-à-dire qu'ils reçoivent les objets en question, les détiennent pendant un temps assez court, puis les transmettent. Par conséquent, tout homme qui entre dans la chaîne Kula reçoit périodiquement, mais non régulièrement, un ou plusieurs mwali (brassards en coquillage) ou un soulava (collier de disques de coquillages rouges); il lui faut alors le passer à un de ses partenaires, qui lui donne en échange l'article opposé. Ainsi, aucun de ces articles ne reste longtemps en la possession d'un individu. Une transaction ne clôture pas les rapports Kula : la règle étant « une fois dans la Kula, toujours dans la Kula », les contacts entre deux hommes sont une affaire permanente, qui dure toute la vie. En outre, tout mwali ou soulava octroyé est

1899 Régulièrement mis à jour selon les nouvelles reçues des sculptures confiées, il se trouve à cette adresse : <http://antoinemoreau.org/index.php?art=264> (page visitée le 21/06/10).

toujours susceptible de voyager et de changer de main, et il ne saurait être question de le bloquer, la règle précitée s'appliquant aussi aux objets précieux¹⁹⁰⁰.

Inscrite dans le quotidien, sans expositions préconçues, sans collectionneurs à priori, sans destination muséale, la pratique des sculptures confiées est une pratique d'art qui excède l'économie de l'art reconnue comme telle. Elle se pratique hors l'enclos du lieu censé reconnaître l'art contemporain, elle se réalise hors un monde de l'art qui ne la saisit pas et qui, s'il arrive quelques fois à la capter, doit également arriver à s'en dessaisir, par principe. Une pratique banale mais vitale pour nous, pour ce qu'il en est de la liberté de faire acte d'art au sein d'un appareillage culturel qui ordonne les pratiques artistiques sans risquer leur économie, sans mettre en jeu leur dispositif captivant¹⁹⁰¹. C'est cet aspect pratique et donc artistique, au sens où l'art opère réellement la réalité, qui nous importe et qui nous porte à poursuivre cet exercice. Au fil de cette pratique, des événements ont lieu, des faits conséquents. Cela a pu être des photos prises par les propriétaires momentanés, des anecdotes¹⁹⁰², des textes, comme par exemple celui de Guillaume Fayard, poète, à qui nous avons confié la sculpture n° 535, une forme d'enveloppe A4 brune. Un poème en découla, sous Licence Art Libre, que nous avons repris pour écrire une suite, puis un texte théorique que Guillaume Fayard a fait paraître dans la revue La Voix du Regard.

Par ailleurs, si on peut parler d'une connaissance pratique découlant du rapport aux œuvres, c'est qu'on ne doit pas négliger la matérialité des œuvres d'art. Elles existent comme des faits avérés, aussi palpables qu'une machine, un arbre, une pierre, un trousseau de clés. L'existence des œuvres comme objets du monde éclaire la démarche de citation, de reprise – l'intertextualité en littérature, le détournement dans les arts plastiques, l'émulation entre artistes. Une phrase, une pierre ou une image sont autant de fragments réappropriables du monde. Chacune a toute raison de faire l'objet d'un commentaire, d'une mise en scène, toute raison de recueillir un nouvel éclairage. Une connaissance, pratique, du monde en découle. Mais le terme de connaissance pratique est aussi un bon angle d'approche pour aborder les Sculptures confiées qu'Antoine

1900 B. MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, trad. André et Simone Devyver, Gallimard, Tel, 1922, 1963, 1989, p. 139, 141.

1901 À ce sujet : l'exposition-performance de W. RAAD, « Scratching on things i could disavow: a history of art in the arab world », du 6 novembre au 5 décembre 2010, au 104, Festival d'automne, Paris, http://www.104.fr/#/fr/Artistes/A184-Walid_Raad Où il est mis à jour le pouvoir captivant et captant de dispositifs liés au marché (fonds de pension pour artistes et curators). Voir également Artist Pension Truth, <http://aptglobal.org> (pages visitées le 13/12/2010).

1902 Par exemple, comme nous l'avons vu, la sculpture confiée n° 345 à Claude Rutault, laissée dans sa voiture et qui a finie à la casse, <http://antoinemoreau.org/index.php?art=1417> (page visitée le 21/06/10).

Moreau fait circuler depuis plus d'une dizaine d'années¹⁹⁰³.

La sculpture aura donnée donc lieu à : un poème intitulé « 11 tables épaisses et lisses »¹⁹⁰⁴, une interprétation du poème, le nôtre à sa suite, intitulé « Sculpture confiée n° 535 »¹⁹⁰⁵, un article dans une revue et une publication de nos



La sculpture confiée n° 535 <http://antoinemoreau.org/index.php?art=1812> page visitée le 21/06/10).

deux poèmes en regard par les soins de Jivezi¹⁹⁰⁶. Elle aura surtout donné lieu à une amitié partagée.

Voici la première page, première table du poème écrit à propos et premier appui sur la sculpture confiée :

1. Le 27 mars 2004, à Apt, une sculpture m'a été confiée.

L'objet est une enveloppe papier kraft de format standard 21x29,7.

L'enveloppe

a pris place parmi les objets de l'appartement.

*Quelqu'un dans l'appartement a dit oh non ce n'est pas possible
ce ne peut pas être une sculpture elle a ri.*

1903 G. FAYARD, « De la confiance comme de l'un des beaux-arts. Sur les sculptures confiées d'Antoine Moreau et ce qu'elle enveloppe (jivezi). », *La Voix du Regard* n°18, octobre 2005, <http://artlibre.org/archives/textes/278> (page visitée le 21/06/10).

1904 G. FAYARD, « 11 tables épaisses et lisses » <http://28jours.free.fr/KRAFT/index.htm> (page visitée le 21/06/10).

1905 A. MOREAU, « Sculpture confiée n° 535 », <http://antoinemoreau.net/sc/535/535.html> (page visitée le 05/10/10).

1906 J. VEZINET, « sculpture confiée N°535 », <http://jiveziplak.free.fr/page/sc535a.html> (page visitée le 22/06/10).

*L'enveloppe a perturbé
les attentes
qu'on pouvait avoir en matière de sculpture -*

*les attentes qu'on pouvait avoir
papier kraft en matière d'enveloppe,
l'enveloppe perturbe les
attentes qu'on pouvait avoir
papier en matière de Sculpture
sur la table elle a ri¹⁹⁰⁷.*

Voici notre reprise (dans sa version 2) :

1. Introduction

Le 27 mars 2004, j'ai confié à Apt la sculpture n° 535 à Guillaume Fayard

<http://antomoro.free.fr/sc/scconf.html>

J'étais invité par l'association Plak'art <http://www.plakart.free.fr> pour un café philo animé par Philippe Mengue. C'était la veille, le 26 à 20h, j'ai présenté la notion de copyleft et la Licence Art Libre. Un article paru peu après dans « La Provence » en rend compte.

Le 27 mars 2004 j'ai confié la sculpture n° 535 dans le lieu de l'association plak'art (place Carnot, une vitrine, un placard ouvert et vitré) à Guillaume Fayard, il y avait aussi là à ce moment-là :

Jiji (qui veille !),

Danielle Bruel à qui j'ai confié également la sculpture n° 536,

la sculpture n° 537 à Pierre Chenet et

la sculpture N° 469 à Philippe Mengue qui m'avait été retourné par Laurent Bruel lorsqu'il l'avait exposée lors de la Copyleft Session que j'ai organisé à eof du 18 février au 1er mars 2003 à Paris

1907 G. FAYARD, « Onze tables épaisses et lisses », table 1, <http://28jours.free.fr/KRAFT/kraft-a.htm> (page visitée le 23/06/10).

*J'avais confié la sculpture N° 505 à
Jiji envoyée par courrier le 08 août 2002 à Apt, France, qui l'a confiée ensuite à
Fatiha Mehelleb, le 27 août 2002 à St. Saturnin d'Apt, France, qui me l'a retournée
(reçue par la poste le 20 mai 2003) à Pantin, France, puis je l'ai confiée à
Sholby, le 28 juil 2003 à Paris, France qui l'a confiée à
Lina Dietrich, le 09 Sept 2003 à Paris, France et aux dernières nouvelles, elle est entre
les mains de
Lucas Bernard, (e-mail du 15 oct 2003) à New-York, USA*

L'objet est une enveloppe papier kraft de format standard 21x29,7.

L'enveloppe a pris place parmi les objets de l'appartement de Guillaume.

*Quelqu'un chez lui a dit : « oh non ce n'est pas possible ce ne peut pas être une
sculpture », elle a ri du papier kraft.*

*L'enveloppe a perturbé
les attentes
qu'on peut avoir en matière de sculpture,
en matière d'enveloppe,
les attentes (qu'attend-t-on ?),
sur la table, elle a ri
sur la notion de sculpture¹⁹⁰⁸.*

« Sur la notion de sculpture », où comment un mouvement de décréation, via un objet banal, invite à la récréation gracieuse d'objets témoins d'une beauté possible des gestes qui se donnent en conséquence. Une récréation qui est décréation car chacun s'abandonne aux dons. Même si les sculptures confiées ne sont pas formalisées sous Licence Art Libre (leur exercice est antérieur à la découverte du copyleft et le contrat entre passeurs se fait avec le moins d'inscription possible, se fait de bouche à oreille), ce qui arrive est libre au sens du copyleft par l'interdit de l'appropriation exclusive et par l'infini du transport. C'est par la pratique, sans intérêt, que l'art, au sens où nous l'entendons et au sens où le copyleft le confirme, vient librement s'offrir.

1908 A. MOREAU, *op. cit.*, http://antoinemoreau.net/sc/535/535_a.html (page visitée le 05/10/10).

Nous avons appris par Danielle Lefevre¹⁹⁰⁹, alors que Laurent Buffet¹⁹¹⁰ venait de lui confier en notre présence la sculpture n° 732¹⁹¹¹, l'existence d'une pratique similaire, « non-artistique », qui consiste à faire voyager un personnage en papier à travers le monde. Il s'agit d'un projet qui s'inscrit en suite du livre pour enfants « Flat Stanley » de Jeff Brown illustré par Tomi Ungerer et paru en 1964¹⁹¹². Le livre raconte l'histoire d'un jeune garçon devenu accidentellement plat et qui va pouvoir réaliser des choses propices à son état. Un projet pédagogique d'échange scolaire a vu le jour en 1995 : « Flat Stanley Project »¹⁹¹³. Initié par Dale Hubert, professeur de collège, il consiste à envoyer une effigie en papier de Flat Stanley par la voie postale, d'écrire un journal concernant la vie de son école, de son pays, etc., puis de renvoyer le personnage aplati à une autre école pour que celle-ci corresponde avec les expéditeurs. Flat Stanley est à nouveau envoyé et ainsi de suite avec photographies, textes à l'appui, en un périple sans fin. L'effigie voyageuse permet ainsi aux élèves de connaître la géographie, l'histoire et les langues vivantes, mais aussi de se connaître les uns les autres en leur différentes cultures.

Ce qui nous différencie de Flat Stanley, c'est certainement le caractère sans finalité, sans fin de notre pratique. Non orientée par une fonction, autre que celle non-fonctionnelle de l'art, elle véhicule l'imprenable et échappe à la captation. Au risque d'apparaître sans intérêt aucun. Il arrive aussi que nous abandonnions purement et simplement les sculptures, confiées à la possible bonne fortune. Un mot accompagne qui invite l'inventeur de la sculpture à la confier ensuite pour suites possibles.

Ce qui nous permet de voir dans les sculptures confiées une pratique proto-copyleft peut se décomposer en plusieurs points :

- La diffusion libre de l'objet. Il transite de mains en mains pour se transmettre sans fin.
- Son caractère non-exclusif. Selon le mode opératoire de l'objet, il ne peut y avoir de propriétaire définitif. Saisi, il doit être à nouveau confié pour que sa diffusion se poursuive.
- La confiance. Les sculptures posent comme principe moteur l'abandon de l'objet entre des mains supposées en prendre soin. Il y a un « contrat de confiance » implicite entre les différents transmetteurs.

1909 Femme de Lefevre Jean-Claude, artiste.

1910 Philosophe, enseignant à l'École des Beaux-Arts de Cherbourg.

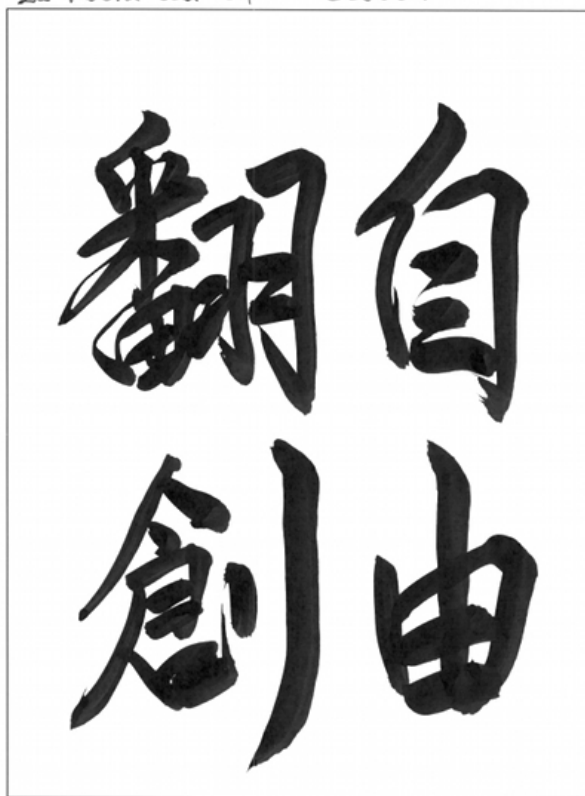
1911 À l'occasion du vernissage, le 5 juin 2010, d'une peinture copyleft que nous avons réalisé à la demande du Mur St Martin à Paris. « Totopyleft. La tête à Toto au mur St Martin », <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=Toto> (page visitée le 23/06/10).

1912 J. BROWN et T. UNGERER, *Flat Stanley*, HarperCollins, 1964.

1913 The Official Flat Stanley Project <http://www.flatstanley.com> (page visitée le 23/06/10).

4.3.1.4 Les feuilles vierges à dessiner.

La liberté du copier-créeer !



[votre nom et prénom, la date et un titre éventuel] :
Dimanche 06.12.2009 Liu Kuang-Chi
Suite à dessin, une proposition faite à l'auteur par Antoine Moreau <am@antoinemoreau.org>
de dessiner quelque chose.
© Copyleft : cette oeuvre est libre, vous pouvez la copier, la diffuser et la modifier selon les termes
de la Licence Art Libre <http://www.artlibre.org>

F. LIU KUANG-CHI, « La liberté du copier-créeer ! », 06 décembre 2009, <http://antoinemoreau.org/index.php?art=2689> (page visitée le 05/10/10).

De janvier 1982 à décembre 1997 nous avons proposé à des personnes de rencontre de nous dessiner quelque chose sur une feuille vierge A4. L'invitation était simple : la personne dessine ce qu'elle veut, elle date et signe et nous contresignons. Nous faisons nôtre le dessin fait.

Nous reprenons cet exercice en mars 2008 en mettant la mention copyleft selon les termes de la Licence Art Libre au bas de la feuille. L'invitation est la même, celle de dessiner quelque chose, mais sans que nous contresignons. Une fois le dessin réalisé, il est numérisé (scanné ou photographié) par nous et restitué à son auteur.

Nous conservons la copie numérique et mettons en ligne le dessin sur notre site web¹⁹¹⁴.

1914 Dessins réalisés (hors ceux réalisés lors de modes d'emploi d'exposition) : <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=dessin>

Comme pour les sculptures confiées, il arrive que nous abandonnions des feuilles copyleft avec instructions pour que l'inventeur de la feuille dessine et nous envoie le fichier numérique.

Nous voyons l'évolution entre la première manière de faire et la seconde qui est copyleft. Appropriation du dessin par la contre-signature, elle devient dépossession par la copie numérique. Cette dépossession du dessin est aussi réelle qu'apparente. Réelle, car le dessin est conservé par son auteur, nous ne l'avons pas. Apparente, car nous en avons une copie numérique. Mais plus encore, ce dessin, sa copie, devient commun à tous par le copyleft et par sa mise en ligne. La relation que le copyleft instaure entre l'auteur et nous, est également changée. Là où nous faisons nôtre le dessin d'autrui en le contre-signant, nous partageons une expérience de dessin en invitant au passage à l'acte, sans désir d'appropriation, sauf la trace de ce qui s'est passé, trace de l'acte, via la copie.

En 2006, suite à une résidence au Centre d'Art Le LAIT basé à Albi¹⁹¹⁵, nous avons pu voir la réalisation de plus de 700 dessins copyleft par des élèves de collèges et lycées de la région du Tarn¹⁹¹⁶. Nous avons organisé une série de « Mode d'emploi d'exposition »¹⁹¹⁷ où il s'agissait de rendre compte, sur une feuille vierge copyleft¹⁹¹⁸, du parcours de l'exposition : une promenade dans la ville¹⁹¹⁹ à la recherche de peintures que nous aurions cachées. Entre mai 2006 et décembre 2008, des élèves d'écoles primaires et secondaires principalement, mais aussi toutes personnes trouvant le mode d'emploi d'exposition dans les mairies, pouvaient pratiquer l'exposition à travers la ville, suivant ce guide par nous réalisé et à terme de la visite, réaliser un dessin copyleft¹⁹²⁰.

L'exposition continue, tant que les peintures cachées dans les villes n'auront pas été trouvées. À ce jour et à notre connaissance, aucune peinture n'a été découverte. Pour nous, il était important d'excéder le cadre du temps de l'exposition et de le prolonger à l'infini

1915 « Le Centre d'art le LAIT est un laboratoire de recherches dédié à la création contemporaine et sa transmission : production d'œuvres inédites, expositions, films documentaires, éditions, conférences, colloques, ateliers et résidences d'artistes. » <http://www.centredartlelait.com/spip.php?article92> (page visitée le 05/10/10).

1916 A. MOREAU, « Expositions Mode d'Emploi n°6 », juillet 2006/juin 2008, <http://www.centredartlelait.com/AMEME> (page visitée le 28/10/10).

1917 « Exposition mode d'emploi n°6 - Antoine Moreau », http://www.centredartlelait.com/spip.php?article217&var_recherche=moreau (page visitée le 05/10/10).

1918 A. MOREAU, « Expositions Mode d'Emploi n°6 », juillet 2006/octobre 2009, <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=expo6> (page visitée le 05/10/10).

1919 Les villes concernées par ces expositions mode d'emploi ont été en un premier temps : Albi, Alban, Brassac, Carmaux, Dourgne, Labruguière. Puis, en 2008 : Albi, Castres et Mazamet. Un troisième temps verra une exposition mode d'emploi n° 6.8.1 lors du colloque H2PTM09 à l'université Paris VIII en octobre 2009, http://www.citu.info/#projet_153_2 (page visitée le 05/10/10).

1920 « Crvagherf pnpuerf - Antoine Moreau », <http://www.centredartlelait.com/spip.php?article217> (page visitée le 05/10/10).

comme nous avons excédé celui du lieu d'exposition en envoyant promener, si nous osons formuler ainsi, les visiteurs dans la ville. Nous excédons également la vision par l'invisibilité de notre travail et la réalisation de dessins copyleft par les visiteurs qui excèdent le droit d'auteur conventionnel. Mais tous ces « hors-bords » ne sont pas des « hors-limites », ne sont pas de l'ordre d'une volonté de nier le cadre mais de l'ouvrir. Cette réforme du cadre en son ouverture, qui fait suite à notre intervention encadré par le LAIT après sa fin dans le cadre convenu de notre résidence et exposition, nous l'avons intitulé « L'exposition continue, l'exposition en continu »¹⁹²¹. Concrètement ici est mis en œuvre « la fin de l'exposition comme exposition infinie ». Nous ajouterons que ce qui nous intéresse très précisément, c'est cette exposition sans fin après sa fin déclarée et reconnue comme telle. Nous voyons ici, comment la fin d'une histoire est, par notre proposition ouverte et libre selon le principe du copyleft, une histoire sans fin qui produit une infinité de dessins.

En 2009, nous sommes invité par la galerie Duplex à Toulouse¹⁹²² pour une exposition personnelle. Intitulée « Antoine Moreau Exposition Mode d'Emploi n°8 (Duplex Copyleft Design) », elle propose, en un premier temps, des feuilles vierges copyleft pour dessiner et, en un deuxième temps, l'exposition des dessins réalisés¹⁹²³. Soit :

1/ Mise en acte : du 28 janvier au 30 mai 2009.

2/ Mise en vue : du 6 juin au 31 juillet 2009.

À cette occasion, il nous a fallu penser le contrat qui nous liait à la galerie. Nous avons pu modifier celui disponible en ligne par le galeriste, un contrat type pour galerie rédigé sous Licence Art Libre¹⁹²⁴. Ce contrat entre l'artiste et la galerie, nous l'avons modifié pour que l'auteur du dessin soit pris en compte et que les gains sur les ventes des œuvres, habituellement partagés entre l'artiste et le galeriste, soient également partagés avec l'auteur du dessin¹⁹²⁵. Soit trois personnes : le galeriste (Olivier Belhomme), l'artiste (nous-

1921 « L'exposition continue, l'exposition en continu - Antoine Moreau »,

<http://www.centredartlelait.com/spip.php?article354> (page visitée le 05/10/10).

1922 Galerie Duplex, 27 rue des Paradoux, Toulouse. <http://www.galerieduplex.com> (page visitée le 06/10/10). A cessé momentanément son activité en juin 2010.

1923 A. MOREAU, « Antoine Moreau Exposition Mode d'Emploi n°8 (Duplex Copyleft Design) », <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=expo8> et <http://galerieduplex.com/Antoine-Moreau-Duplex-Copyleft.html> (pages visitées le 06/10/10).

1924 O. BELHOMME, « Contrat d'exclusivité, Galerie Duplex », <http://www.galerieduplex.com/IMG/rtf/Contrat.rtf>

1925 O. BELHOMME, A. MOREAU, « Contrat AMEME n°8 (Duplex Copyleft Design) », http://www.galerieduplex.com/IMG/pdf/Contrat_ameme8.pdf (fichier pdf téléchargé le 06/10/10), et http://antoinemoreau.org/fichiers/expo8_24593_Contrat_ameme8.odt (fichiers .rtf et .odt téléchargés le 06/10/10).

même) et l'auteur (du dessin), se partageant à part égale la vente des œuvres (33% chacun)¹⁹²⁶.

Nous voyons ici l'incidence concrète, financièrement sensible, du copyleft dans la sphère marchande de l'art. Ce que notre exercice de dessin a pu tracer, invisiblement mais en profondeur, c'est un partage du sensible¹⁹²⁷, c'est une politique de l'art mise en pratique et en réalité, dans le cadre existant du monde de l'art conventionnel. Ce qu'il a pu exposer, visiblement à la Galerie Duplex, ce sont des dessins copyleft, leurs copies, réalisés pour la circonstance par des auteurs divers. Sensiblement, ce qui a été exposé et posé comme opération artistique, c'est une refonte structurale.

Notre geste se poursuit, de temps à autre nous proposons à des personnes de rencontre où lors de conférences, des feuilles vierges copyleft¹⁹²⁸ pour dessiner. Plus récemment, c'est une écriture copyleft que nous avons mis en œuvre, selon le même mode opératoire : une feuille vierge avec la mention copyleft. Cette élargissement du dessin à l'écriture s'est fait à l'occasion d'une sollicitation, celle de participer à une édition électronique prenant appui sur *Le Livre impublié* de Mallarmé¹⁹²⁹.

Pour nous, et contre les discours bien intentionnés, c'est par la pratique, par un passage à l'acte d'un faire copyleft en réalité, que nous sommes au plus près de ce que nous poursuivons par la pensée lorsque nous envisageons ce partage du sensible dont nous avons vu qu'il était un acte aussi bien esthétique que politique. Notre lutte contre l'idéologie généralisée, prégnante et douce, passe par la mise en œuvre de ce qui va réaliser cette politique, un art formé pour être vécu. Tel est notre dessin, notre trait, notre façon de dessiner, que les dessins copyleft, réalisés par d'autres que nous, montrent en étant simplement des dessins, mais autrement réalisés en leur principe et leurs conséquences.

1926 Exactement, car 100% divisé en 3 = 33,333333% : 33% pour l'auteur, 33% pour l'artiste et 34% pour le galeriste.

1927 Pour reprendre le vocable de J. RANCIÈRE, *op. cit.*

1928 Comme, par exemple, le 8 septembre 2009, lors du colloque clôturant la fondation de la SARD (Société d'Acceptation et de Répartition des Dons) <http://www.sard-info.org/spip.php?article2> ou lors du colloque « Pas de créateur sans droit d'auteur ? » organisé par É. CADIOU à Sciences Po, le 15 avril 2010, <http://www.adbs.fr/pas-de-createur-sans-droit-d-auteur-83518.htm> (pages visitées le 06/10/10)

1929 COLLECTIF, *Du LIVRE de Mallarmé au livre mal armé*, éditions gravitons, 2010. À l'initiative de F. ANCEL, dans le cadre du salon ArtistBook International au Centre Pompidou <http://artistbookinternational.com/ABIperformance2010.htm> & <http://www.gravitons-editions.fr/blog/2010/12/agenda-du-livre-de-mallarme-au-livre-mal-arme/> Notre participation et écritures copyleft conséquentes : « Le Livre en suite », <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=LeLivre> (pages visitées le 13/12/10).

Après ces quatre exemples de nos travaux pré et proto-copyleft, voyons maintenant quelques exemples d'œuvres libres copyleft selon les termes de la Licence Art Libre qui ont pu être réalisées par différents auteurs.

4.3.2 Des œuvres libres.

*Une œuvre libre, ou contenu libre, est une œuvre de l'esprit dont la diffusion et la modification sont libres. Ces œuvres sont notamment des images, des textes, de la musique et des logiciels dont chacun peut distribuer autant de copies qu'il le souhaite, et aussi les modifier pour les améliorer. La notion d'œuvre libre assure donc la liberté d'expression seulement dans la mesure où elle permet la liberté de diffusion et de modification des informations contenues dans les œuvres et le cas échéant, la commercialisation*¹⁹³⁰.

Nous allons montrer quelques réalisations, hors tout jugement esthétique, affirmant qu'il est question d'art alors par la seule réalité du copyleft. Notre choix, néanmoins, sera influencé par des qualités que nous reconnaissons comme esthétiques. En effet, il ne s'agit pas d'opposer un principe éthique à une forme esthétique, mais de reconnaître dans l'esthétique une éthique de fait.

Cette affirmation éthique ne fait pas la qualité esthétique, nous l'avons dit. Elle fait l'art par la seule beauté du geste. La conscience éthique est ce travail de l'art qui le dépossède de son assurance formelle pour l'envisager ouvert à la nullité, c'est-à-dire à l'annulation de ses qualités, point final et sans fin de sa réalité créée en toute décréation.

Ce point ultime, faut-il le dire, est loin d'être atteint. En l'attente, nous jouirons de formes où l'éthique (le copyleft) à l'esthétique (les formes) se mêlent. Nous ne saurions être indifférent à la beauté possible et persistante des œuvres. Avec le copyleft, c'est un geste gracieux qui accompagne la beauté, car :

L'immense importance de l'expérience de la beauté réside en ceci : c'est à travers elle que l'homme fait l'apprentissage du détachement. Plus que tout autre chose, le beau a le pouvoir de nous faire résider pour une certaine durée dans une perspective universelle où le désir est libéré de toute inclination particulière. Ce n'est possible qu'à travers une transformation au cœur même de la sensibilité qui mettra l'énergie au service d'un but créateur : « D'une manière générale, tout ce qui est désiré est source d'énergie, et l'énergie est du même niveau que le désir. La beauté comme telle fait que la contemplation de la beauté implique le détachement. Une chose perçue comme belle est une chose à quoi on ne touche pas... Pour transmuter en énergie spirituellement

1930 « Œuvre libre », http://fr.wikipedia.org/wiki/%C5%92uvre_libre (page visitée le 15/06/10).

utilisable l'énergie fournie par les autres objets de désir, il faut un acte de détachement, de refus... l'attrait de la beauté implique par lui-même un refus... Ainsi le beau est une machine à transformer l'énergie basse en énergie élevée ». Même si le beau n'est que « la copie du bien », il représente un objectif désintéressé dont la poursuite demande un arrachement¹⁹³¹.

4.3.2.1 **Œuvres d'art libre.**

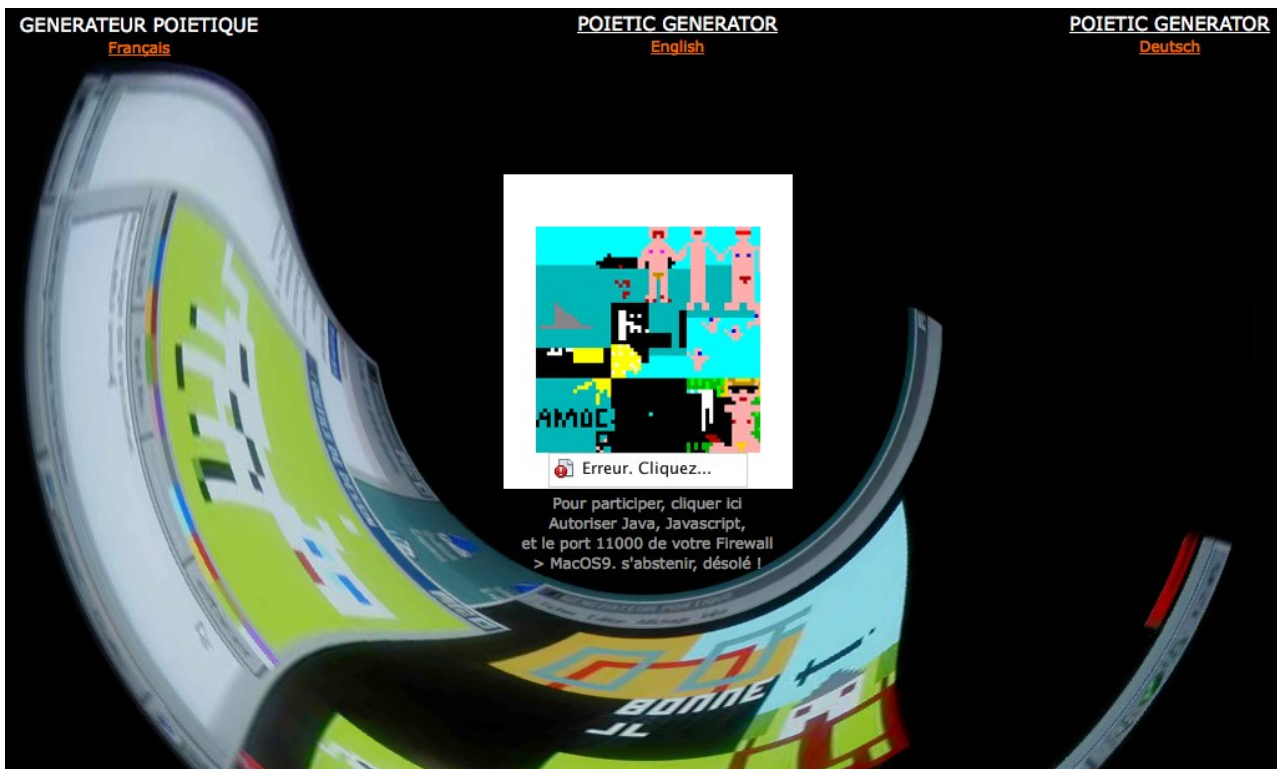
Présentons quelques exemples d'œuvres artistiques emblématiques réalisées sous Licence Art Libre. La difficulté pour nous aura été de choisir celles que nous allons mettre en avant pour les besoins de notre étude. Il y a là injustice car, comme nous l'avons dit, les qualités de l'art libre, nous les reconnaissons également dans la nullité, cette décréation vers le zéro, ce qui ne compte pas, sauf la beauté d'un geste qui se donne.

Nous aurons eu ici la faiblesse de choisir des œuvres plus que certaines autres, nous reconnaissons ici une réelle difficulté, sinon une contradiction. En effet, le copyleft nous invite à cette forme d'art qui se moque de l'art et qui, en ceci, est véritablement d'art. Disons alors, que pour les besoins de notre étude, pour rendre-compte par l'écriture et pour n'être pas dans le seul mouvement qui contredit l'arrêt sur image, nous aurons collé à ce qui a un certain poids mais que nous aurons, hélas, fait l'impasse sur d'autres œuvres qui auraient mérité tout autant d'être citées et mises en avant¹⁹³².

1931 M. VETÖ, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 120.

1932 Nous pensons, par exemple aux œuvres de Michel Cleempoel, membre du collectif belge Constant, parmi les premiers à avoir créé sous Licence Art Libre et dont le travail mériterait à lui seul une étude tant pour la diversité de ce qu'il propose que pour sa présence et veille active sur l'internet.
<http://www.michelcleempoel.be> (page visitée le 16/02/11).

4.3.2.1.1 Le Générateur Poïétique¹⁹³³.



Capture écran de la page d'accueil du wiki du « Générateur Poïétique » (le 24/06/10).

Réalisé en 1986 par Olivier Auber, artiste et ingénieur, co-fondateur du Laboratoire Culturel A+H¹⁹³⁴, « le Générateur Poïétique » est :

un dispositif expérimental sous licence ArtLibre permettant à un grand nombre de personnes d'interagir individuellement en temps réel sur une seule et même image collective. Les premières expériences ont eues lieu en 1997 sur Minitel. Il a fonctionné dès 1995 sur le Mbone de Internet. Il est ouvert à tous sur le web depuis 1997.

Il s'agit d'un jeu graphique où chaque joueur qui se connecte dispose d'un petit carré juxtaposé à celui des autres joueurs. En plaçant ses pixels colorés dans l'espace qui lui est alloué, en les juxtaposant à ceux des joueurs connexes ou en faisant écho au dessin des autres joueurs, chacun contribue à la réalisation d'un dessin collectif qui est constamment en évolution¹⁹³⁵.

1933 O. AUBER, « Générateur Poïétique », 1986-2008, <http://poietic-generator.net> (page visitée le 24/06/10)

1934 Site web : <http://km2.net> (page visitée le 24/06/10)

1935 O. AUBER, extrait de <http://poietic-generator.net/wikini/wakka.php?wiki=GeneratorePoietico> (page visitée le 14/02/05, hors-service le 24/06/10 mais visible sur <http://web.archive.org/web/20050317210219/http://poietic-generator.net/wikini/wakka.php?wiki=GeneratorePoietico>)

Le principe du « Générateur Poïétique » est simple : depuis un ordinateur, lors d'une session prévue à l'avance, chacun peut dessiner avec d'autres personnes connectées sur la même interface. Chaque participant a une parcelle carrée jouxtant les autres parcelles des autres participants. Une image, composée de multiples images, se fait et se défait selon les intentions des auteurs à former, reformer ou déformer une image commune.

Nous avons participé plusieurs fois à une session du « Générateur Poïétique ». Voici ce que nous avons écrit suite à la session qui a eu lieu le 8 avril 2004 :

Je suis venu sur le Générateur Poïétique le Jeudi 8. Ce n'était pas la première fois. A chaque fois je m'attends à faire l'expérience d'un commun partagé. Cela arrive partiellement comme ce jeudi 8. Qu'est-ce qui arrive ? La forme.

Dans le lieu de l'action, des parcelles, chacun a son carré d'action. Le lieu prend corps lorsque les terrains de chacun disparaissent pour rendre visible ce que le lieu est : une absence de territoire. Tout lieu est la disparition du territoire et lorsqu'une action a véritablement lieu elle détruit toutes formes de territoires. C'est visible très rarement dans la création de l'art et dans la guerre.

Cela n'est pas arrivé totalement Jeudi 8. Partiellement, oui, 2 ou 3 terrains de jeu se sont dissous pour former une aire commune non délimitée par le carré alloué au départ. C'est là que la forme naît : avec la disparition des traits d'auteurs, des traits qui forment l'enclos où l'auteur a profil. La fonction véritablement de l'auteur naît alors : laisser passer la forme qui va le surprendre, surprendre tout le monde, une forme qui va le faire et faire le monde présent. Cette forme est imprévue, guère prévisible, elle dessine l'action. Celle-ci n'est pas la démonstration d'une particulière qualité, d'une singulière intelligence, mais l'apparition même d'elle-même. Une grande santé partagée en un grand banquet dévoilé. Et c'est véritablement joyeux.

Jeudi 8, comme à l'accoutumé, cela fut partiel. Je suppose que l'objet du Générateur Poïétique est de révéler cette forme, de voir ça prendre corps. Chaque session est l'attente de cette apparition. Cela fascine de voir la forme à l'œuvre, advenir plus ou moins¹⁹³⁶.

Mis sous Licence Art Libre en 2003, il rend concret ainsi l'idée d'œuvre commune qui

1936 A. MOREAU in I. VODJDANI, « Le Générateur Poïétique en forme et en prose ! », 11 juin 2004, http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=98 (page visitée le 14/02/05). D'autres expériences du Générateur Poïétique sont relatées dans cet article.

appartient, lors même de sa réalisation, à chacun et à tout le monde en même temps.

Le Générateur Poïétique est sous licence Art Libre.

Pourquoi?

Bon, ces histoires de licences sont compliquées. Il y a longtemps, j'avais essayé d'en écrire une spéciale pour le GP... Quelle entreprise ! Et puis j'ai rencontré des gens qui réfléchissaient beaucoup plus profondément que moi à ces questions délicates, Antoine Moreau pour ne pas le nommer. Bref, comme je me sens tout à fait en accord avec lui, j'ai décidé de m'en remettre à la licence LAL, la plus ouverte, la plus généreuse, la plus intelligente, la plus en adéquation avec le monde dans lequel j'ai envie de vivre.

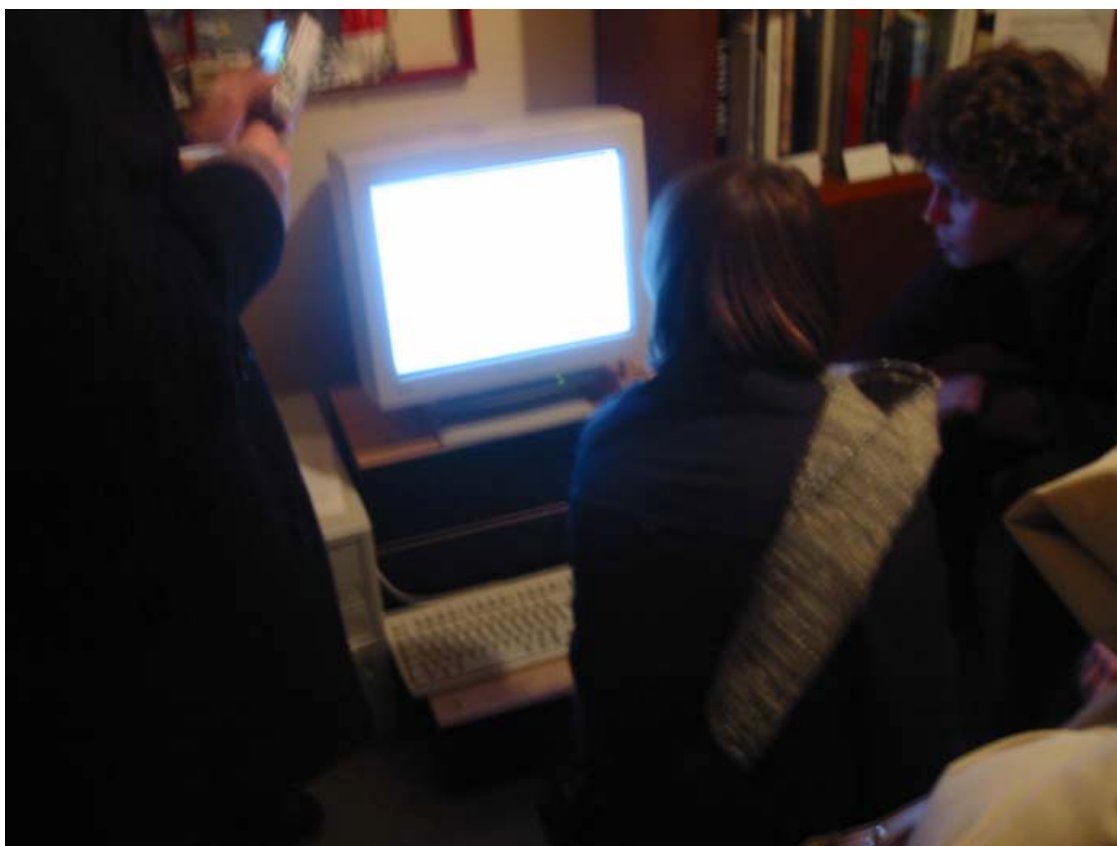
[...]

Bref, les sources du GP peuvent être téléchargées sous couvert de la licence Artlibre. Si le cœur vous en dit, les idées de développement ne manquent pas : version flash ou SVG, adaptation aux téléphones portables multimédia, version peer-to-peer, optimisation pour les réseaux ad hoc, etc. En beaucoup d'autres choses encore... Voir les aspects informatiques du GP en cours de jardinage¹⁹³⁷.

La mise à disposition du code source accentue la proximité entre l'outil et l'œuvre. Non seulement les images créées lors des sessions sont libres, mais aussi le Générateur Poïétique lui-même comme outil.

¹⁹³⁷ O. AUBER, <http://poietic-generator.net/wikini/wakka.php?wiki=ArtLibre> (page visitée le 16/03/05, hors-service le 24/06/10 mais visible sur <http://web.archive.org/web/20050315182034/http://poietic-generator.net/wikini/wakka.php?wiki=ArtLibre>).

4.3.2.1.2 ADaM-Project¹⁹³⁸.



T. ROLIN, « ADaM-Project à la copyleft demo », 18 janvier 2002,
<http://www.adamproject.net/fr/photos/date/2002-01-18/view/14277/192010/?of=44>
(page visitée le 24/06/10).

ADaM-Project est une œuvre de Timothée Rolin créée pour la Copyleft Démo¹⁹³⁹ que nous avons organisé en janvier 2002 à Paris, à « Deux pièces-cuisine », un espace d'art contemporain en appartement, maintenu par Jérôme Rappanello.

En voici le fonctionnement selon la description donnée par l'auteur dans son introduction :

Depuis le mois de novembre 2001, je m'impose naturellement et quotidiennement les contraintes suivantes :

1. se prendre en photo au lever du lit

1938 T. ROLIN, « ADaM-Project », janvier 2002, <http://www.adamproject.net> (page visitée le 24/06/10).

1939 Voir plus loin.

2. prendre en photo une vue de la fenêtre du lieu où l'on a dormi
3. prendre en photo tout être vivant et les interactions avec ce dernier
4. prendre en photo tout acte d'écriture manuscrite
5. prendre en photo tout objets avec lequel il y a interaction
6. prendre en photo chaque lieu et sous-parties d'un lieu
7. se prendre en photo dans chaque lieu et sous-parties d'un lieu
8. prendre en photo tout évènement inhabituel
9. prendre le plus de photos possible
10. ne pas faire de jolies photos
11. une tierce personne peut prendre des photos
12. relever l'heure précise de chaque prise de vue

Toutes ces photos sont archivées dans une base de données et retracent ainsi ma vie au quotidien dans ses moindres détails. Plus qu'un journal, cette base de donnée joue le rôle d'une mémoire « active » dans laquelle je peux puiser quand ma mémoire naturelle me fait défaut.

ADaM n'est pas l'exhibition de cette mémoire. Réalisé pour la Copyleft Démo, organisée par Antoine Moreau en janvier 2002, il est une tentative de représenter ce qui nous relie tous. Une autre façon d'appréhender, d'approcher l'histoire d'un réseau. J'invite toute personne volontaire à participer, en respectant ou modifiant les contraintes que je propose, durant une ou plusieurs journées. Ainsi, qui que vous soyez, votre histoire participera à la représentation d'un modeste morceau de réalité¹⁹⁴⁰.

A ce jour¹⁹⁴¹, 12567 images de 70 participants totalisant 127 journées forment la base de données d'ADaM-project. Toutes ces photographies sont libres selon les termes de la Licence Art Libre. Ce qui est particulièrement remarquable, hors la question de la qualité des images, c'est la communauté d'esprit qui a unit, dans le lieu et le temps de cette œuvre, des participants disparates. Réalisées plus ou moins « par dessus la jambe », ces photos n'en montrent pas moins ce geste, dont nous observons la beauté par le seul fait qu'il se donne sans calcul. Les conditions posées par le copyleft, loin d'être un obstacle à la participation, ont été un élément moteur : ADaM-project est, grâce à la Licence Art Libre, une œuvre commune¹⁹⁴², ce n'est pas une œuvre collective, ou de collaboration, ou

1940 T. ROLLIN, « ADaM-project - Présentation », <http://www.adamproject.net/fr/concept> (page visitée le 27/01/11).

1941 Le 24 juin 2010.

1942 « L'œuvre commune : Il s'agit d'une œuvre qui comprend l'œuvre initiale ainsi que toutes les contributions postérieures (les originaux conséquents et les copies). Elle est créée à l'initiative de l'auteur initial qui par cette licence définit les conditions selon lesquelles les contributions sont faites. », Licence

composite. Nous avons vu au début quels étaient les régimes de droits selon ces catégories.

Une toute autre question se pose avec AdaM-project que nous aimerions évoquer. Ce travail ne procède-t-il pas de cette intention fantasmée de retrouver, par le flot d'images libres générées, comme une innocence rêvée de la fabrique des images, un paradis perdu d'avant les procès qui leurs sont faits ? Le nom de l'œuvre pourrait l'indiquer, un projet d'Adam d'avant la chute, œuvrant en toute légèreté, en toute innocence... Se prendre en photo, le temps d'une journée, sans « faire de jolies photos », sans souci de perfection, faire des images sans importance, permettrait alors de faire l'économie d'une identité d'auteur forcément fautive. Cet auteur, en son identification, dont Foucault rappelle qu'il a été inventé à partir du moment où celui-ci pouvait être « puni, c'est à dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs »¹⁹⁴³.


Le manque d'importance donné aux photos elles-mêmes, leur grand nombre qui élimine toute prise exceptionnelle, leur exposition immédiate sur le net, fait-il de ADaM-Project un miroir repoussant ? Repoussant à la fois le jugement critique de goût, mais aussi le jugement qui puni la transgression de l'auteur en sa fabrique d'images. ADaM-project aurait alors comme « projet » de sauver de la chute, les Narcisses que nous sommes tous devenus à l'ère du « tout image ». Il montrerait un paradis sans faute où les images de soi et des autres sont sans gravité. Mais la réalité est en fait toute autre. L'image, quelque soit sa nature, numérique où non, pèse et porte à conséquence. Le copyleft là, est témoin à la fois d'une légèreté et d'un chute, entre grâce et pesanteur. Il accompagne ce mouvement vivant d'une envolée libre et croyant son innocence comme le morceau de tissu appelé « parachute » qui accompagne la chute des Icares que nous sommes devenus par l'opération du numérique.

Art Libre, *op. cit.*

1943 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 817.

4.3.2.1.3 Le Logz¹⁹⁴⁴.

le logz est un système de gestion de site (content management systeme) spécialement destiné aux artistes et collectifs, création de podcast, de rss, reblog possible, il offre un alternative aux gros systèmes de publication joomla ou spip



<http://twitter.com/andresloz>
C'est pour quand la loi de séparation du foot et de l'état ? foot nouvelle religion laïque ?

Découvrez les créations artistiques d'Andres Lozano a.k.a Loz

accueil


Faire un don

Dernières infos :

[mise à jour version 1.5.3](#) / [Mise à jour \(version 1.5.2\)](#) / [Injection xss via le bouton "Like" / "J'aime" Facebook ?](#) / [Mise à jour \(version 1.5.1\)](#) / [Mise à jour version \(1.5.0\)](#)

Le Logz : Un outil copyleft (art libre... ce programme c'est de l'art) pour les créateurs de sites web.



Télécharger le logz ici 

Le **Logz** est un système d'édition de site web dynamique distribué en **copyleft**, vous pouvez **librement le télécharger, le modifier, le distribuer** et même vous en servir pour des projets commerciaux. Grâce à ce système vous pouvez **faire votre**

Accueil

- 1. Aide et tutoriel
- 2. Mailing list
- 3. Téléchargement
- 4. Quelques exemples de Logz
- 5. News
- 6. Mp3 Videos Playlists
- 7. Offre de services
- 8. Intégration d'autres outils
- 9. Paramètres techniques

Auteur

Contributeurs

Crédits

Licence art libre

Color picker

Forum

Générateur captcha

Capture écran de la page d'accueil du Logz (le 24/06/10).

Créé par André Lozano (aka Loz)¹⁹⁴⁵, artiste et professeur d'arts plastiques en collège et lycée, le Logz est au croisement de l'œuvre d'art plastique et du logiciel. Il s'agit d'un dispositif d'édition en ligne, un CMS¹⁹⁴⁶, pour créer un blog. Il a l'avantage d'être très léger, facile à installer et d'offrir un large choix de possibilités (forum, galerie, interfaces personnalisables, podcast, etc).

Le Logz est un système d'édition de site web dynamique distribué en copyleft, vous pouvez librement le télécharger, le modifier, le distribuer et même vous en servir pour des projets commerciaux. Grâce à ce système vous pouvez faire votre site, profiter d'une interface d'administration entièrement online pour éditer votre site, inviter vos amis à participer, développer des interfaces singulières, bricoler, inventer etc.

1944 A. LOZANO, « Logz », juillet 2002, <http://logz.org> (page visitée le 14/02/10)

1945 Site personnel : <http://andre-lozano.org>

1946 « Système de gestion de contenu », http://fr.wikipedia.org/wiki/Syst%C3%A8me_de_gestion_de_contenu (page visitée le 24/06/10).

[...]

A l'origine le logz est un projet artistique. Il n'existait pas à l'époque de CMS prêt à l'emploi, il fallait écrire ses propres scripts afin de rendre les sites dynamiques, le premier logz fut destiné à un groupe d'artistes pour leur permettre de poster collectivement leurs créations (un peu à la manière d'une communauté de bloggers sauf qu'à l'époque 2001-2002 le concept n'existait pas).

Par la suite j'ai continué à développer mon système d'édition en ligne parce que je trouvais les autres CMS trop compliqués ou lourds (les premiers spip ou nuke) et qu'en définitive c'est plus enrichissant d'écrire ses propres scripts que de modifier les scripts des autres. Ce système est plus léger et synthétique que les autres CMS disponibles (je pense à wordpress, joomla, etc.), sa simplicité en fait un système davantage ouvert sur la création et entièrement modifiable. Ce système est tout particulièrement propice au bricolage pour les hackers, c'est une bonne plateforme pour tester le php, les codes css etc. Avec le logz j'ai plus de liberté car le système est modifiable à la source¹⁹⁴⁷.

Le Logz est à la fois un logiciel libre et une œuvre d'art libre créée par un artiste défini et reconnu selon les critères du monde de l'art. Il aurait pu tout aussi bien être l'œuvre d'un informaticien qui n'aurait rien eu à voir avec l'art.

Que le Logz puisse être, selon les utilisateurs et le contexte, reconnu comme œuvre d'art ou comme logiciel, est une qualité intéressante. Il rappelle, à une culture cyber trop souvent versée dans l'illustration « science-fiction »¹⁹⁴⁸, que la création numérique contemporaine est également nourrie de modernité non numérique. Avec le Logz, l'art est pensé comme un moteur, une mécanique générative, comme Dada, le Futurisme ou la peinture dite abstraite ont pu l'être à leur époque¹⁹⁴⁹. Car c'est bien cela qui est le fait artistique : non pas tant ces images que l'auteur du Logz réalise par ailleurs et qui sont « visiblement artistique »¹⁹⁵⁰, que ce mouvement moteur qui épouse celui de la création, qui l'interroge et la met en branle par une mécanique générative.

Le travail réalisé par André Lozano, outre qu'il est remarquable pour ses qualités de

1947 A. LOZANO, *Idem*.

1948 M. DERY, *Vitesse virtuelle, op. cit.*

1949 Nous renvoyons pour cette analyse au livre de Philippe Sers, *L'avant-garde radicale, op. cit.*

1950 A. LOZANO, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Walter Benjamin, images Andres Lozano », <http://the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction.net/?no=687382>
L'auteur précise : « All written, audio, design and graphic elements are ©2006-2009 André Lozano aka Loz, except where otherwise stated. All content on the site may not be distributed, duplicated, copied, broadcast or altered without the prior written consent of the copyright owners, except where otherwise stated. » L'affirmation d'une volonté d'art, ferait disparaître le copyleft ? Mis à part la possibilité pour quelques travaux : « Free prints », http://the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction.net/cat-pdf_impressions-tit-Free-Prints (pages visitées le 06/10/10).

programmation venant d'un « non-informaticien », est tout simplement considérable en temps. Libre, il n'est pas gratuit et en mai 2007 l'auteur fait ce bilan :

Je travaille sur ce programme depuis environ 5 ans, la première version utilisable et diffusée remonte à juillet 2002.

J'ai calculé qu'à raison d'une heure de travail minimum par jour j'ai du passer au moins 1825 heures sur ce programme, le site, les tutoriels, les mails et le forum.

Si l'on considère que le taux de rémunération horaire pour un programmeur est d'environ 80 euros, le Logz correspondrait à un investissement d'environ 146 000 euros.

En considérant d'après mes statistiques que le logz à du être téléchargé à un rythme (en restant le plus modeste possible) de 2 ou 3 par jour (pour les 3 dernières années) soit 3285 fois, on peut estimer que le prix demandé par téléchargement devrait atteindre les 42,61 euros pour couvrir l'investissement.

[...]

Etant donné que je ne vendrais jamais 10 000 Logz, que je ne mettrais jamais de pub et que le coût de l'investissement est trop important, je préfère le distribuer librement en dehors de tout rapport marchand en acceptant les dons.

A ma connaissance il y a environ 250-350 logz toujours actifs. C'est pour cette petite et sympathique communauté d'utilisateurs que je travaille sur mon code¹⁹⁵¹.

Nous sommes un de ces 250-350 utilisateurs du Logz que nous utilisons depuis août 2004 pour notre blog personnel¹⁹⁵² pour cette raison, en dehors de ses qualités propres, qu'il réalise le souhait d'allier l'art et le non-art. Non pas qu'on puisse avec le Logz comme « se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser »¹⁹⁵³, mais tout simplement et sans discréditer l'œuvre d'art, s'en servir comme d'un outil, en l'occurrence se servir d'un logiciel comme œuvre, d'une œuvre comme logiciel.

Le Logz, mis sous Licence Art Libre plutôt que sous General Public License, affirme le caractère artistique du logiciel libre.

1951 A. LOZANO, « Combien coûte le logz ? », 25 mai 2007, <http://logz.org/index.php?art=310> (page visitée le 24/06/10).

1952 <http://antoinemoreau.org> (page visitée le 10/05/05)

1953 M. DUCHAMP, Duchamp du signe, *op. cit.*, p. 49.

4.3.2.1.4 L'échoppe photographique¹⁹⁵⁴.

Echoppe Photographique

Décrivez votre photo :

Navigation rapide

L'Echoppe photographique vous propose un service artistique original et gratuit .
C'est très simple, décrivez votre photo, elle sera réalisée et envoyée le plus rapidement possible pour ensuite être exposée en version réduite sur ce site.
Vous seul recevez le fichier original prêt à être tiré.

Les dernières commandes :

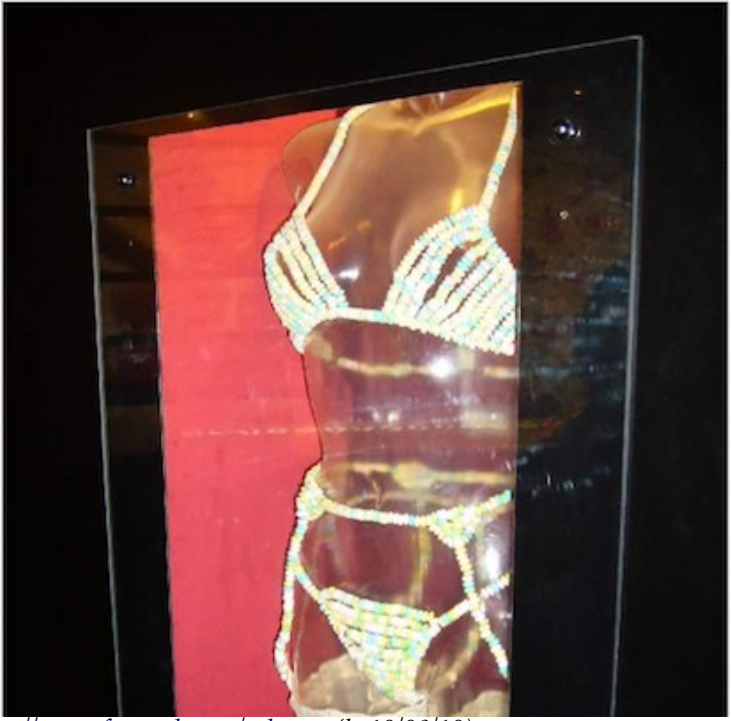
Commande 2192
Il est maudit Francis!
Commandée le 03-08-2010 par nanoukal

Commande 2186
un pneu avec de grandes dents et qui rigole
Commandée le 25-07-2010 par Monique

Commande 2185
un mini poisson rouge dans le soleil couchant
Commandée le 25-07-2010 par clementine PION

Commande 2184
un mouton blanc et gris qui fait de la corde à sauter dans un champ de coquelicots
Commandée le 25-07-2010 par clémentine PION

Commande 2183



Capture écran de l'échoppe photographique, <http://www.frespech.com/echoppe> (le 10/08/10).

Voici l'exemple d'une œuvre d'un artiste parmi les pionniers du net français, le premier à être entré dans les collections d'un FRAC¹⁹⁵⁵. Comme souvent, les idées les plus simples sont toujours les meilleures et il semblerait que ce projet, parmi tant d'autres, de Nicolas Frespech, soit celui qui tient la route, celle du réseau des réseaux. Créée en 2004, avec Bénédicte Albrecht invitée entre 2004 et 2007, L'Echoppe photographique devient libre en février 2008 avec la Licence Art Libre. De quoi s'agit-il ?

*L'Echoppe photographique vous propose un service artistique original et gratuit .
C'est très simple, décrivez votre photo, elle sera réalisée et envoyée le plus rapidement possible pour ensuite être exposée en version réduite sur ce site. Vous seul recevez le*

1954 N. FRESPECH, « L'échoppe photographique », février 2004, <http://www.frespech.com/echoppe> (page visitée le 11/08/10)

1955 N. FRESPECH, « Je suis ton ami(e)...tu peux me dire tes secrets », œuvre acquise par le FRAC Languedoc-Roussillon en 1998 <http://frespech.com/secret> (page visitée le 11/08/10)

*fichier original prêt à être tiré*¹⁹⁵⁶.

À ce jour¹⁹⁵⁷, 973 photos sont affichées sur le site, la dernière commande réalisée étant la n°2128. Intitulée « Ta mère en slip » elle a été commandée le 31 octobre 2009 par 2nise qui l'a reçu le 10 août 2010¹⁹⁵⁸.

Outre ce mécanisme de création, divers services sont proposés : des ateliers pédagogiques¹⁹⁵⁹, une exposition à domicile grâce à un kit réalisé avec des invités¹⁹⁶⁰ et des enchères¹⁹⁶¹.

Parlons maintenant d'expérience et de notre pratique de l'Échoppe photographique de Nicolas Frespech. Après avoir eu avec lui un échange de courriels au sujet du copyleft pour l'informer le plus complètement possible sur sa décision de mettre son travail sous Licence Art Libre, nous avons passé commande. Le 16 septembre 2008, nous demandons une photo dont le mot-clef est « chemin » et la recevons le jour même¹⁹⁶². La facilité de l'acte est proportionnelle à la surprise de la photo. Celles-ci, souvent drôles, voire sarcastiques, étonnent par leur correspondance avec le thème commandé. Dans notre cas, « chemin » ce sera concrétisé par un couple âgé vu de dos sur un chemin de campagne.

Autre expérience : le 17 juillet 2009, nous participons à la vente aux enchères sur E-bay de quelques photographies de l'Échoppe et choisissons la commande n°1880 intitulée « Tant qu'il y a de l'amour » représentant un panneau en bois sur une voie ferrée sur lequel il est écrit : « Tuez-moi »¹⁹⁶³. Achetée 10 euros + frais d'envoi 3 euros, nous recevons le fichier numérique puis, dans les trois jours suivants, un tirage sur papier photo d'un format de 15 cm / 21 cm signé par l'auteur et comportant au dos une puce RFID qui permet, en la passant sur un capteur, de la retrouver directement sur le web. Allons jusqu'au bout de

1956 Idem, <http://www.frespech.com/echoppe/start.php> (page visitée le 11/08/10)

1957 Le 11 août 2010.

1958 N. FRESPECH, « Ta mère en slip », <http://www.frespech.com/echoppe/hit.php?Id=2128&Auteur=N.%20Frespech> (page visitée le 11/08/10).

1959 « Ateliers pédagogiques », <http://www.frespech.com/echoppe/article.php?a=ateliers&s=1281517711> (page visitée le 11/08/10).

1960 « 6 ans d'Echoppe : projet commissaire d'exposition en ligne », <http://www.frespech.com/echoppe/kit.php?s=1281517778> (page visitée le 11/08/10).

1961 « Les enchères », (service terminé à ce jour), <http://www.frespech.com/echoppe/article.php?a=enchere&s=1281517892> (page visitée le 11/08/10).

1962 N. FRESPECH, « Chemin », 16 septembre 2008, <http://www.frespech.com/echoppe/hit.php?Id=1786&Auteur=N.%20Frespech> (page visitée le 11/08/10).

1963 N. FRESPECH, « Tant qu'il y a de l'amour », 30 septembre 2008, Cette photo a été commandée le 30-09-2008 par citare et reçue le 03-05-2009. Nous avons mis en commentaire et à son nom, une citation d'Édouard Levé : « Le bonheur me précède La tristesse me suit La mort m'attend », Édouard Levé, Suicide, P.O.L., 2008 p. 124 », <http://www.frespech.com/echoppe/hit.php?Id=1880&Auteur=N.%20Frespech> (page visitée le 11/08/10).

notre pratique et relatons entièrement l'expérience : disons simplement notre joie à la réception de la photo, mieux, notre satisfaction d'avoir joué le jeu de ces enchères initiées par l'artiste lui-même et en relation avec lui. Finalement, nous mettons sous verre la photo et la plaçons sur un mur dans notre bureau.

Enfin, le 23 juillet 2009, nous sommes invité par Nicolas Frespech, à l'occasion des 6 ans de l'Échoppe photographique, à être commissaire d'exposition. Il s'agit de sélectionner cinq photos parmi toutes celles réalisées, accompagné d'un court texte expliquant notre choix. Nous choisissons notre commande « Chemin » puis, notre achat « Tant qu'il y a de l'amour » et, pour les trois suivantes, nous utilisons la fonction « Découvrir une photo au hasard » en guise de choix. Ce choix sera mis sous forme d'archive disponible en ligne pour téléchargement¹⁹⁶⁴.

Les images compressées sont les images « haute définition » des commandes, vous pouvez les imprimer, les disposer dans un cadre photo numérique ou sur votre téléphone mobile et pourquoi pas les héberger sur votre blog car elles sont en licence art libre¹⁹⁶⁵.

Si, *stricto sensu*, une échoppe est : « une boutique de second rang : moins bien bâtie, adossée à un mur porteur existant »¹⁹⁶⁶, celle photographique, plongée dans le web et adossée au copyleft, n'a rien à envier aux bases de données, comme celle de flickr¹⁹⁶⁷, par exemple. Le projet n'est pas le même. Ici nous avons le caractère artistique (quel autre nom lui donner ?...) d'un geste qui s'offre à la commande, gracieusement. Ce qui est beau, ce n'est pas tant la qualité des photos ou la quantité impressionnante de leur nombre, que cette disposition d'esprit qui s'exerce au sein même d'une culture motivée par la gratuité arbitraire et l'échange facile : la culture 2.0. Ici, grâce au copyleft, nous ne sommes pas dans le 2.0 mais dans le 0+0= la tête à Toto¹⁹⁶⁸. Pied de nez moqueur fait aux dispositifs qui profitent de la générosité de ceux qui vont faire la richesse des données. Dans l'Échoppe photographique, c'est la commande qui produit les photos libres que l'artiste réalise et qui appartiennent à tout un chacun. Sacrifice de l'égo ? Plutôt joie d'offrir sa puissance à la rencontre d'autres égos qui commandent leurs photos, mais librement copiables, diffusables et transformables par tout un chacun.

1964 N. FRESPECH et A. MOREAU, « Kit Antoine Moreau », [http://www.frespech.com/echoppe/kit/redirection.php?kit=Antoine Moreau 5 ans Echoppe 22072009.rar](http://www.frespech.com/echoppe/kit/redirection.php?kit=Antoine+Moreau+5+ans+Echoppe+22072009.rar) (archive .rar téléchargée le 06/10/10)

1965 « 6 ans d'Echoppe : projet commissaire d'exposition en ligne », <http://www.frespech.com/echoppe/kit.php?s=1281527693> (page visitée le 11/08/10).

1966 « Échoppe », <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89choppe> (page visitée le 11/08/10).

1967 <http://www.flickr.com> (page visitée le 11/08/10).

1968 Si nous pouvons nous permettre cette image.

4.3.2.1.5 Kassandre.org¹⁹⁶⁹.



Capture écran <http://www.kassandre.org/spip.php?page=distribution> , (le 24/06/10).

Qu'en est-il des images-mouvement¹⁹⁷⁰ ? Le septième art peut-il être libre ? La réponse est oui, avec le collectif Kassandre, mis en place en novembre 2008 par le cinéaste et photographe Joseph Paris.

Kassandre propose une nouvelle façon de produire et diffuser le cinéma, loin des verrouillages numériques et des lois qui font la chasse aux internautes. Kassandre réunit les cinéastes qui ont fait le choix de distribuer leurs créations librement, autorisant et encourageant le public à télécharger, copier et redistribuer leurs œuvres. Les Licences Libres et Ouvertes (ex : Licence Art-Libre, ou Creative Commons..)

1969 « Kassandre, le cinéma libre », <http://kassandre.org> (page visitée le 28/10/10).

1970 Allusion à la dénomination du cinéma par G. DELEUZE, *Cinéma, Tome 1, L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983.

protègent les droits des auteurs tout en donnant un cadre juridique sécurisé à la libre distribution et au partage de la création et du savoir.

De plus en plus de créateurs choisissent de diffuser leurs créations sous licences libres : en intelligence avec le numérique et les nouvelles pratiques introduites par celui-ci¹⁹⁷¹.

Prenons l'exemple d'un film, moyen métrage de 20mn, réalisé sous Licence Art Libre, celui de Joseph Paris, « Printemps Soluble »¹⁹⁷². Le synopsis :

« Printemps Soluble » est un court-métrage épistolaire qui s'inspire du mythe de Pyrame et Thisbé : l'histoire est celle de deux amants qu'une vie injuste a séparé et qu'une ultime tentative de rapprochement va mener à une fin tragique et inutile¹⁹⁷³.

La beauté plastique du film, ses innovations formelles et son histoire admirablement menée, font de ce film libre une œuvre qui contredit l'opinion courante affirmant que l'art libre est un art d'amateurs, sans qualités professionnelles. Nous sommes, avec ce film, en présence d'un cinéaste qu'il n'est pas abusif de comparer avec un Godard, par exemple, celui de la Nouvelle Vague, renouvelant le cinéma à la fin des années 50 mais aussi, celui qui, à l'ère du numérique et de l'internet, fusille le droit d'auteur :

Le droit d'auteur, vraiment c'est pas possible. Un auteur n'a aucun droit. Je n'ai aucun droit. Je n'ai que des devoirs. [...] Dès qu'on naît, on a le devoir de manger, le devoir d'aimer, le devoir de ceci et de cela. Surtout pas droit. Alors le droit d'auteur, à fusiller tout de suite.[...] Je suis contre Hadopi bien sûr. Il n'y a pas de propriété intellectuelle¹⁹⁷⁴.

Si le cinéma est une industrie, il n'en est pas moins un art et si, à chaque époque une forme de cinéma en reflète la possibilité, une lutte se dégage pour la liberté de cet art insoumis à son instrumentalisation. Le combat est toujours le même, toujours renouvelé, pour ce qui pourrait être un art libre, un art qui observe le monde et qui souffre de l'absence d'attention à son égard quand les conditions de son exercice sont niées. Ces conditions, nous les trouvons dans l'art libre où le geste fait la forme de l'art, sa santé, sa beauté.

1971 Kassandre, « L'autre cinéma... », 02 novembre 2008, <http://www.kassandre.org/?L-autre-cinema> (page visitée le 24/06/10).

1972 J. PARIS, « Printemps-Soluble », <http://www.printemps-soluble.com> (page visitée le 28/10/10).

1973 *Idem*.

1974 J. L., « Jean-Luc Godard : « le droit d'auteur, à fusiller tout de suite. » », 23 juin 2010, <http://www.numerama.com/magazine/16048-jean-luc-godard-le-droit-d-auteur-a-fusiller-tout-de-suite.html> (page visitée le 24/06/10).

Conditions qui s'affirment en excédant cette « propriété intellectuelle » qui, réellement, n'existe pas, n'existe qu'idéologiquement.

Sur le site nous pouvons voir le film en streaming¹⁹⁷⁵, le télécharger en trois formats¹⁹⁷⁶. Nous pouvons également écouter et télécharger les morceaux de musique qui font la bande son, sous LAL également. Comment ne pas être touché par ces marques d'attention éthiques ? Comment ne pas être sensible à cette disposition d'esprit qui, sans nier l'esthétique, lui accorde une liberté qui dépasse la seule autorité de l'auteur ? Une autorité d'auteur, aujourd'hui repue dans ses droits de propriété intellectuelle, qui contredit une culture commune rendue possible par tout un chacun, sans que l'art en soit amoindri, bien au contraire. Comme l'exprime Joseph Paris :

A chacun de Faire ou de Recevoir, le copyleft embrasse la culture par tous.

Chaque époque offre ses opportunités ; il y en a une pour la notre - dont le nom est Copyleft - et nous serions bien aveugles de ne pas la voir et très insensés de la laisser passer¹⁹⁷⁷.

Voyons maintenant comment des musiciens et quelques producteurs ont compris combien à l'ère du numérique et de l'internet la musique était libre et pouvait le demeurer si l'on y prêtait attention. Là encore, nous ne pouvons tout recenser et notre choix fera l'impasse sur des initiatives, des réalisations qui mériteraient qu'on s'y attarde autant pour les qualités artistiques qu'elles présentent que pour leur conscience es-éthique¹⁹⁷⁸.

1975 <http://www.kassandre.org/?streaming,263> (page visitée le 24/06/10).

1976 1/ Fichier DivX ou Xvid, 2/ Fichier OGG, 3/ Fichier ISO pour DVD.

http://www.kassandre.org/spip.php?page=telecharger&id_rubrique=33 (page visitée le 24/06/10).

1977 J. PARIS, « histoire(s) de cinéma et de copyleft », 10 décembre 2010, <http://www.kassandre.org/?histoire-s-de-cinema-et-de> (page visitée le 24/06/10).

1978 Nous pensons au label GOSUB10, du collectif GOTO10.org, spécialisé en musiques électroniques de recherches qui met l'accent sur l'utilisation de logiciels libres <http://gosub10.org> et à Prison Soup Records ayant produit des artistes sous Licence Art Libre <http://www.prisonsoup.com> entre 2003 et 2006. Mentionnons aussi tout particulièrement Öko System, le premier collectif de musiques technos, à l'initiative de Guillaume Kosmicki, à avoir eu une activité de création de musiques libres dans la mouvance des free parties dès l'apparition de la Licence Art Libre en 2000 <http://okosystem.3boom.net> (pages visitées le 18/02/11).

4.3.2.1.6 L'AMMD¹⁹⁷⁹.

Promotion & diffusion des Arts Eklektiks Libres • Statut | Licences 2-1016996 & 3-1017021

Langue détectée : fr_FR [L]
Changer en : [F]

LES ARTS ÉKLEKTIKS LIBRES
+ LABEL / TOURNEUR
+ e-BOUTIQUE
+ STUDIO LIBRE
+ ORGA

FOCUS SUR :
ANTHURUS D'ARCHER
La nouvelle merveille sonore d'ANTHURUS D'ARCHER intitulée
- PHALLUS IMPUDICUS -
(GNU licence)
est téléchargeable sur leur site:
<http://www.anthurus.com/>

PROCHAINES DATES :
L M M J V S D
01 02 03 04 05 06
07 08 09 10 11 12 13
14 15 16 17 18 19 20
21 22 23 24 25 26 27
28 29 30
+ de dates

NOUS SOUTENIR !
L'AMMD a besoin de toi !

L'AMMD

est une association à but non-lucratif, dont l'objectif est de promouvoir les arts eklektiks libres. D'une certaine manière, l'AMMD apparaît comme un label de production d'albums, un tourneur/producteur de spectacle, un organisateur événementiel, et/ou un studio ; l'AMMD peut être considérée comme telle, pour plus de simplicité. Mais la façon dont l'AMMD travaille et réfléchit au jour le jour la rend différente à bien des points de vue :

- L'AMMD travaille et réfléchit pour toute forme d'art, que ce soit plastique, musical, théâtral, ... dès lors qu'il s'agit d'arts libres.
- L'AMMD travaille et réfléchit systématiquement avec une démarche artists-friendly et honnête (ordre de mission copié sur lpeccac - Thanks).

Outre son appartenance au monde libre, l'AMMD revendique également une démarche sociale, en pratiquant une politique de prix bas, voire sur mesure (soirées au chapeau), et en réinstaurant une dynamique participative du public.

Last but not least, comme tu l'auras remarqué en écoutant/regardant les œuvres des artistes de l'AMMD, sous l'adjectif eklektik, l'AMMD place tous les projets qui font preuve d'une créativité, d'un innovation et d'une audace manifestes, et se positionne donc en porte à faux complet des productions sempiternelles qui ornent les bacs, les écrans de télé et les pages web de plus en plus massivement !!!!

LABEL // TOURNEUR

En tant que label et tourneur, l'AMMD s'occupe et travaille pour les artistes suivants :

JeanBleu
Spyralia
Grünse
La Mulette
Lemurya
Leila Meziane & Yohann Robin
Markal
Pol-B
Sebkha-Chott
Shaolin Death Squad
Slip
Unexpect
What's Wrong With Us?

Entrer : Label

e-BOUTIQUE

La boutique en ligne de l'AMMD permet d'acheter les productions du label, via Paypal ou via les sites des distributeurs.

Dernière sortie :

Prochaine sortie :

STUDIO LIBRE

Le studio libre de l'AMMD est un studio intégralement basé sur des logiciels libres sur lequel les productions de l'AMMD sont enregistrées depuis Juin 2008.

Le studio libre de l'AMMD est uniquement destiné aux productions de l'AMMD, et n'est pas disponible pour location ou prestation. Cependant, l'animation de conférences et l'encadrement d'atelier autour de la Musique Assistée par Ordinateur et de la gestion des lumières de scène à l'aide de logiciels libres fait partie intégrante des activités du studio de l'AMMD et de son équipe.

ORGANISATION

L'AMMD fait également de l'organisation événementielle, en particulier d'événements liés au monde du libre (concerts, expositions, conférences...) autour du Mans (France).

Le principal événement organisé par l'AMMD sont les soirées du Chamelière GNU, soirées d'arts libres (concerts, performances...) à prix libre.

Entrer : Orga Événementielle

Capture écran <http://www.ammd.net> (le 25/06/10).

C'est certainement par la musique en tout premier lieu que la question des droits d'auteurs a été touché. L'échange de fichiers musicaux par peer-to-peer a été le premier symptôme d'un bouleversement culturel en train de s'opérer. Mais qu'en est-il de la musique libre ? Voyons une réalisation tout à fait exemplaire d'un collectif multi-tâches pour l'art libre, essentiellement musical : l'Amicale du Mekanik Metal Disco.

L'AMMD est une association à but non-lucratif, dont l'objectif est de promouvoir les arts eklektiks libres. D'une certaine manière, l'AMMD apparaît comme un label de production d'albums, un tourneur/producteur de spectacle, un organisateur événementiel, et/ou un studio ; l'AMMD peut être considérée comme telle, pour plus de simplicité. Mais la façon dont l'AMMD travaille et réfléchit au jour le jour la rend différente à bien des points de vue :

- l'AMMD travaille et réfléchit pour toute forme d'art, que ce soit plastique, musical, théâtral, ... dès lors qu'il s'agit d'arts libres.

- l'AMMD travaille et réfléchit systématiquement avec une démarche artists-friendly et

1979 L'Amicale du Mekanik Metal Disco, <http://www.ammd.net> (page visitée le 24/06/10).

*honnête*¹⁹⁸⁰.

Association loi 1901 basée au Mans et déclarée en préfecture en mars 2004, l'AMMD produit des musiciens et plasticiens sous Licence Art Libre. À son actif, à ce jour, 8 albums de 5 groupes différents, dont le plus connu peut être « Sebka-Chott »¹⁹⁸¹. Attardons-nous sur cette formation pour la seule raison de sa qualité musicale et de son exigence éthique. Imaginez un mix de Frank Zappa et de Magma mâtiné d'Etron Fou Leloublan, de Throbbing Gristle ou de Naked City... Avec 4 albums à leur actif, cette formation, née en 2000, est difficile à étiqueter¹⁹⁸², sauf leur excentricité volontiers potache qui arrive mal à masquer une virtuosité musicale certaine.

Le choix du libre tombe sous le sens quand ce qui motive la musique en son exercice c'est la liberté. Liberté des moyens et libertés des expressions. Choix du logiciel libre et d'une licence libre comme la Licence Art Libre.

Sebka-Chott's tunes which are downloadable from this page are under free art license. As a consequence you are free to download them, copy them, reproduce them, remix them, destroy them, etc. as long as you mention the tunes' authors (us) and that all derivative works/arts/etc. will be under free art license too.

*Thus, you are authorized to record or film Sebka-Chott in concert. If you do so, don't hesitate to send us the result, and it will put in this section*¹⁹⁸³.

Les membres de Sebka-Chott sont à l'origine de l'AMMD. Ce qui nous intéresse dans ce collectif, c'est la volonté de cohérence à faire coïncider art libre et logiciel libre. Au risque de comprendre la logique du libre comme une totalité. C'est là l'expression d'un choix, d'une politique véritablement culturelle, d'une culture politique qui affirme son expression en rapport avec ses idées. Peu d'artistes se sont engagés aussi nettement dans l'art libre en excluant tout ce qui ne serait pas libre, à la fois dans les fins (les œuvres) et dans les moyens (les outils).

L'exemple le plus caractéristique de cette cohérence est le studio d'enregistrement de l'AMMD. Il est le seul actuellement, à notre connaissance, à avoir fait le choix exclusif de ne travailler qu'avec des logiciels libres¹⁹⁸⁴.

1980 L'AMMD, http://amekanikmd.websanslimit.net/?lang_cook=fr-fr (page visitée le 24/06/10).

1981 Site du groupe <http://www.sebkhachott.net> (page visitée le 24/06/10).

1982 Le site spirit-of-metal.com la fait rentrer dans le genre « Jazz Metal », http://www.spirit-of-metal.com/groupe-groupe-Sebka*Chott-l-fr.html (page visitée le 24/06/10).

1983 « Sebka-Chott - Mekanik Metal Disco, form birth til'today - Audios and Videos - », <http://sebkhachott.websanslimit.net/media/media.php> (page visitée le 24/06/10).

1984 AMMD Studio Libre, <http://amekanikmd.websanslimit.net/studio> (page visitée le 24/06/10).

Il est entièrement développé avec la philosophie libriste du label AMMD, et toutes les productions sont déposées sous des licences de libre diffusion. C'est pourquoi les pistes enregistrées seront mises à disposition, ainsi que les méthodes et conditions d'enregistrement, et il sera ainsi possible de télécharger et remixer les enregistrements librement (plus d'infos dans la rubrique Téléchargements).

La structure n'est en aucun cas concurrentielle des différents studios alentours, mais encourage à l'échange et la création commune, en partageant avec qui veut chaque point de la production (techniques d'enregistrements et de mixage,...) en évitant la traditionnelle « recette de fabrication secrète »¹⁹⁸⁵.

Nous avons choisi de parler de l'AMMD pour le choix fait du copyleft avec la Licence Art Libre. D'autres collectifs de musiques libres doivent être mentionnés qui proposent d'autres licences libres non copyleft, comme Dogmazic.net¹⁹⁸⁶ de l'association Musique Libre ! Fondée en 2004 et basée à Bordeaux, Musique Libre ! est la première association en France à avoir été sensible à la question du Libre pour ce qui concerne la musique. Le point d'exclamation accolé au nom de association montre bien la détermination et la formidable énergie qu'elle a pu déployer pour faire valoir la musique libre¹⁹⁸⁷. Via la promotion de la musique libre et des licences permettant de concrétiser les intentions de libertés¹⁹⁸⁸, l'association a développé un site particulièrement efficace et pédagogique¹⁹⁸⁹. Mais ce n'est pas tout, la musique libre n'est pas seulement la musique qui transite via l'internet : avec des projets comme les bornes d'écoutes et de téléchargements de musiques libres¹⁹⁹⁰ implantées dans des lieux publics ou le système de distribution en ligne¹⁹⁹¹, elle aura réussi à mobiliser et sensibiliser un grand nombre de musiciens ainsi que le dit « grand public », aux questions que le mouvement du libre a pu soulever.

1985 Charly, « Qu'est que le Studio Libre AMMD ? », 27 avril 2009,

<http://amekanikmd.websanslimit.net/studio/spip.php?article7> (page visitée le 24/06/10).

1986 Dogmazic, musique libre, <http://www.dogmazic.net> (page visitée le 25/06/10). L'association Musique Libre ! <http://asso.dogmazic.net>

1987 À ce jour, le 25/06/10 : 42778 morceaux de musique, 3850 groupes, 284 labels, 2575 albums complets, 272 styles de musique, 35 licences. 4324 morceaux sont placés sous Licence Art Libre (9,8% du total des morceaux placés sous les autres licences),

1988 Mais selon nous, en proposant toutes licences possibles et sans faire de choix spécifique pour celles qui sont libres, au sens du copyleft, Musique Libre ! n'a sans doute pas pris la mesure de l'importance du copyleft, versus l'Open-Source. Cette question est, nous le savons, difficile car elle implique un rapport non pacifique avec l'environnement. L'association a préféré proposer tous types de licences s'inscrivant dans un mouvement du libre, large, plutôt que d'orienter vers une conception de la liberté qui se prolonge et demeure fidèle à ses principes.

1989 Voir également le wiki Musique Libre ! : <http://doc.dogmazic.net/doku.php> (page visitée le 07/10/10).

1990 Automazic, <http://automazic.pragmazic.fr>

1991 Pragmazic, <http://pragmazic.net> (page visitée le 25/06/10).

Une autre association de promotion de musique libre a joué et continue de jouer un rôle important : la Fédération Boxson.net¹⁹⁹². Basée dans l'Isère, créée en mars 2005, tout en proposant des musiques non copyleft, a mis son site en Licence Art Libre¹⁹⁹³. Par ce choix explicite, elle montre sa préférence pour le copyleft et particulièrement pour la Licence Art Libre.

*Nous avons fait ce choix car nous considérons la LAL comme la plus noble des licences de part sa philosophie 100% Copyleft [...]*¹⁹⁹⁴.

L'AMMD, quand à elle, ne conçoit pas offrir d'autres choix que le choix du libre pour la musique qu'elle produit et qu'elle enregistre. Le copyleft en est le principe et la Licence Art Libre, l'un des outils juridiques de choix (rappelons qu'elle est recommandée par la Free Software Foundation). La licence copyleft de Creative Commons By+Sa n'est pas envisagée par un souci de clarté quant à l'engagement éthique :

*Si nous ne voulons pas de CC-by-sa, c'est essentiellement parce qu'effectivement notre vision du copyleft (et de la culture) est totalement politique et que CC-by-sa étant la soeur de CC-by-d'autres choses, nous ne voulons pas adhérer à ça. On considère la multiplication des clauses comme l'un des éléments de difficulté de lecture des licences de libre diffusion en art, et on observe que les options généralement retenues à ce niveau (en particulier by-nc) ne le sont souvent pas pour des raisons ni tout à fait honorables, ni tout à fait cohérentes*¹⁹⁹⁵.

Par exemple, lors des RMLL 2010 (Rencontres Mondiales du Logiciel Libre) qui se sont tenues à Bordeaux, l'AMMD aura enregistré des groupes en concert¹⁹⁹⁶ et un contrat aura été proposé aux musiciens qui les invite à accepter les termes de la Licence Art Libre pour les enregistrements¹⁹⁹⁷. Cohérent en cela avec la charte de l'AMMD qui indique que toute production est réalisée sous Licence Art Libre¹⁹⁹⁸.

1992 BoxSon, diffusion de musique libre, <http://www.boxson.net> (page visitée le 25/06/10).

1993 « Licence Art Libre, LAL », http://www.boxson.net/legislation_lal.php#boxson (page visitée le 25/06/10).

1994 *Idem*.

1995 A. ROUX, chargé de production Musiques AMMD, bassiste de Sebka-Chott, courriel à A. MOREAU du 28/06/10.

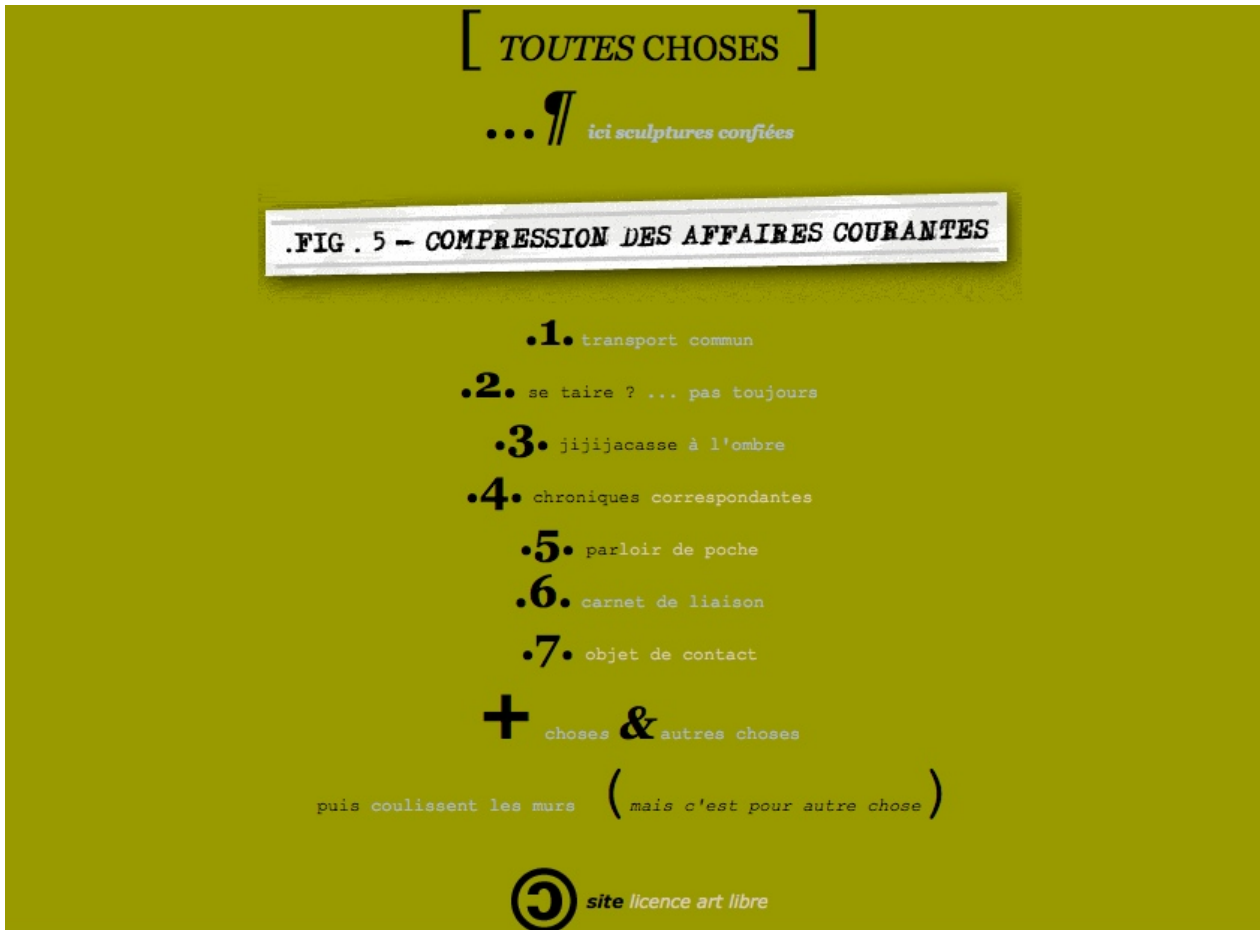
1996 « Les Concerts durant les RMLL », <http://2010.rml.info/Les-Concerts-durant-les-RMLL.html> (page visitée le 25/06/10).

1997 Avec toutefois une possibilité de destruction de l'enregistrement au cas où la qualité du concert ne conviendrait pas au groupe. Courriel de A. ROUX.

1998 Après avoir été intéressé au tout début de l'association, par les licences Open Music, *op. cit.*

Poursuivons en mentionnant trois artistes qui sont parmi les plus impliqués dans la création en ligne et dont nous apprécions, pour différentes raisons, les œuvres : Annie Abrahams, Bobig et Jivezi. Nous avons bien conscience d'être injuste par le choix que nous faisons en oubliant d'autres artistes qu'il aurait fallu également mentionner.

4.3.2.1.7 Trois artistes, trois façons d'envisager un art libre : Annie Abrahams, Bobig et Jivezi.



Capture d'écran de En tout lieux /Compression des affaires, <http://jiveziplak.free.fr> (le 13/01/11).

- Annie Abrahams¹⁹⁹⁹.

Annie Abrahams est une net-artiste affirmée et confirmée. Son parcours d'artiste est professionnel, elle participe à de nombreuses expositions, interventions et depuis 1997 a pu réaliser un grand nombre d'œuvres spécifiquement créées pour l'internet²⁰⁰⁰. Ayant traversé une épreuve particulièrement douloureuse et difficile en contractant un RSI (Repetitive Strain Injury) qui l'occupera de septembre 1999 à décembre 2002, elle trouva la force et la voie créative pour en faire une œuvre²⁰⁰¹. Elle effectuera également une recherche sur cette maladie alors mal connue ou sous-estimée pour mieux la comprendre,

1999 Site personnel, <http://bram.org> (page visitée le 12/01/11).

2000 L'ensemble des œuvres d'Annie Abrahams : <http://bram.org/info/index.htm> (page visitée le 12/01/11).

2001 « douleur / pain », <http://www.bram.org/rsi> (page visitée le 12/01/11).

mieux la soigner²⁰⁰².

En octobre 2006, Annie Abrahams décide de mettre les œuvres de son site sous Licence Art Libre : « Sauf mention contraire, tous les éléments hébergés sur le site bram.org sont copyleft. LAL. »²⁰⁰³. Nous ayant sollicité pour ce choix, nous avons pu la conseiller en ce sens. Nos échanges de courriels ont pu montrer à la fois l'intérêt évident du copyleft de la part d'une artiste au fait du numérique et de l'internet, mais aussi la volonté de bien savoir les implications d'une licence libre. Nous connaissions déjà Annie Abrahams pour avoir participé à un des premiers collectifs d'artistes sur le net nommé « Lieu-dit », actif de 1997 à 1998²⁰⁰⁴. Parmi ses œuvres, il est difficile d'en préférer une plutôt qu'une autre. Elles forment un tout, elles forment une œuvre à part entière et intimement liée à la vie de l'artiste. Une vie d'artiste qui se manifeste également par des performances, montrant ainsi la relation entre le matériel et l'immatériel, les deux étant une seule et même chose, un seul et même état d'existence entre terre et ciel, entre lune et soleil, situé au cœur palpitant d'une vie traversée par le désir d'art. Son site, intitulé « Being Human », indique bien cette orientation « d'être humain » avec et par le réseau des réseaux. Qui est-on en ligne, qui sont ceux qu'on y croise ? Que fait-on, que produisons-nous avec la possibilité d'un art réticulaire ? Telles sont les questions fondamentales que se pose Annie Abrahams.

Presque tout mon travail est lié à ce site et donc en entrant par un travail spécifique vous seriez automatiquement guidés vers les autres.

« Being human » a été conçu à partir de l'idée qu'internet est un outil artistique qui permet de s'adresser directement à des personnes dans leur propre intimité, non médiatisé par un contexte de l'art. Mon travail repose sur la question de l'identité et la découverte de soi à travers l'altérité.

Mes pièces sont conçues pour inviter l'internaute à pouvoir exprimer ses vœux, se débarrasser de ses peines, recevoir du réconfort, s'interroger sur la compréhension, le respect et sa relation à la machine.

J'explore ainsi les nouveaux territoires identitaires et relationnels qui s'établissent sur les réseaux. Il s'agit de mettre en scène des situations dialogiques et émotionnelles qui conduisent l'internaute à réfléchir sur les différents rites communicationnels mais aussi de révéler sa part créative. Dans cette situation d'échange et de dévoilement individuel je n'omet pas de prendre en compte la nécessité pour chacun de se protéger car « sur le

2002 « Échange d'informations sur le RSI en France », <http://aabrahams.free.fr/rsi/rsitext.php> Voir la chronologie de son RSI : <http://aabrahams.free.fr/rsi/rsichrono.htm> (pages visitées le 12/01/11).

2003 « Informations Annie Abrahams », <http://bram.org/info/indexf.htm> (page visitée le 12/01/11).

2004 Avec Pierre Cuvelier, Karen Dermineur, Nicolas Frespech, Jean-Philippe Halgand, Yann Leguennec, Eric Maillet, Jacques Perconte, Clément Thomas. Archives : <http://www.lieudit.org> (page visitée le 12/01/11).

réseau, nous sommes tous des nomades confrontés à notre statut d'étranger »²⁰⁰⁵.

Le copyleft, dans cette œuvre multiforme où la « découverte de soi à travers l'altérité » produit des objets comme autant de mises en relation, ne pouvait qu'être évident. L'ouverture aux autres, l'expérience de l'étrangeté du monde et en particulier du monde imaginaire d'autrui, invitait au renversement d'un monde régi par l'appropriation exclusive des biens et la rigidité identitaire. Autrement dit, invitait au copyleft.

- Bobig²⁰⁰⁶.

Le problème que l'on rencontre souvent dans l'art contemporain, c'est l'absence d'intérêt du public et l'inaccessibilité des œuvres. Tout cela est fini grâce à mes artisteries.

Le choix d'œuvres avec un minimum d'artifice se justifie par le fait qu'elles sont plus faciles à produire. Un art gratuit où seul importent l'idée et l'amusement préexistant à l'œuvre. Ces œuvres ne sont pas le fruit d'un travail, mais d'un loisir. Elles ne nécessitent pas un effort particulier. Je les fais parce que je n'ai rien d'autre à faire²⁰⁰⁷.

Bobig²⁰⁰⁸, lui, n'a pas la même volonté de s'affirmer comme artiste professionnel. Au contraire, travaillant pour gagner sa vie, étant éloigné du monde de l'art conventionnel, la pratique artistique est pour lui un amusement. Sa devise « L'art c'est n'importe quoi et c'est tant mieux »²⁰⁰⁹ est complétée d'une autre qui renseigne sur sa philosophie et son mode de production : « Free art, free artist »²⁰¹⁰. Produisant énormément d'œuvres, aussi bien numériques que non numériques, il les donne à qui en fait la demande. Nous avons invité Bobig lors des premières rencontres Copyleft Attitude en 2000 et c'est tout naturellement qu'il s'est intéressé au copyleft, mais en gardant une distance critique vis-à-vis du formalisme juridique qu'une licence implique. Nous l'avons également invité lors d'un événement que nous avons organisé, nommé « Manifestation 2, le Banquet », et c'est une valise remplie de dessins et peintures qu'il avait abandonné pour que chacun puisse se servir gratuitement²⁰¹¹. Bobig, « Free artist », plus au sens de gratuit, y compris quand cette

2005 « Information Annie Abrahams », *ibidem*.

2006 BOBIG, *World of Bobig*, <http://www.bobig.fr> (page visitée le 12/01/11).

2007 BOBIG, « L'artiste », <http://www.bobig.fr/lartiste> (page visitée le 12/01/11).

2008 Eric Marie de son vrai nom.

2009 « L'artiste ? », cité par G. COURTOIS, *idem*.

2010 *Idem*,

2011 Manifestation 2, [entre 2 expositions], Le banquet, organisée avec Laurent Bruel et Rudolf Di stefano, en

gratuité reflète le « n'importe quoi » de l'art, qu'au sens de « libre » du logiciel libre et de l'art libre.

Mais Bobig aura été sensible au copyleft et c'est à un site bien particulier intitulé « Less is easier »²⁰¹², sous-titré « Bobig is in the details » que nous allons nous intéresser. Il y montre ce qu'il appelle ses « artisteries », réalisées sous Licence Art Libre et qu'on peut télécharger pour « imprimer et partager ».

As artist, Bobig is known for his use of the aphorism « Less is easier » to describe his aesthetic tactic where the work is stripped down to its most fundamental features.

Bobig sought to create free works, enclosed within a structural order with minimal presence. With this new project « Less is easier », Bobig begins with the getting rid of creating difficulty. It is regarded as a reaction against the art blockbuster as well as the discourse « bigger is always better » or « more is more ».

« Less is easier » is a blog where all the work is given away. someone who really loves an artwork will be able to have it for free²⁰¹³.

Soit des dessins, des peintures, des collages, des photographies, du net-art et quelques pièces sonores, tout ça offert pour rien. Pour nos beaux yeux. Des œuvres légères, simples, comme si de rien n'était, comme si aucun art, aucune prétention artistique n'y était, mais souvent d'une très grande justesse et qualité sensible. Nous pourrions dire ceci : Bobig est notre Douanier Rousseau de l'internet et du numérique, un artiste « naïf », mais pas tant que ça, certainement moins que ceux qui, très naïvement, portent foi à un monde de l'art uniquement régi par l'argent et sur lequel repose une grande partie de son crédit. La valeur de l'art de Bobig n'est pas indexée à un prix, ça viendra sûrement, mais à un « je-ne-sais-quoi et presque-rien » qui fait toute la différence, qui fait tout l'art. Mine de rien : tout est là.

Nous le pensons, Bobig est un vrai « artiste contemporain » ou plus exactement, un « artiste contemporain du dimanche », qui a su utiliser l'internet pour exister et pratiquer son art, coûte que coûte. Il le fait en dehors d'une histoire contemporaine de l'art sans surprise, une histoire qui fait les artistes contemporains à la chaîne dans un circuit balisé par les jugements hérités d'un monde qui ne comprend pas encore ce qui a pu se passer avec la venue du net. Bobig est libre, cette recherche de liberté à travers l'art ne pouvait

partenariat avec la Galerie Le Sous-Sol, 87 rue de la Roquette, Paris, le 09 juillet 1999.

<http://antomoro.free.fr/festation/manif2.html> (page visitée le 12/01/11).

2012 BOBIG, *Less is easier . Bobig is in the details*, <http://www.lessiseasier.net> (page visitée le 12/01/11).

2013 BOBIG, « About Less is easier », 25 juillet 2010, <http://www.lessiseasier.net/about> (page visitée le 12/01/11).

que lui mettre le copyleft à l'oreille comme une puce à l'ordinateur.

- Jivezi²⁰¹⁴.

Jivezi²⁰¹⁵, graphiste et web designer, n'est peut-être pas une artiste revendiquée comme telle. Pourtant, nous reconnaissons dans ce qu'elle réalise, à la fois localement dans la ville d'Apt où elle réside et globalement sur l'internet où elle respire tout autant, la réalité d'une beauté certaine de pratiques qu'il faut bien nommer « artistiques » et qui, là aussi, excèdent le cadre étroit de la reconnaissance culturelle conventionnelle. Commençons avec l'association Plak'art²⁰¹⁶ qu'elle a créé en mai 1996 et dont le but est de :

Créer et mettre en place publique (vitrine 45, place Carnot) des outils visuels artistiques qui décloisonnent le processus de réserve de l'art en domaines privés.

En collaboration avec des artistes plasticiens sensibilisés à ce travail d'ouverture, proposer des interventions plastiques porteuses de sens, s'attachant principalement à composer un alphabet commun rapprochant des territoires.

Favoriser la prise de parole de tous à partir de ces mises en œuvres artistiques visibles en permanence et établir dans une relation directe et familière un espace de langage entre l'art/ la ville/les habitants.

Construire en libre accès, (avec d'autres partenaires) une proposition de continuités créatives axées sur la réalité identitaire de la ville et débouchant sur une prise de conscience de l'espace commun quotidien. (état des lieux et anticipation de travaux inter-actifs à projeter à moyens et longs termes)

Prendre appui sur l'internet dans la notion de réseau et d'inter-action, profiter de son foisonnement et de sa richesse, mettant l'émetteur du dispositif artistique à l'écoute du récepteur, et inversement en échange permanent et en renvois successifs, l'œuvre n'étant plus comprise comme objet fini « consommable » ou simplement « consommé », mais se nourrissant au fil du temps et des apports de chacun²⁰¹⁷.

2014 JIVEZI, *En tout lieux /Compression des affaires*, <http://jiveziplak.free.fr> (page visitée le 13/01/11).

2015 De son véritable nom Jocelyne Vezinet.

2016 Plak'art, <http://www.plakart.free.fr> (page visitée le 13/01/11).

2017 « Plak'art association / objectifs », <http://www.plakart.free.fr/pages/artun.html> (page visitée le 13/01/11).

Ainsi, l'association Plak'art aura su reconnaître dans l'internet émergeant une plateforme favorisant les échanges et le « lieu commun »²⁰¹⁸ à tout un chacun. Au centre-ville d'Apt se trouve le local de l'association, lieu d'exposition et de rendez-vous : un local étroit, une vitrine, voire même un placard²⁰¹⁹. Plak'art, le nom vient de l'espace, réduit, mais considérablement élargi par cette autre vitrine vivante et mondiale qu'est le web. L'articulation entre vie locale et vie en ligne à dimension mondiale se réalise ainsi avec l'internet et le copyleft comme affirmation d'ouverture et d'échange « mettant l'émetteur du dispositif artistique à l'écoute du récepteur, et inversement en échange permanent et en renvois successifs, l'œuvre n'étant plus comprise comme objet fini "consommable" ou simplement "consommé", mais se nourrissant au fil du temps et des apports de chacun »²⁰²⁰. Le copyleft aura paru évident pour Jivezi comme paraît évident au yeux du poète la beauté d'une forme ordinaire, d'un objet de tous les jours²⁰²¹. L'évidence du commun, mais que le « commun des mortels » ne perçoit plus, sauf par le regard poétique qui en saisit la réalité, qui en comprend le présent. Ce commun à tout un chacun, le copyleft l'observe, l'affirme et le défend. Car il est un lieu vivant et vital où vient s'exercer un art possible tout aussi vivant et vital. Alors qu'il passe inaperçu, le copyleft interroge ce qui en fait les qualités pour que soit mis en évidence la réalité de la vie de tous les jours, ses objets, ses êtres vivants trop habitués à ne plus prêter attention à ce qui les habite et là où ils habitent.

*Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes*²⁰²².

C'est pour l'édition n°3 de « Lieu commun »²⁰²³ que nous avons été invité en juin et juillet 2003 par Plak'art. Nous y avons réalisé une « Exposition Mode d'Emploi », la cinquième

2018 « Lieu commun », nom générique donné à trois manifestations artistiques, entre 1998 et 2003, mêlant expositions, interventions avec les écoles et vie dans la ville.

<http://www.plakart.free.fr/pages/artun.html> (page visitée le 17/01/11).

2019 45 place Carnot, 84400 Apt. Un local d'une superficie totale de 10 m².

2020 *Idem*.

2021 F. PONGE, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942.

2022 G. PEREC, *L'Infraordinaire*. Le Seuil, 1989. Mis en exergue de la page d'accueil de Plak'art, *idem*.

2023 « Lieux / communs 2003 » <http://www.plakart.free.fr/pages/lxcom1.html> (page visitée le 17/01/11).

du genre, qui a consisté en une invitation à se promener dans la ville à la recherche de dix peintures que nous aurions abandonné le 04 août 1997 dans la ville « quelque part en plusieurs endroits à l'abri du regard »²⁰²⁴. Une édition²⁰²⁵, des animations scolaires²⁰²⁶, une exposition placée sous le signe du copyleft, une initiative locale et artistiquement libre des décisions culturelles, tout un ensemble de qualités qui procède d'une réelle présence de l'art au quotidien, de l'art libre sans autre raison que ce sentiment de liberté et d'ouverture à ce qui se passe et ce qui va venir en rapport, ouvert.

L'année suivante, en mars 2004, comme nous l'avons indiqué dans un précédent chapitre, c'est à un café-philo avec Philippe Mengue que nous avons été invité. Sans l'avoir remarqué, ou si peu malgré les efforts de Jivezi, la ville d'Apt aura été en France un pôle parmi les premiers à être actif et innovant avec le copyleft comme principe de création et l'internet comme modèle de sociabilité en commun.

Entre 2000 et 2008, Jivezi aura créé 6 sites web et 3 blogs²⁰²⁷, tous mis sous Licence Art Libre. Mais ce n'est pas la quantité qui nous impressionne, c'est la qualité complexe et toute personnelle qui a été déployée par l'auteur. Aussi bien dans l'écriture web pour la mise en page et le design, des javascripts qui permettent certaines fonctions d'animations et qui font l'identité visuelle des sites. Mais surtout, c'est l'écriture, simplement l'écriture. Avouons-le maintenant, Jivezi écrit des (le mot est tellement ridicule qu'il nous est difficile de l'écrire...) poèmes. À notre connaissance, ce qui s'est fait de plus convaincant en matière de poésie sur le web. Des textes dont nous n'avons pas ici la prétention de rendre compte, nous voulons simplement inviter le lecteur à y aller voir, y aller lire, y aller s'y promener. Avec une utilisation judicieuse ou surprenante des liens hypertextes, avec des images types comme on en trouve dans les brocantes ou greniers, images retravaillées et qui forment une « charte graphique » pour l'ensemble de ses pages web, pour l'ensemble de son œuvre. Car, nous sommes bien en présence d'une œuvre. Une Emily Dickinson²⁰²⁸ qui aurait essaimé ses poèmes en ligne sans que beaucoup ne s'en aperçoive. La poésie,

2024 « Exposition Mode d'Emploi n°5 », <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=expo5> (page visitée le 17/01/11). Mode d'Emploi d'Exposition que nous avons développé par la suite avec le Laboratoire Artistique International du Tarn en 2006-2008 <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=expo6>

2025 « Journal Plakart », <http://www.plakart.free.fr/pages/journ.html> (page visitée le 17/01/11).

2026 « Exposition Mode d'Emploi n°5 », <http://www.plakart.free.fr/pages/amod.html> avec les photos des promenades (page visitée le 17/01/11).

2027 Liste non exhaustive : *Transport commun* <http://www.jiveziplak.free.fr>, *Se taire ? ... pas toujours* <http://www.jijijacasse.free.fr>, *Jijijacasse à l'ombre* <http://www.jijijacasse.free.fr>, *Chroniques correspondantes* <http://www.agacements.free.fr>, *Parloir de poche* <http://www.parloirdepoche.free.fr>, *Carnet de liaison* <http://www.parloir1.free.fr>, *Objet de contact* <http://objets-de-contact.over-blog.com>, *Choses* <http://blog.autreschoses.fr>, *Autres choses* <http://autreschoses.over-blog.com> (page visitées le 13/01/11).

2028 Poétesse américaine du XIXe considérée comme une des plus importante elle aura vu son œuvre publiée après sa mort et vécue quasiment recluse. <http://www.jose-corti.fr/auteursromantiques/dickinson.html> (page visitée le 17/01/11).

lorsqu'elle est par trop remarquée devient facilement grossière, en contradiction avec l'élégance qui la porte, l'élégance n'étant pas du style « fleur bleue », mais procédant d'une liberté farouche sans autre raison que son développement tout à la fois joyeux et tragique. Un site de poésie contemporaine, parmi les plus intéressants du web français a pu repérer Jivezi et reproduire un de ses poèmes. Le commentaire est éloquent : « C'était un mail, est-ce une fiction ou un poème ? »²⁰²⁹. C'était quelque chose visiblement que n'a pas entièrement compris celui qui est par trop pressé de savoir à quoi il a à faire, à qui il a à faire.

*Un jour la paupière se lève
alors commence le chemin
_____là alors commence l'histoire.*

*Ce qui était d'avant, n'était qu'un corridor,
un plaisir d'entr'ouvrir les portes,*

*A chaque porte ouverte, on a écrit un peu
poisson cherchant l'appât, avalant chaque fois
la mouche offerte qui ravage le ventre.*

*A chaque porte ouverte, un pan de mur qui tombe
et une fine couche de poussière
fine poussière...²⁰³⁰*

Ainsi, Jivezi saisissant ce qu'il y a de poétique dans le copyleft, c'est-à-dire le copyleft lui-même comme outil d'ouverture, comme principe de liberté, aura délivré une écriture comme on ouvre la porte, y compris le pan de mur qui tombe avec la poussière qui l'accompagne. Le temps des fulgurances poétiques passe mais, grâce aux traces écrites et libres, ce temps repasse tout le temps²⁰³¹.

2029 Commentaire de Sitaudis du poème « Assis » de JIVEZI, <http://www.sitaudis.fr/Poemes-et-fictions/assis.php> (page visitée le 13/01/11).

2030 JIVEZI, extrait de « feuille de route n°6. Un jour on se réveille », 06 juillet 2002, <http://www.jijijacasse.free.fr/pages/rfderoutsix.html> (page visitée le 13/01/11).

2031 Mentionnons ce temps d'écriture commune que nous avons pu avoir avec JIVEZI où nous avons échangé nos écritures, les prendre et reprendre comme par exemple avec ce poème truffé de liens hypertextes : A. MOREAU, « Au loin mon prochain, version 1 », 10 novembre 2002, <http://antoinemoreau.net/artlal/txtlal/loinproche/loinproch.html> repris par JIVEZI « Au près, aux champs », 12 novembre 2002, <http://jijijacasse.free.fr/pages/axe.html> (pages visitées le 17/01/11). Temps suspendu et qui s'offre encore à l'écriture, ouverte par la voie du copyleft.

4.3.2.1.8 Décollage²⁰³².



Capture écran de la vidéo « Décollage » <http://www.pascal-leroux.org/films/decollage.html> (le 25/06/10).

Nous avons choisi, pour finir notre trop succinct panorama d'œuvres réalisées avec la LAL, une œuvre qui a été référencée sur le site Copyleft Attitude et qui est parmi celles qu'on pourrait dire représentative de l'art contemporain. Si nous pouvons y reconnaître non pas un style, mais un état d'esprit où l'ironie prime. Et nous devons le constater : très peu d'artistes, dits contemporains, ont mis leurs œuvres en copyleft. Sauf exception et cas ponctuel, comme le catalogue « 3 Projets » du groupe Ultralab²⁰³³.

« Décollage » est une œuvre de Pascal Leroux, artiste diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Nantes et qui expose régulièrement en galerie. Il s'agit d'une vidéo qui utilise un dispositif inventé par l'auteur permettant de visionner une action que nous

2032 P. LEROUX, « Décollage », 2008, <http://www.pascal-leroux.org/pagesreal/decollage.html> (page visitée le 25/06/10).

2033 ULTRALAB, *3 Projets*, 2004, éditions Archibooks.

qualifierons de poético-périlleuse : le décollage d'une caméra filmant sa mise en l'air et son atterrissage.

Dans un espace dégagé (serre abandonnée, terrain vague), un système d'éjection est installé à une ou plusieurs dizaines de mètres en face de moi. Je vise une cible au moyen d'un lance-pierre... Lorsque le système est déclenché, une caméra vidéo hf est violemment éjectée et je dois tenter de la rattraper avant qu'elle ne s'écrase au sol. Outre cette caméra « embarquée », 2 caméras enregistrent cette action, l'une cadrant l'éjection, et l'autre cadrant ma tentative de rattrapage. Les images de la caméra embarquée sont le passage qui lie les 2 autres séquences enregistrées de l'action, ainsi décomposée, à travers les 3 prises de vues et la triple diffusion qui en résultera²⁰³⁴.

Un lien permet l'accès à la vidéo et un texte explique le mode opératoire de l'œuvre, la méthode de travail. C'est clairement dit, drôlement bien fait et l'art y est là magnifiquement montré dans un moment de « grâce casse-gueule », il faut bien le dire, un moment d'extase comique et poétique qui fait penser au personnage de Buster Keaton.

La vidéo en ligne²⁰³⁵, des extraits de l'œuvre, montre un « split screen » (multi-fenêtrage) où on voit l'artiste, la cible et le point de vue de la caméra qui filme. Le premier endroit de « Décollage » se trouve dans une serre : 1/ L'artiste tire à la fronde. 2/ Il manque sa cible. 3/ Il touche et libère la caméra qui décolle et filme son éjection en l'air. 4/ L'artiste tente alors de rattraper la caméra au vol. Mais il la loupe et la ramasse au sol. Puis, on revoit cette séquence qui aura duré moins de 30 seconde, au ralenti.

Suit un autre « Décollage », dans un autre lieu, en pleine campagne. Cette œuvre, en ses développements, à été présentée lors d'une exposition collective²⁰³⁶.

Pour la galerie RDV, je propose un dispositif vidéo qui utilise le système de diffusion de l'espace proposé: 2 écrans plats et une vidéoprojection sur le mur (face aux écrans), le spectateur se retrouve ainsi à l'intérieur même du dispositif. Il est comme traversé par l'action et ne peut jamais l'appréhender dans sa totalité, un peu comme un match de tennis ou le regardeur tourne la tête de droite à gauche et de gauche à droite pour suivre la partie²⁰³⁷.

2034 P. LEROUX, « Décollage », *op. cit.*

2035 P. LEROUX, « Décollage », <http://www.pascal-leroux.org/films/decollage.html> (page visitée le 25/06/10).

2036 Galerie RDV, du 05 avril au 17 mai 2008, Nantes, <http://www.galerierdv.com>

2037 P. LEROUX, « Décollage », *idem.*

Cette présentation conventionnelle en galerie nous intéresse également pour la raison qu'elle croise un événement in situ (le décollage en action), la vidéo comme objet témoin, sa monstration dans le cadre d'une exposition d'art contemporain en galerie et le fait du copyleft. Cet ensemble de mises en situations de médias, de principes, de circonstances est propice à dégager de l'invention et de l'inconnu. Le soin qu'à pu prendre Pascal Leroux à résoudre les problèmes à la fois techniques et conceptuels nous ravit, car il montre que les obstacles sont franchis, y compris par le bricolage ou plutôt, justement, par un bricolage qui fait le décollage, la joie hasardeuse du décollage. L'œuvre s'élève au dessus des problèmes techniques et intellectuels par le jeu et la chute de la caméra. Quand l'artiste ne la réceptionne pas, ce qui est la majorité des cas, ce n'est pas l'échec de l'œuvre, ce n'est pas sa fin catastrophique, mais son rire, libérateur. Son apocalypse, sa révélation, sa « relèvement » : L'œuvre existe en ce moment où elle est, entre terre et ciel, au risque de la chute hors la réception de l'artiste lanceur.

Un autre type de décollage nommé « Décollage (suite) »²⁰³⁸ est présenté sur le site. Pascal Leroux fait tomber une suite de blocs de bois, sorte de tampons encreur, qui marquent au sol des mots, chutes après chutes, la caméra fait un plan fixe sur l'encrage, en 11 tombées. Soit les impressions au sol : 1/ « Pour une » 2/ « chute libre » 3/ « des corps » 4/ « Ou un » 5/ « libre décor » 6/ « de chute » 7/ « Décollage » 8/ « une action » 9/ « qui vous » 10/ « traverse » 11/ « l'esprit ».

Nous lisons, non pas « au pied de la lettre », mais « à la chute des mots » qui s'impriment au sol, cette phrase : « Pour une chute libre des corps ou un libre décor de chute. Décollage, une action qui vous traverse l'esprit ». Par la chute, des mots encrent une phrase sensée qui traverse l'esprit comme se fait la lecture d'un poème : à travers mots, entre les lignes. La liberté du copyleft nous semble là magnifiquement exprimée, loin de toute sens explicite, mais par la traversée d'un sens tombé, comme du ciel, gracieusement à la limite d'un risque et comiquement révélé en un sens bien formulé.

L'ensemble des œuvres de Pascal Leroux est mis sous Licence Art Libre. Voici comment l'artiste a pu affirmer son intention, outre la mention légale ad hoc, par un clin d'œil :

Copyleft : L'ensemble des « œuvres » présentes sur ce site sont libres, vous pouvez les redistribuer et/ou les modifier selon les termes de la Licence Art Libre :

2038 P. LEROUX, « Décollage (suite) », 2008, <http://www.pascal-leroux.org/pagesreal/decollage-suite.html> (page visitée le 25/06/10).

<http://artlibre.org/>, et comme dirait ce vieil adage, « une idée n'est bonne que quand elle circule »²⁰³⁹.

« Une idée n'est bonne que quand elle circule » et qu'elle va fertiliser, chez d'autres auteurs, d'autres idées, qui elles-même, de par leur circulation, pourront générer d'autres œuvres avec d'autres idées et ainsi de suite. C'est ce qui a pu se passer avec une œuvre qualifiée de « net-art » que nous avons réalisé et qui a donné suites.

2039 P. LEROUX, page d'accueil, <http://www.pascal-leroux.org> (page visitée le 26/06/10).

4.3.2.1.9 « On se comprend » et œuvres conséquentes.

Bien que cette œuvre soit ancienne²⁰⁴⁰, nous la choisissons en exemple de ce qui est arrivé via les reprises qu'ont pu en faire d'autres auteurs. « Œuvres conséquentes », c'est sous cette terminologie que sont désignées

[...]les contributions des auteurs qui participent à la formation de l'œuvre commune en faisant usage des droits de reproduction, de diffusion et de modification que leur confère la licence²⁰⁴¹.

Outre l'œuvre que nous avons réalisé, c'est ce qui a pu advenir en suite qui nous intéresse particulièrement. Nous allons faire la généalogie de « On se comprend » jusqu'à sa version finale, version temporairement finale.

4.3.2.1.9.1 « On se comprend »²⁰⁴².

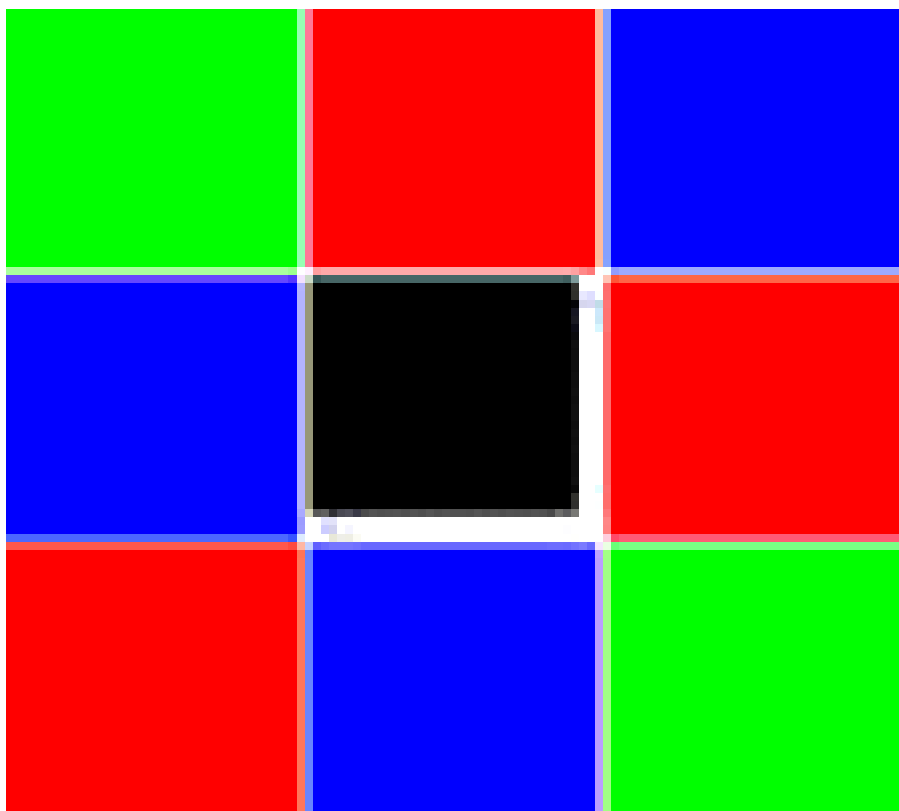
« On se comprend » a été réalisé en juillet 1996 au Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer à Hérimoncourt, près de Montbéliard, lors d'une résidence²⁰⁴³. Il a été mis, avec l'accord du Centre d'Art qui en est le producteur, sous Licence Art Libre en septembre 2000. Non entièrement finalisée au terme de cette résidence, nous considérons cette œuvre comme une ruine inachevée, mais aussi et surtout comme une archéologie vivante car ouverte à chantiers d'interprétations, de rénovations, de créations. C'est comme objet, témoin d'une histoire et ouvert aux histoires, qu'elle nous paraît présentable et acceptable en son vestige. La ruine n'est pas là comme trace d'échec mais comme tracé historique. Le copyleft, appliqué 4 ans après la conception de l'œuvre, agit comme affirmation de son infini vers l'infini de ses possibles suites. Ce qui s'est passé, comme nous le verrons plus loin avec les œuvres conséquentes à « On se comprend ». Le tracé historique de l'œuvre a pu tracer d'autres histoires en suite de la sienne.

2040 Mais notre temps n'est pas celui-linéaire de l'actualité qui élimine l'ancien pour le nouveau, il est celui d'un présent intempestif.

2041 Licence Art Libre 1.3, *op. cit.*

2042 A. MOREAU, « On se comprend », 1996, http://antoinemoreau.info/on_se_comprend (page visitée le 28/06/10).

2043 Créé et dirigé par Pierre Bongiovanni, de 1990 à 2004.



Logo de « On se comprend » <http://antoinemoreau.net/pict/gif/prisme.gif>
(page visitée le 20/05/05)

Voici comment nous avons présenté « On se comprend » lors de sa conception :

«On se comprend.» se présente sous la forme d'une fenêtre de 8 frames²⁰⁴⁴ contenant 12 phrases.

Chaque phrase est traduite en 8 langues (Anglais, Chinois, Arabe, Hébreu, Portugais, Allemand, Japonais et Français) et correspond à un site hébergeant le projet. La page d'accueil s'affiche dans la frame centrale au bout de la douzième phrase.

Dans sa phase actuelle de lancement, «On se comprend.» n'est pas encore totalement achevé : il lui manque certaines traductions correspondant à l'hébergement à venir sur les sites envisagés. Leur nom est visible dans les frames non traduites.

Néanmoins vous pouvez déjà l'expérimenter de plusieurs façons : en cliquant dans chaque frame (y compris celles qui ne sont pas encore traduites) pour éclaircir la fenêtre et par ailleurs accéder aux sites prévus pour l'hébergement de "On se comprend". Petit à petit, au fur et à mesure de son achèvement, vous découvrirez alors son fonctionnement interne.

Un des intérêts de «On se comprend.» est de manifester, grâce à l'Internet et à travers

2044 Traduction : cadres.

les phrases traduites en 8 langues, la proximité de nos cultures et la possibilité que nous avons de nous lier les uns aux autres.

Ne cédant pas au spectaculaire, ce travail accentue la réalité hypertextuelle propre au web et offre grâce à huit points d'accès répartis sur la planète, une pratique et une vision multiculturelle de l'Internet.

«On se comprend.» est comme un jeu qui s'illumine au contact des autres²⁰⁴⁵.

Notre intention en créant « On se comprend » était de rendre sensible l'internet et ses spécificités à travers une œuvre-réseau. Avec une seule interface, partagée en neuf fenêtres (au centre, la fenêtre qui donne à voir l'œuvre en son serveur), on peut accéder à « On se comprend », multiplié en autant de sites miroirs²⁰⁴⁶ qu'il y a de fenêtres. L'hébergement physique des fichiers constitue une « réelle présence »²⁰⁴⁷ de l'œuvre en sa duplication sur neuf serveurs différents, en différents endroits de la planète, correspondant à la langue employée qui apparaît dans chacune des fenêtres. Pour nous, il s'agissait en « créant » une « œuvre de net-art », de vivre le réseau des réseaux en son économie de l'espace et du temps. Plutôt que de l'imager par une représentation, c'est-à-dire faire une image qui le représente, ou encore créer un objet esthétisant plaqué dans l'environnement, nous avons voulu faire un lieu de passage dans et avec l'internet, considérant que son art était dans le faire passer, dans le passage d'une page à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une langue à l'autre. Douze phrases, traduites en anglais, japonais, chinois, hébreu (non finalisé), arabe, allemand, portugais brésilien (non finalisé), permettent d'expérimenter la réelle présence de l'œuvre en ses différents sites miroirs :

- 1/ « L'art est rare. »,
- 2/ « La vie vous va bien. »,
- 3/ « La réalité est différente. »,
- 4/ « La mort existe. »,
- 5/ « Nous nous comprenons quand même. »,
- 6/ « Rire est divin. »,
- 7/ « L'amour. »,
- 8/ « Ça va dans tous les sens ? »,
- 9/ « Le bonheur fait la loi. »,
- 10/ « Le corps est au cœur. »,

2045 A. MOREAU, « Un peu d'explication », http://antoinemoreau.info/on_se_comprend/garage.html (page visitée le 28/06/10).

2046 « Site étant ou incluant une copie des fichiers d'un autre site, et permettant d'avoir accès à ces fichiers alors même que le serveur original est surchargé ou de l'autre côté de la planète. », <http://jargonf.org/wiki/miroir> (page visitée le 28/06/10).

2047 G. STEINER, *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard Folio, 1994.

11/ « Nous allons voir. »,

12/ « Nous passons à travers. ».

En cliquant successivement sur les 12 phrases traduites dans les langues des pays hébergeurs, la fenêtre, de noire qu'elle était à partir de la première phrase, s'éclaircit jusqu'à devenir rouge, verte ou bleue clair. Le pratiquant de l'œuvre découvre, s'il est attentif, qu'à la toute dernière phrase (« Nous passons à travers »), il bascule réellement, c'est-à-dire physiquement, sur le serveur distant qui correspond à la langue. Par exemple, en anglais, « We pass through. » remet la case au point de départ et change celle du milieu qui indique le site web où est désormais hébergé « On se comprend » :

<http://www.adaweb.com/~moreau/GALERIE/antomoro/prisme.html>²⁰⁴⁸.

L'interface est la même, mais nous ne sommes plus au même endroit de l'œuvre.

On se comprend entretient en fait un double lien avec les réseaux et offre ainsi un point de vue inédit sur la notion de réseau : cette œuvre fonctionne et s'organise sous la forme d'un réseau, en connectant divers sites hébergés à divers endroits du monde entre eux. Une œuvre-réseau donc, mais aussi une œuvre en vue du réseau, au sens où elle n'est œuvre que si elle suscite, par le biais de son réseau interne, un autre réseau, que l'on pourrait qualifier avec Antoine Moreau de « vision multiculturelle de l'Internet ». Il est surprenant de constater à quel point la description du réseau donnée par l'artiste n'est pas autre chose, par essence, qu'une structure rhizomatique, telle que l'a analysée Deleuze dans Mille Plateaux²⁰⁴⁹.

Pour la conception de l'œuvre, il nous importait d'impliquer en amont les hôtes du projet et les rendre co-auteurs de « On se comprend »²⁰⁵⁰. Sans doute était-ce une façon de poser le cadre d'un langage commun, celui du travail fait ensemble amicalement, gracieusement, chacun dans nos espaces et temps différents, sans intérêt autre que faire cette œuvre-réseau.

Ainsi par exemple, un échange avec Abed A. Khooli pour l'hébergement en Palestine :

2048 « On se comprend » hébergé sur le site adaweb.com,

<http://www.adaweb.com/~moreau/GALERIE/antomoro/prisme.html> (page visitée le 28/06/10).

2049 O. CELIK, « Le paradoxe d'une communication réticulaire. Étude sur l'œuvre On se comprend d'Antoine Moreau », 1999-2000, Mémoire de DEA sous la Direction de Mme Mæglin-Delcroix, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. de philosophie.

http://antoinemoreau.info/on_se_comprend/celik.html (page visitée le 07/10/10).

2050 « " On se comprend" au jour le jour », exemples d'échanges de courriel pour l'élaboration de « On se comprend », http://antoinemoreau.info/on_se_comprend/journal.html (page visitée le 28/06/10).

Date: Sun, 21 Jul 1996 22:09:24 -0700 (PDT)

From: "Abed A. Khooli"

To: cicoweb

Subject: Re: "We understand each other"

Hello,

Sorry for the delay - I am catching up. I posted the translations on palestine-net in .gif files with names that begin with cv then a number. The number matches the order of the sentences below.

So, cv1.gif would be "art is rare" and cv7.gif is "love" and so on. Also, I had two copies in each file, one black, the other red - for your convenience. You can of course, color them in a graphics tool.

So, the URL is: <http://www.palestine-net.com/tmp> please let me know when you pick them up so I can free the space.

Best regards,

On Wed, 17 Jul 1996,

cicoweb wrote:

> sorry for the difficulties. here are the sentences in english, without

> further delay:

>

> Art is rare.

> Life suits you well.

> Reality is different.

> Death exists.

> We still understand each other.

> Laughing is divine.

> Love.

> How's it going any which way?

> Happiness makes the law.

> The body is where the heart is.

> We'll see.

> We pass through.

>

> *we appreciate your participation in the project and look forward to*
> *receiving your translations (in image format for the arabic writing?)*
>
> *thanks again,*
>
> *antoine and cherise*²⁰⁵¹

Avec « On se comprend » nous voulions poser les principes actifs qui allaient faire de cette œuvre un lieu d'amplification du net, une image vivante qui présente l'internet en son fonctionnement, autrement dit, manifester le réseau à travers une œuvre elle-même réseau. Une image qui, présente, manifeste ce qu'il en est de son process, une image en vigueur et en vivacité, l'internet en ses standards, en son ouverture et en sa puissance d'action. Une image qui institue, reflet elle-même de l'internet comme institution, l'internet comme instituant, l'internet comme politique de l'image.

*En considérant la société comme une fonction pour le sujet, en posant que l'Etat est aussi sauvage ou primitif qu'un Totem et que, par conséquent, la figuration normative par excellence dans la culture de tradition ouest-européenne (l'Etat précisément) relève du religieux, en poussant enfin l'interrogation sur les fondements de l'institutionnalité vers le point de plus grande incertitude, à savoir le phénomène de la représentation de l'espèce parlante l'étude a débouché sur une révision de la problématique admise de l'image. Noyau atomique, si j'ose dire, du système humain de l'échange, l'image demeure la violente question à civiliser, dont le paradigme de Narcisse dévoile les termes lancinants : la vie de l'image redoublant la vie de l'homme, inscrite comme une longue parenthèse entre naître et mourir*²⁰⁵².

La vie du réseau est fonction d'une économie propre, d'une mécanique interne, d'une éthique d'ouverture. Rendre ces faits sensibles c'était pour nous créer une forme qui allait entendre et faire entendre le transport du réseau des réseaux. Celui-ci étant pour nous le transport de tous les transports. Ou presque. Nous étions en 1996, notre enthousiasme pour l'internet était alors sans bornes.

Dans son mémoire de DEA qu'il a consacré à « On se comprend », Olivier Celik commente :

2051 Cherise Fong qui nous a aidé techniquement pour la réalisation de « On se comprend ».

2052 P. LEGENDRE, *Dieu au miroir*, chapitre II, partie 3, « L'image, c'est le dogme. Une précision sur le concept d'anthropologie dogmatique », *op. cit.*

Qu'appelle-t-on alors réseau ? Qu'appelle-t-on communication ? Ce sont ces questions qui traversent l'œuvre d'Antoine Moreau. Par son implication dans l'un et sa visée vers l'autre, On se comprend est alors, de ce point de vue, un véritable laboratoire artistique, philosophique, social, économique et politique, dans lequel l'artiste expérimente les formes d'une mutation, non plus formelle mais essentielle, de l'art contemporain²⁰⁵³.

Sans avoir pris connaissance des logiciels libres et du copyleft, nous abordions l'internet dans ce qu'il posait, par principe et à priori : une ouverture sur un monde ouvert à tout le monde. Ce n'est que 3 ans plus tard que nous allions nous rendre compte que des informaticiens pouvaient être, par principes d'ouverture, des artistes de l'informatique et du réseau mondial électronique.

Mais en fait (c'est-à-dire en réalité, dans les faits), « On se comprend » dit aussi qu'on ne se comprend pas... Il faut le dire, il faut l'entendre, le titre de l'œuvre sous entend ce qui est entendu « entre nous soit dit » : qu'on ne se comprend pas. Cette impossibilité à se comprendre est une liberté sur ce qui pourrait prendre, pourrait avoir prise, pourrait faire prise. Il y a hiatus, quand bien même l'espace et le temps seraient proches de l'abolition des frontières et qu'ils permettraient cette réalisation monstrueuse, la fusion communicationnelle. L'internet n'est, heureusement, pas une nouvelle Babel. Cette visée est toujours contrariée : nous ne nous comprenons pas, Dieu merci ! Tout l'art consiste alors en l'approche et en l'écoute des malentendus, d'en faire une observation commune, une intelligence partagée, qui comprend qu'on ne se comprend pas. Être à la lisière du compris pour ne pas être pris totalement dans l'entendement supposé savant. Qu'il y ait du jeu entre les lettres, les mots, les phrases, les discours. Que nous puissions évoluer entre. Ainsi la communication est-elle l'a-communication. Par son ineffectivité, elle demeure un objet insaisissable, une trouée imprenable à tout désir voulant la combler. Vouloir combler ce qui apparaîtrait comme un manque relève finalement d'une volonté de pouvoir qui cache mal le rêve totalitaire qui l'anime. Y compris et surtout par la force de l'imagination car, nous l'avons compris : « L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce »²⁰⁵⁴.

« On se comprend » est une œuvre de « net-art », parmi celles qui sont répertoriées sur le

2053 O. CELIK, « Le paradoxe d'une communication réticulaire. Étude sur l'œuvre On se comprend d'Antoine Moreau », *op. cit.*

2054 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, p. 62.

site Copyleft Attitude, qui a généré le plus d'œuvres dérivées à ce jour²⁰⁵⁵ :

- Nature_morte.01 (ou « On se comprend... j'espère »)
- L'arbitraire
- Trans-fair
- draFLAGpeau
- BABeL
- BABeL-jik
- in-dices

Nous allons maintenant présenter les créations conséquentes d' « On se comprend » et montrer comment deux auteurs en particulier (Daltex et Robert Cottet) ont pu créer en reprenant notre œuvre et ainsi inventer la leur.

²⁰⁵⁵ D'après sa fiche signalétique http://artlibre.org/oeuvres.php/Numerique/Net_Art/16.html (page visitée le 28/06/10).

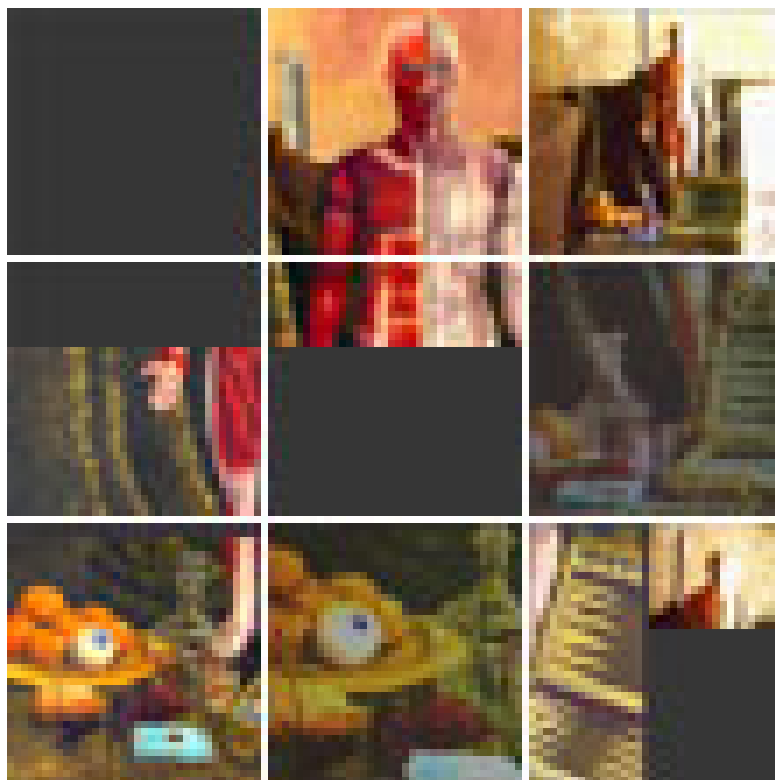
4.3.2.1.9.2

« Nature morte.01 » (« On se comprend, j'espère ! »)²⁰⁵⁶.

Le 2 décembre 2000 nous recevons un lettre de Jean-Charles Agboton-Jumeau²⁰⁵⁷. Un petit dépliant accompagne son courrier. Publié dans le numéro 6, octobre-novembre 2000, de la revue gratuite *Magazine*²⁰⁵⁸. Il est l'œuvre de Daltex²⁰⁵⁹, artiste multimédia et présente des créations sous Licence Art Libre issues de son site²⁰⁶⁰. Nous rencontrerons un peu plus tard Daltex pour faire connaissance et lui proposer de réaliser le design du site artlibre.org.

Une peinture (encaustique sur toile) titrée « Nature morte4_02 » est reproduite en partie à l'intérieur du dépliant.

Mise sous LAL elle a été scannée et utilisée pour la réalisation de « On se comprend, j'espère »²⁰⁶¹, réinterprétation de « On se comprend ». Ou, comment passer d'une peinture au numérique, du copyleft en ligne au papier en revue, d'une auteur l'autre.



Logo de « On se comprend, j'espère ! »

http://www.daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/images/prism_natur.jpg
(page visitée le 28/06/10).

« On se comprend, j'espère » : Daltex a repris le principe du multi-fenêtrage, l'aspect

2056 « Natures mortes », http://www.daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/index.htm,

« On se comprend, j'espère ! », accès direct, http://www.daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/ON_SE_COMPREND/daltex/prisme.html (pages visitées le 28/06/10).

2057 Critique et théoricien d'art, directeur de l'École des Beaux-Arts de Cherbourg de 2004 à jusqu'en 2010.

2058 Édité par Angelo Cirimel,

<http://www.contemporaryfashion.net/index.php/none/more/3468/fr/profile.html> (page visitée le 28/06/10).

2059 Pseudonyme de Alexandre Nativel.

2060 « DALTeX-lab.com/intro » http://www.daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/index.html (page visitée le 08/10/10)

2061 DALTEX, « On se comprend, j'espère ! », 2000, http://daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/index.htm (page visitée le 08/10/10).

formel de l'œuvre originale, ainsi que les 12 phrases qui apparaissent dans les cadres. Quand on clique sur les phrases, des fragments de « Nature morte » (la peinture), apparaissent dans les différentes parties de l'interface. Il n'y a pas de sites miroirs. Cette dimension réticulaire de « On se comprend » n'a pas été entreprise par l'auteur.

J'ai repris On se comprend » car il correspond à une partie de mon travail : les natures mortes et le temps qui passe. Je propose une version moins orientée sur le monde extérieur de l'art mais sur une recherche picturale. Les textes m'ont plus car ils ressemblaient à des poèmes automatiques. Cela va évoluer²⁰⁶²...

Avant de voir, par ordre chronologique, les autres œuvres conséquentes à « On se comprend », mentionnons le courriel envoyé le 11 mai 2005 par Daltex au sujet d'une nouvelle œuvre qu'il a créé conséquente à « On se comprend ». Intitulée « Frottements »²⁰⁶³, elle mélange d'autres œuvres réalisées avec « On se comprend » par Robert Cottet et nous-même :

Le 5/11/05 9:26 PM, daltex@daltex-lab.com a peut-être écrit (may be wrote) :

> Bonsoir a tous les 2

>

> j'espère que vous allez bien , peu de nouvelles de mon coté

> car la vie est encore bien chargée. mais toujours un peu de temps pour

> être amateur .

>

> Robert, je n'ai pu résister a faire une boucle et reboucle avec antoine.

> c'est cru et a ne pas présenter devant des yeux chastes.

> mais cela faisait longtemps que les phrases d'antoine résonnaient

> autrement dans ma tête.

>

> <http://daltex-lab.com/frottements/index.html>

>

> (sans commentaires)

>

> toutes mes amitiés

> Daltex

2062 Commentaire de DALTEX, *Idem*.

2063 DALTEX, « Frottements », <http://daltex-lab.com/frottements/index.html> (page visitée le 29/06/10).

Voici la mention copyleft qui donne les sources de « Frottements » :

Un carre de 9 cases affiche aléatoirement un damier mélangeant 16 images de textures de peaux , 4 nuances de peaux et des aphorismes.

Cette création est issue-de : trans-fair

Itinéraire coloré de Robert Cottet

avec Antoine Moreau, « on se comprend », Copyleft-LAL

et Robert Cottet, « 0.618 », Copyleft-LAL.

Ainsi qu'un rajout de « on se comprend, j'espère » de DALTeX, Copyleft-LAL

2005 Copyright [daltex-lab] DALTeX + B copyleft 2005

2003 Copyright Robert Cottet copyleft 2003

2000 Copyright [daltex-lab] DALTeX copyleft 2000

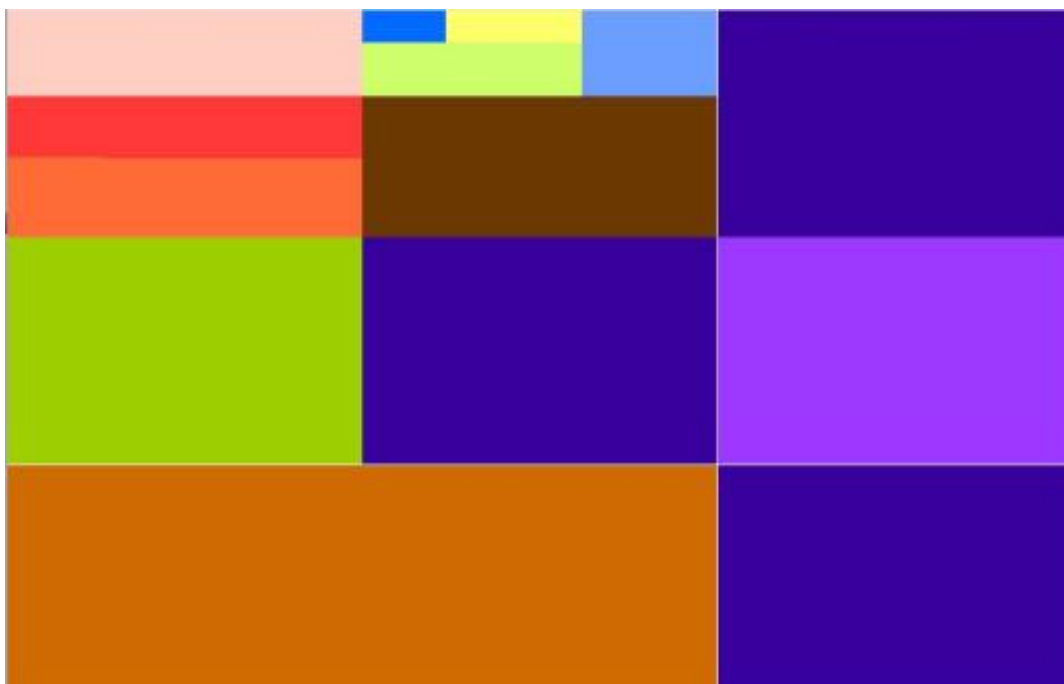
1996 Copyright Antoine Moreau copyleft 1996

Cette œuvre est libre, vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Art Libre. Vous trouverez un exemplaire de cette Licence sur le site Copyleft Attitude <http://artlibre.org> ainsi que dans notre rubrique LAL.

Nous voyons le soin avec lequel Daltex a crédité chacun des deux autres auteurs et leurs œuvres respectives. Nous voyons clairement comment le copyleft participe d'un infini de la création, d'une décréation en cours par l'affirmation d'une recréation infinie. Commencé en 1996, « On se comprend », croisé avec d'autres œuvres, n'en a pas fini de se prolonger et de tracer une œuvre qui excède sa seule finitude.

Nous allons maintenant faire état des autres œuvres réalisées en suite, par la suite.

4.3.2.1.9.3 « L'arbitraire »²⁰⁶⁴.



Capture écran de « L'arbitraire », <http://antoinemoreau.net/artlal/arbitraire/prisme.html> (le 29/06/10).

Le 30 juin 2001 nous mettons en ligne « L'arbitraire », un dérivé de « On se comprend » réalisé avec « 216-62-38 »²⁰⁶⁵ de Robert Cottet, enseignant et artiste suisse parmi les premiers à avoir mis son travail sous LAL. Pour en avoir apprécié la fonction nous utilisons son script java pour l'appliquer dans « On se comprend » et ainsi faire « L'arbitraire ».

Voici la mention copyleft telle qu'elle apparaît en accompagnement de l'œuvre :

« L'arbitraire ». Un multi-fenêtrage, mix de « On se comprend » et de « 216-62-38 » deux œuvres copyleft sous Licence Art Libre.

Copyright © 01.10.2000 - Robert Cottet, 30.06.2001 Antoine Moreau

Copyleft : cette œuvre est libre, vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Art Libre. Vous trouverez un exemplaire de cette Licence sur le site Copyleft Attitude <http://artlibre.org> ainsi que sur d'autres sites.

2064 A. MOREAU, « L'arbitraire », <http://antoinemoreau.net/artlal/arbitraire/prisme.html> (page visitée le 29/06/10).

2065 R. COTTET, « 216.62.38 », novembre 2000, <http://www.crob.ch/art/216-62-38/index.htm> (page visitée le 21/01/05)

* *Huit points d'entrée dans une boucle de 216 couleurs, en défilé continu de 2 secondes en 2 secondes.*

* *Une partition aléatoire horizontale ou verticale selon le rapport PHI (Règle d'or).*

Le clic de votre souris sur les couleurs vous permet de jouer de ces éléments pour créer avec l'intervention du hasard électronique des compositions d'une infinie variété. Par le jeu d'une subtile circulation dans la gamme chromatique RVB le passage des couleurs dans votre grille génère une œuvre visuelle en perpétuelle mutation.

Amusez vous bien.

Robert Cottet, Antoine Moreau © LAL – info

Un lien « LAL – info »²⁰⁶⁶ précise :

Les compositions générées sur votre écran et dont vous êtes les co-auteurs participent fondamentalement à la philosophie Copyleft Attitude et se placent naturellement sous le même statut.

Le créateur initial, robert.cottet@cepv.ch, se réjouit de savoir que son œuvre vit.

Antoine Moreau aussi ! Qui a fait « l'arbitraire » à la suite de « 216.62.38 » mixé avec « On se comprend »

Pour réaliser « L'arbitraire », nous avons incorporé « 216.62.38 » dans chacune des neuf fenêtres de « On se comprend » obtenant ainsi une amplification visuelle, x9, colorée et ludique de l'œuvre initiale de Robert Cottet qui présente ainsi son carré interactif²⁰⁶⁷ :

216.62.38

* *Un carré.*

* *Huit points d'entrée dans une boucle de 216 couleurs, en défilé continu de 2 secondes en 2 secondes.*

* *Une partition aléatoire horizontale ou verticale selon le rapport PHI (Règle d'or).*

Le clic de votre souris sur les couleurs vous permet de jouer de ces éléments pour créer avec l'intervention du hasard électronique des compositions d'une infinie variété. Par le jeu d'une subtile circulation dans la gamme chromatique RVB le passage des couleurs

2066 R. COTTET, « LAL - info », <http://www.crob.ch/art/216-62-38/info.htm> (page visitée le 29/06/10).

2067 R. COTTET, « 216.62.38 », pop-up informatif <http://www.crob.ch/art/216-62-38/octo2.htm> (page visitée le 29/06/10).

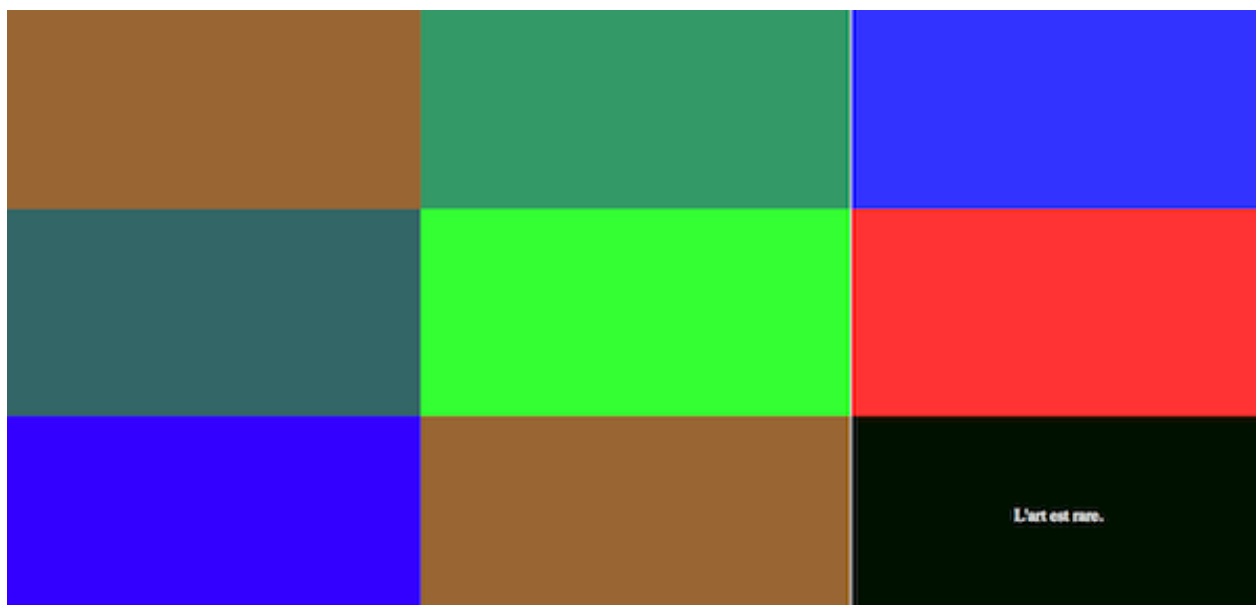
dans votre grille génère une œuvre visuelle en perpétuelle mutation.

Bon voyage.

Robert Cottet

En mixant « On se comprend » et « 216.62.38 » nous multiplions le carré interactif initial et créons une organisation aléatoire et colorée qui apparaît au gré de l'intervention du visiteur. Dans cette nouvelle version de « On se comprend », les sites miroirs ne sont pas sollicités.

4.3.2.1.9.4 « Trans-fair »²⁰⁶⁸.



Capture écran de « Trans-fair », <http://www.crob.ch/art/trans-fair/index.htm> (page visitée le 29/06/10).

Le 13 Juillet 2001, Robert Cottet reprend « On se comprend » pour réaliser « Trans-fair » avec « 0.618 »²⁰⁶⁹, une de ses œuvres précédentes, datée de Janvier 1999.

En voici la description telle qu'on la trouve dans la mention copyleft²⁰⁷⁰ :

Carré interactif

L'action de votre souris sur une forme appelle une autre couleur. La composition peut donc évoluer à votre goût. Mais on ne peut pas enchaîner deux changements successifs de la même plage de couleur.

« 0.618 » - Carré interactif

Il précise, dans le lien « Copyleft-LAL »²⁰⁷¹ :

Le carré interactif est une composition de 7 formes, rectangulaires ou carrées,

2068 R. COTTET, « Trans-fair », juillet 2001, <http://www.crob.ch/art/trans-fair/index.htm> (page visitée le 29/06/10).

2069 R. COTTET, « Net-art, sommaire », <http://www.crob.ch/hp/netart.htm#> cliquer sur « 0.618 » pour afficher l'œuvre qui s'ouvre dans un pop-up (<http://www.crob.ch/art/618/618.htm>) (pages visitées le 29/06/10).

2070 Mention légale de « 0.618 », pop-up, <http://www.crob.ch/art/618/intro.htm> (page visitée le 29/06/10).

2071 *Idem*, <http://www.crob.ch/art/618/lal.htm> (page visitée le 29/06/10).

construites sur le rapport de la règle d'or. 210 couleurs différentes défilent en boucle dans ces espaces, en changeant à chaque seconde. Mais en cliquant sur une couleur, le défilement est modifié, coupé et repris ailleurs. La boucle est divisée en six sections de 35 couleurs.

La mention copyleft qui s'affiche dans une fenêtre extérieure, comprend cette brève description de « Trans-fair »²⁰⁷² :

9 fenêtres, 210 couleurs RVB et 12 aphorismes en cascades.

Robert Cottet a repris « On se comprend » dans sa structure (le multi-fenêtrage, les phrases) et y a installé, à l'intérieur, le dispositif interactif aux couleurs aléatoires. C'est un principe directeur dans la plupart de ses œuvres en ligne et qui permet des variations colorées et animées.

Voici, à titre d'exemple, pour montrer ici les motivations à reprendre une œuvre et à la transformer, ce que l'auteur nous a répondu dans un courriel daté du 02 février 2005. Il commence par tracer un historique de ses prises et reprises :

En mai 2001 j'enregistre 216.62.38 sur le site Artlibre.

Le 27 juin tu me signales ton intention de l'utiliser et sollicites mon aide pour l'acquisition des fichiers difficilement accessibles sur le serveur.

Quelques messages plus tard, le 12 juillet, tu me signales la création de « l'arbitraire ». Tu mentionnes quelques problèmes techniques et tu me demandes mon avis sur l'œuvre. Voici un extrait de ma réponse :

« Dommage que les petites phrases de « on se comprend » ne cohabitent pas avec les couleurs. Il y a peut-être encore quelque chose à développer. Comme intégrer ton cycle de textes dans la série aléatoire... »

et ton enchaînement dans le message suivant :

« Oui, j'ai pensé à ça (mettre plein d'autres phrases aussi) mais je n'ai pas vu comment faire. »

Le 13 juillet, en pièce jointe à un message traitant du pop-up de l'« arbitraire » je te sou mets « trans-fair » :

« En fichier attaché : Une variation sur « on se comprend »... Qu'en penses-tu ? Plus le

2072 R. COTTET, « Trans-fair », <http://www.crob.ch/art/trans-fair/info.htm> (page visitée le 29/06/10).

temps de l'installer maintenant. Je pars voir la Biennale de Venise. »

Ta réaction :

« TRES Bien! Ah oui, très beau mix, très agréable et malin. Je suis ravi! »

Le 3 août 2001 « trans-fair » est enregistrée sur artlibre.org et je t'informe de sa mise en ligne.

Ta réponse arrive le 19 août :

« Salut Robert,

je rentre tout juste de vacances déconnectées. Je suis très heureux du Trans-fair. Je vais l'annoncer dans ma lettre quasi mensuelle. Quelques recherches dans les entrailles de mon vieux Mac m'ont permis de retrouver ces épisodes et de conforter mes souvenirs. »

Après avoir rappelé la genèse de l'œuvre, Robert Cottet explique ainsi ses motivations :

L'enregistrement de « 216.62.38 » comme œuvre sous LAL ne constituait pour moi qu'une modeste production artistique. Mais cette création existait, non dépourvue de qualités plastiques et conceptuelles. Le jeu singulier avec les couleurs et surtout sa spécificité d'œuvre numérique immatérielle, en ligne, sans état stable, justifiait sa « publication ». Sous LAL elle pouvait induire des développements de la part de programmeurs curieux... Ton désir de t'en servir m'est venu comme une heureuse reconnaissance de ses qualités.

Le mix réalisé avec « On se comprend » proposait notamment (et avec bonheur !) une extension de la zone de couleur à l'ensemble de l'écran alors que j'avais opté pour un format carré défini. Il abandonnait cette délicieuse cascade d'aphorismes qui parcourait « On se comprend » ainsi que les liens hypertextes au-delà de l'écran de la première grille. Il s'agissait donc bien d'une nouvelle œuvre et non pas d'un simple cumul de deux objets. Et le propos se déployait ailleurs que dans le travail sur les script couleurs. L'application du copyleft suscitait ainsi un rebond plus ample que ce qui était vaguement supputé. Mais comme nous l'avons écrit dans nos messages, l'envie de faire encore autre-chose existait. « trans-fair » est donc advenue très vite de l'évidence de potentialités latentes.

« 216.62.38 » propose deux modes de changement des couleurs. Le déplacement automatique à l'intérieur de la boucle de 216 couleurs et les ruptures volontaires, mais au résultat aléatoire, provoquées par le clic du visiteur. « On se comprend » utilise aussi

un « mouvement » dans des progressions colorées. Cette légère similitude m'intéressait d'autant plus qu'elle impliquait aussi les textes. Je trouvais très intéressant de faire jouer ensemble ces divers registres de mutations. Les interventions du pointeur qui produit les bascules de couleur du cycle « 216 » ou des aphorismes ravivent à chaque clic la « tension » de la composition et génèrent une forme de relecture du jeu chromatique et simultanément une relecture aussi des textes voisins. Cette délicate remise en question de chaque certitude temporairement affichée, associée aux conséquences des mécanismes aléatoires de certaines actions produisaient une forme de « vitalité » à l'œuvre. Ce caractère légèrement « intempestif » qui bouscule toute certitude de stabilité, d'absolu, de vérité définitive, me semblait bien convenir à l'esprit du copyleft. J'ai donc eu un très grand plaisir à réaliser ça.

Nous pouvons retenir ceci qui peut s'appliquer à n'importe quel artiste lorsqu'il y a reprise et création en rapport avec une autre création d'un autre artiste : la co-crédation libre est une co-naissance²⁰⁷³ intime de l'art qui s'offre ainsi à la pratique, sans autre procès que son process même, copie, diffusion, transformation. Cette co-crédation co-naissante œuvre à la décréation. La décréation à l'œuvre est bien tout l'inverse d'un fantasme de destruction, l'ouverture explicite du copyleft pérennise l'infini de ce qui est lancé comme création et qui demeure ouvert à des créations, à décréations.

2073 C'est-à-dire qui naît à côté, avec. Tout autant qu'elle est un savoir.

4.3.2.1.9.5 « draFLAGpeau »²⁰⁷⁴.



Capture écran de « draFLAGpeau », <http://antoinemoreau.net/artlal/draFLAGpeau/4quart.html> (page visitée le 29/06/10).

À notre tour de jouer de la reprise. Le 15 mai 2002 nous renchérissons avec « draFLAGpeau » une réalisation qui comprend : « On se comprend », « 0.618 », « Transfair » et « e-quart ».

Dans la fiche de référencement sur le site de Coyleft Attitude²⁰⁷⁵ il est mentionné clairement , dans la colonne de gauche, les « œuvres sources » qui ont servi à créer « draFLAGpeau ». Dans la colonne de droite on peut voir les « œuvres dérivées » qui ont utilisé « draFLAGpeau » par la suite :

2074 A. MOREAU, « draFLAGpeau », mai 2002, <http://antoinemoreau.net/artlal/draFLAGpeau/4quart.html> (page visitée le 29/06/10).

2075 « Fiche d'identité de l'œuvre draFLAGpeau », http://oeuvres.artlibre.org/Numerique/Net_Art/159.html (page visitée le 21/01/05)

œuvres Sources	œuvres Dérivées
e-quart	BABeL
Trans-fair	BABeL-jik
0.618	
On se comprend	

On trouve également cette brève description de l'œuvre :

Un mix de mix qui laisse apparaître des couleurs et des phrases en plusieurs langues, comme un drap à la peau mouvante et changeante.

« DraFLAGpeau » est une amplification d'imbrications d'œuvres qui recomposent une autre œuvre. Le résultat offre une complexité de couches successives qui forment à la surface de l'écran ce « drapeau » multi-fabriqués.

La multi-fabrication est le mode de fabrication du copyleft qui se prend, se déprend et se reprend. Un mode de plis dans un monde de plis²⁰⁷⁶. Cette opération multipliant et les objets et les auteurs, fait de la fabrication, de tout simple faire, un art du quotidien, au quotidien. Une banalité où la copie coule de source, une simplicité où la reprise échappe à toute prise exclusive. Ainsi, la vie de tous les jours s'écoule-t-elle, ainsi pouvons-nous l'écouter au quotidien. Le copyleft, en son principe, invite à observer, ce qu'on pourrait appeler, un « art du savoir vivre », pour soi et en rapport au collectif. Un rapport au collectif qui peut-être désastreux quand la forme du savoir vivre pêche par méforme. Nous entendons par « méforme » ce qui méconnaît la forme en sa fonction fondatrice et instituante. Pour soi-même et pour l'ensemble, nous l'avons dit : la fonction dogmatique qui garantit l'exercice des libertés et l'articulation entendue entre singulier et pluriel.

C'est pourquoi, cette multi-fabrication peut s'entendre comme « multi-consommation » tel que Michel de Certeau en définit l'exercice où :

La fabrication à déceler est une production, une poïétique, - mais cachée, parce qu'elle se

²⁰⁷⁶ « [...] parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier » (en parlant de Leibnitz et de son attachement au philosophe de la monadologie. G. DELEUZE, *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Minuit, 1988, p.189.

*dissémine dans les régions définies et occupées par les systèmes de la « production » (télévisée, urbanistique, commerciales, etc.) et parce que l'extension de plus en plus totalitaire de ces systèmes ne laisse plus aux « consommateurs » une place où marquer ce qu'ils font des produits*²⁰⁷⁷.

La place nouvelle, c'est celle de l'internet, où sont remarqués les productions libres, prises et reprises sans qu'un pouvoir totalitaire ne puisse en avoir la prise définitive. La « multi-consommation » est imprenable définitivement, elle s'offre sur le moment comme une occasion à saisir, comme une joie passagère, comme une fabrication nomade.

Le saut qualitatif fait par le copyleft est d'initier cette multi-consommation, de la partager, de l'affirmer légalement sans avoir besoin de ruser face à la production dominante. Son terrain de jeu favori, l'internet, est un résultat de cette multi-consommation multi-fabriquant. Un résultat effectif et opérant, faut-il le redire, qui affranchit des « systèmes [qui] ne laisse[nt] plus aux " consommateurs " une place où marquer ce qu'ils font des produits »²⁰⁷⁸. Les tentatives de destruction de cet « art du quotidien » qu'est devenu le réseau des réseaux se soldent, pour le moment encore, par des échecs. Nous le voyons avec les projets de loi qui n'ont pas observé l'économie du matériau et de son transport et qui butent sur la difficulté à dominer cette multi-consommation qui échappe à la prise. Bien qu'avec le web 2.0, l'internet ait changé de nature, le logiciel libre et l'art libre demeurent le mode de cette multi-fabrication-consommation le plus opérant parce que le plus en phase avec l'économie du lieu. Quant au mot « consommation », loin de nous l'idée de l'éloigner de notre vocabulaire, au contraire, il nous paraît intéressant de le remettre dans le sens tactique d'affranchissement de la marchandise, tout en acceptant qu'il soit dans ce circuit de la fabrication d'objets et culturels et de masse et d'industries. L'art ici sait y faire, c'est dans cet aire qu'il prend le temps et qu'il trouve place.

Poursuivons notre parcours de « consommables »²⁰⁷⁹, ce mot pour appuyer notre emploi de « consommation » et « consommateur » dans le sens retourné qu'en fait Michel de Certeau. Consommable, cet art de nourrir l'art possible à travers des objets de multi-consommation, de multi-fabrication, sans nuire à ce qu'ils sont, ce qu'ils ont été, ce qu'ils peuvent être.

2077 M. De CERTEAU, *L'invention du quotidien*, op. cit., p.XXXVII.

2078 M. De CERTEAU, *idem*.

2079 « Les consommables sont les ressources nécessaires au fonctionnement d'une entreprise, d'un système, ou d'un processus (dans le domaine de la gestion de la qualité). », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Consommables> (page visitée le 29/06/10).

4.3.2.1.9.6 « BABeL »²⁰⁸⁰.



Capture écran de « BABeL », <http://www.crob.ch/art/BABeL> (le 29/06/10).

Le 20 mai 2002, Robert Cottet met en ligne « BABeL » à partir de nos créations « On se comprend » et « draFLAGpeau », et des siennes, « 0.618 » et « trans-fair ».

En voici la description²⁰⁸¹ :

« BABeL »

210 couleurs en mouvement et 12 aphorismes décomposés dans la fragmentation de votre écran. Le clic de votre souris agit sur les cases de couleur, soit en les découpant, soit en annulant le fractionnement antérieur. Certains compartiments affichent un mot...

Comme on peut le remarquer en pratiquant l'œuvre, il s'agit d'une variation des autres œuvres dérivées de « On se comprend », particulièrement proches, mais dissemblables, de

2080 R. COTTET, « Babel », mai 2002, <http://www.crob.ch/art/BABeL> (page visitée le 29/06/10).

2081 « BABeL, quelques informations », http://oeuvres.artlibre.org/Numerique/Net_Art/166.html et dans le pop up de l'œuvre, <http://www.crob.ch/art/BABeL/accueil.htm> (pages visitées le 29/06/10)

« draFLAGpeau », « L'arbitraire » et « trans-fair ». Cette proximité dans l'apparence montre l'infinie possibilité de créer des variations à partir d'un ou de plusieurs objets sous copyleft. Thèmes et variations, « t'aimes et variations » oserions-nous dire car, cette faculté à broder autour de l'œuvre, avec elle et par elle, loin de produire des contrefaçons ou des sous-œuvres de moindre inspirations, des dégradations de l'original, nous semble au contraire procéder du lieu même de la création qui est le lieu de l'amour. Tout simplement. Nous sommes ici, dans un matrice féconde, un moule en mouvement qui génère des œuvres vivantes, parentes et différentes.

L'œuvre suivante, « BABeL-jik » est certainement l'exemple le plus démonstratif de cette recomposition de l'œuvre à la fois proche et toute autre. Le propre des variations c'est quelles ont des possibilités infinies²⁰⁸².

2082 Pensons aux « Variations Diabelli » op. 120 pour piano de Beethoven, variations exemplaires d'une création conséquente et qui arrive à dépasser en qualité l'œuvre originelle. Écoutons l'interprétation qu'en donne M. POLLINI, « Beethoven: Diabelli Variations », *Deutsche Grammophon*. ASIN : B00004XQJX.

4.3.2.1.9.7 « BABeL-jik »²⁰⁸³.



Capture écran de « BABeL-jik », <http://www.crob.ch/art/BABeL-jik/index.html> (le 29/06/10).

Le 10 novembre 2002, Robert Cottet crée « BABeL-jik ». Très proche de « BABeL » comme son nom l'indique, cette création s'en distingue par le « jik » ajouté et qui se réfère à « [éh]CRIRE »²⁰⁸⁴ une œuvre de Jivezi, créée en Licence Art Libre le 13 juin 2002. Cette œuvre minimaliste est elle-même conséquente de « Labywikirinthe »²⁰⁸⁵ (juin 2002, utilisant le wiki copleft de Pierre Lamelin), elle-même ayant été créée d'après « Zenith »²⁰⁸⁶ (1998, remanié en 2001).

*Certains composants techniques et conceptuels sont dérivés d'œuvres antérieures :
on se comprend et draFLAGpeau, de Antoine Moreau,
0.618 et trans-fair, de Robert Cottet et*

2083 R. COTTET, « BABeL-jik », novembre 2002, <http://www.crob.ch/art/BABeL-jik/index.html> (page visitée le 29/06/10).

2084 JIVEZI, « [éh]CRIRE », juin 2002, <http://www.jijiacasse.free.fr/pages/varcricou.html> (page visitée le 29/06/10).

2085 A. MOREAU, « Labywikirinthe », <http://antoinemoreau.net/artlal/labywikirinthe/2/3.html> (page visitée le 29/06/10).

2086 « Zenith », A. MOREAU, <http://antoinemoreau.net/alpha/zenith/zenith.html> (page visitée le 11/02/05)

[éh]CRIRE de jiveziplak pour le poème.

Copyright © et Copyleft-LAL :

Antoine Moreau, Robert Cottet et jiveziplak selon les informations accompagnant ces œuvres.

Merci de signaler toute nouvelle utilisation à ces créateurs²⁰⁸⁷.

Des rapports entre auteurs s'établissent, au croisement de ce qui fait, par habitude certainement « œuvre ». Celle-ci, nouvellement faite d'après et d'avec, prend appui sur l'œuvre « achevée » en apparence. En profondeur, les lignes de partage se déplacent, le fait politique du pouvoir et de son emprise est contredit. L'ouverture du copyleft crée un terrain favorable qui dissipe les craintes d'abus de pouvoir puisque le pouvoir, qui est pouvoir exclusif et excluant, est contrarié par l'obligation à conserver le droit de copier, diffuser et transformer l'œuvre. Ainsi, nous pouvons dire que les auteurs entretiennent entre eux des relations amicales par affinité électives et qui perdurent.

Par exemple, avec Jivezi, dont nous avons parlé auparavant, auteur de nombreux textes poétiques dans différents sites web sous LAL et responsable d'une association artistique à Apt. C'est à son initiative que nous avons été invité le 26 mars 2004, dans le cadre d'un café philo animé par Philippe Mengue, philosophe auteur de « Deleuze et la question de la démocratie »²⁰⁸⁸, pour parler du copyleft²⁰⁸⁹. Et ainsi de suite, comme au fil des jours : le fil des rencontres.

Croisements, rencontres, échanges, prises, reprises et rebondissements : la vie tissée à partir du net et selon son éthique a des conséquences, hors les œuvres créées, dans la vie dite « réelle ». La forme qu'elle peut prendre alors, est en conséquence de cette ouverture. Non pas Facebook²⁰⁹⁰ où le face à face des « amis » est superficiel, mais la redécouverte des visages, que nous dirions alors reposés par l'éthique qui arme contre ce qui effraie, contre la terreur du pouvoir. Oui, nous sommes loin de l'enclos Facebook et de ce que l'internet devient aujourd'hui pour la plupart des connectés, un amas de niches où chacun peut trouver à qui s'asservir dans la soumission à la réciprocité du « donnant-donnant », « ami-ami ». Si nous parlons ici d'une vie tissée selon l'éthique du net c'est pour bien signifier que celle-ci est inconditionnellement ouverte à tout un chacun, sans aucun « retour sur investissement affectif ». Nous sommes invité à la neutralité, à ce qui fait passage, à ce qui fait passer, à ce qui se passe en réalité lorsque nous sommes affranchis de ce qui entrave

2087 Lien « Copyleft-LAL », pop-up de l'œuvre, mentions légales, <http://www.crob.ch/art/BABeL-jik/copyleft.htm> (page visitée le 29/06/10).

2088 P. MENGUE, *Deleuze et la question de la démocratie*, op. cit.

2089 « Au café-philos, un débat animé autour du Copyleft. », *La Montagne*, 30 mars 2004, http://www.plakart.free.fr/pages/ant_cafil04.html (page visitée le 29/06/10).

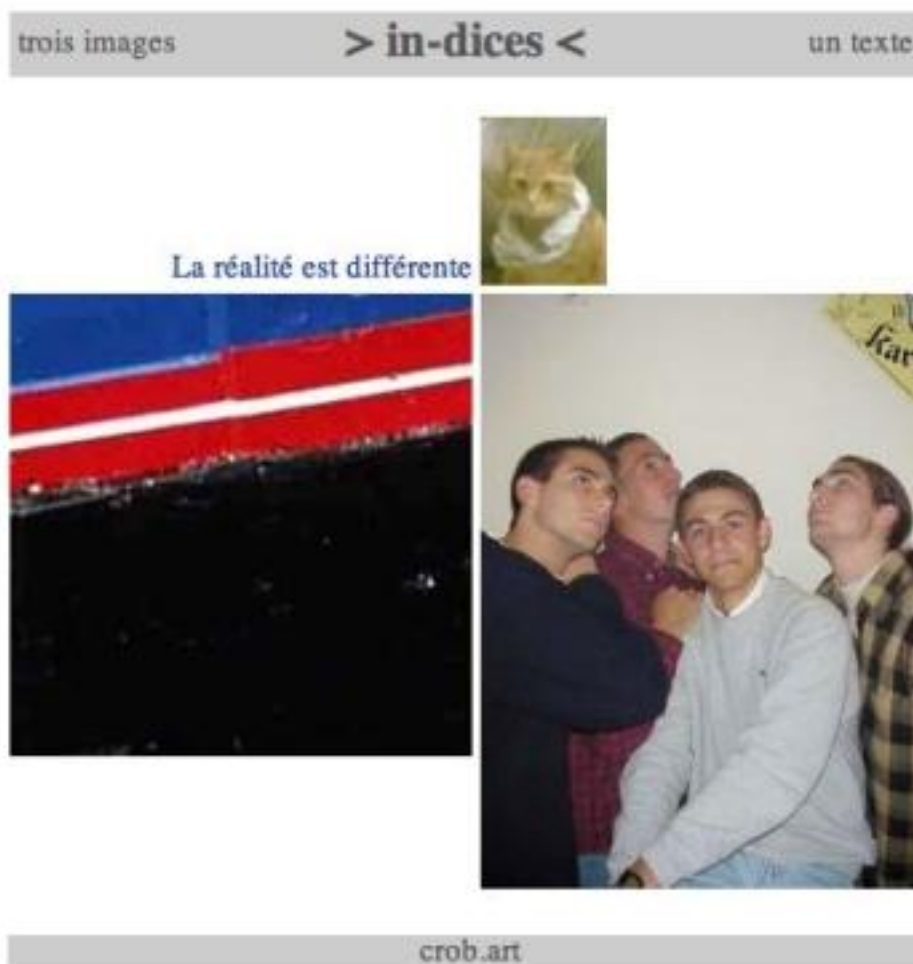
2090 <http://www.facebook.com> (page visitée le 29/06/10).

les puissances de développement que la vie offre et que nous saisissons lorsque nous sommes libres.

Copyleft Attitude a eu, depuis le début, le souci de croiser le « en-ligne » avec le « hors-ligne ». Que les différents modes de réalité se croisent pour mettre à jour ce qui est réel, ce qui est au cœur de nos réalités, une réelle présence des uns et des autres, des uns aux autres. Rien moins et sans plus. À travers la fabrique d'œuvres, c'est-à-dire les traversant pour aller, avec elles, en elles, par elles, autre part, vers un auteur et avec lui avoir conversation d'auteur à auteur.

Terminons ce parcours des œuvres conséquentes à « On se comprend » par la dernière réalisation à ce jour : « in-dices ».

4.3.2.1.9.8 « in-dices »²⁰⁹¹.



Capture écran de « in-dices », <http://www.crob.ch/art/in-dices/index.php>
(page visitée le 29/06/10).

Cette dernière œuvre de Robert Cottet mise en ligne le 16 juin 2002 s'appuie sur « On se comprend » mais n'en laisse quasiment plus percevoir de traces. Elle sollicite la participation des internautes pour fournir l'œuvre en images et en phrases, avec, à son lancement, des images sous copyleft prises sur les sites suivants :

- Bruno Deshayes - Académie d'Amiens²⁰⁹²
- 1. FiLH et EdMole - Foule²⁰⁹³

2091R. COTTET, « in-dices », <http://www.crob.ch/art/in-dices/index.php> (page visitée le 29/06/10).

2092 « Académie d'Amiens : 4559 Photos libres de droit », http://pedagogie.ac-amiens.fr/arts_plastiques/pages/amap1.htm (page visitée le 30/06/10).

2093 « Le projet Foule », <http://www.filh.org/Foule> (page visitée le 30/06/10).

2. EdMole-Tamara Lai - Enchain-me²⁰⁹⁴
3. Loz On The Net - Provisoire²⁰⁹⁵
4. Jeremie Zimmermann Tofz.org²⁰⁹⁶

Les phrases d'« On se comprend » disparaissent petit à petit pour laisser la place à d'autres images et phrases libres venir constituer « in-dices ». Le principe de l'œuvre est simple : de façon aléatoire, trois images et une phrase s'affichent sur l'écran. En rechargeant la page, on peut voir d'autres combinaisons d'images et de phrases. Le visiteur est invité à déposer des images et des phrases sous copyleft et enrichir ainsi les données d'« in-dices ».

Voici la présentation de l'œuvre selon son auteur et l'invitation faites aux visiteurs²⁰⁹⁷ :

« in-dices » (un peu de latin...) réunit sur votre écran trois images et un texte. Ces éléments sont choisis aléatoirement dans deux collections et sont disposés tout aussi aléatoirement dans la page, autour de deux axes verticaux et horizontaux. « in-dices » est une œuvre-réseau, interactive et évolutive :

** L'une des trois images vous permet de recharger la page.*

Chaque appel affiche une installation nouvelle, une relecture, une mutation, un glissement sémantique ...

** Le texte bleu appelle un formulaire :*

Vous êtes invités à participer à cette œuvre collective, soit par des images, soit par des mots pour développer les deux collections qui constituent la substance de cette singulière loterie !

Un lien hypertexte précise :

Vous pouvez apporter votre contribution, tant avec du texte qu'avec de l'image.

Les cases et boutons ci-dessous vous permettent de transmettre votre participation à cette œuvre collective. Le fait de participer par un envoi implique pour celui-ci l'adhésion de facto au copyleft global²⁰⁹⁸.

« in-dices » nous semble exemplaire de cette disparition de l'auteur initial par des auteurs

2094 « Enchain-me », <http://www.tell-a-mouse.be/EnchMe/EnchMe.htm> page visitée le 30/06/10).

2095 <http://www.provisoire.com/archiv.htm> (page hors service le 30/06/10).

2096 « tOfz dot org - multiple urban photos », <http://tofz.org/> (page visitée le 30/06/10).

2097 « in-dices », pop-up de présentation, <http://www.crob.ch/art/in-dices/entree.htm> page visitée le 30/06/10).

2098 « Participer à « in-dices » », <http://www.crob.ch/art/in-dices/participer.htm> page visitée le 30/06/10).

conséquents. La création se fait sans que nous en soyons l'auteur directement mais indirectement. Ce qui fait l'augmentation de l'œuvre, ce sont bien les « jets d'yeux » des spectateurs, et qui font « ob-jet »²⁰⁹⁹. De la même façon, nous avons pu voir l'écriture de l'internet se faire par la lecture et des lecteurs et des machines. La vision d'une page web n'est pas passive, toute observation est « observation »²¹⁰⁰, une affirmation du fait d'observer et de son principe actif toujours créant, y compris sans créer visiblement. Lorsque l'objet créé par les « observateurs » est un « ob-jet » visible et conséquent au coup d'œil jeté par eux, il paraît évident que ce qui est créé en rapport contribue au projet de l'œuvre. Mais nous pouvons dire que l'objet initial, « in-dices », ne procède pas véritablement d'un projet qui serait à venir. Il est la présence même de tous les jets qui vont le toucher par la simple observation, qu'ils se matérialisent, ou non, sous forme de contributions. Cette observation, nous l'avons dit, est action, elle est l'intime compréhension de l'objet doublée par sa pratique, sans jugement de goût esthétique. C'est un fait. Ce n'est pas quelque chose « à faire ». Ajoutons que si l'observation est en soi une pratique effective, le fait d'y ajouter un objet suite au « jet de l'œil » ne fait que confirmer cette pratique. Cet ajout actif ne contredit pas une observation qui paraîtrait passive car :

Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder - n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations²¹⁰¹.

« in-dices » pourra générer un jour prochain une œuvre conséquente qui, sauf notre nom

2099 « Préfixe qui est la préposition latine *ob*, et qui ajoute au mot qu'elle sert à former une idée de position en face, et aussi de renversement. », « *ob* », Dictionnaire Littré, <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/ob-/51403> (page visitée le 30/06/10).

2100 Néologisme de observer et action.

2101 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 23.

dans la mention copyleft qui indique la généalogie de l'œuvre, ne laissera voir aucune traces de « On se comprend ». Nous n'y serons alors plus visiblement acteur. Non-vu, nous y serons néanmoins présent. De la même façon qu'un spectateur est actif en sa vision.

Nous avons vu quelques exemples d'œuvres. Nous en avons omis beaucoup d'autres qui mériteraient d'être mentionnées et étudiées ici. Ce pourrait être l'objet d'une étude à part entière.

Abordons maintenant ce que nous avons qualifié de « para-art », des pratiques non-artistiques mais qui utilisent la Licence Art Libre.

4.3.2.2 *Para-art.*

Face à l'inflation culturelle qui touche les modalités de ce qui peut et veut faire art, nous distinguerons, dans ce chapitre, des créations qui ne sont pas véritablement des œuvres d'art, au sens ordinaire, mais qui ont un rapport étroit avec ce qu'on peut nommer plus justement « œuvre d'art ». Œuvre fabriquée par ce qui dépasse l'intention de l'auteur et qui contient, par ailleurs, c'est-à-dire par le regard extérieur porté dessus mais aussi par le mystère de ce qui fait la création, un art certain. Nous l'avons dit : l'art excède l'art autant qu'il est ce qu'il est, art et pas autre chose, art reconnu comme tel. Mais il n'est pas tant défini par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas. Non pas l'anti-art cher aux dadaïstes, mais bien ce para-art que nous essayons de circonscrire afin de le distinguer de l'art proprement dit et pour l'y associer. Ce qui nous importe, ici encore, c'est le croisement de ce qui est art et de ce qui ne l'est pas pour, qu'au lieu même de ce croisement, un moment tiers de l'art puisse se faire. Celui qui ouvre sans nier mais qui, en prenant la voie négative, affirme une toute autre ouverture que le seul positivisme ou la seule négation par rapport à l'art. Notre rapport à l'art ici sera celui d'un pas, un pas de côté, comme pour en accompagner le mouvement dansant.

Les œuvres dont nous allons parler ici, nous les appellerons des « para-œuvres » suivant en cela la définition que donne Philippe Mengue de la post-modernité qu'il préfère nommer « para-modernité »²¹⁰². C'est-à-dire, non pas ce qui vient dépasser par un mouvement moderne, la modernité elle-même, mais ce qui s'en détache sans pour autant en nier les acquis. Ainsi la dite « post-modernité » n'est pas une modernité d'après la modernité mais bien un à-côté de la modernité, une « para-modernité ».

Le « para-œuvres », sont donc des créations « para-artistiques », des à-côtés de l'intention artistique et qui participent activement au mouvement même de l'art car, même si nous pensons le rapport étroit entre l'art et la vie, l'art est son inverse :

*La seule chose à dire sur l'art, c'est que c'est une chose en soi. L'art est art en tant que tel et laissons tout le reste au reste. L'art en lui-même n'est rien d'autre que de l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas de l'art*²¹⁰³.

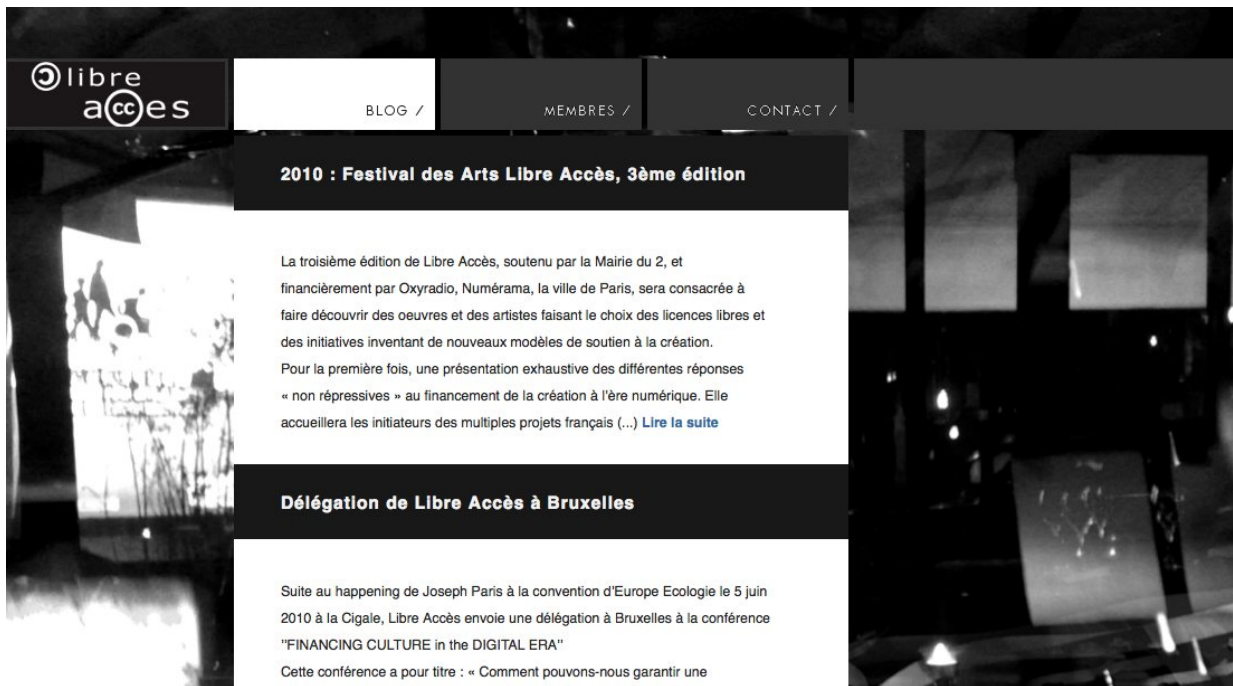
2102 P. MENGUE, *Pensée, béance et démocratie*, séminaire au Collège International de philosophie, octobre 2003/juin 2004, et P. MENGUE, *La Philosophie au piège de l'Histoire*, op. cit.

2103 A. REINHARDT, « L'art en tant que tel », trad. Annick Baudoin, *Art International*, VI, n°10, Lugano, décembre 1962, cité par C. HARRISON et P. WOOD, op. cit. p. 887.

Tel est ce qui se dessine et se discute autour de l'art quand sa définition comprend son « infinition ». Nulle contradiction ici, mais bien au contraire, la constitution de ce que l'art fait à l'art et qui, tout en étant ce qu'il est, dépasse l'imagination qu'on pourrait en avoir. Aussi, ce n'est pas tant l'artiste qui fait l'art, que l'art qui fait l'artiste, tout autrement qu'il se pense, y compris, à son corps défendant. Sans doute est-ce là, nous allons le voir, ce qui peut caractériser le para-art.

Nous allons donc prendre en exemple des réalisations sous Licence Art Libre qui ne se réclament pas de l'art mais qui ont rapport avec, le copyleft invitant à l'œuvre de l'art.

4.3.2.2.1 Libre Accès²¹⁰⁴.



Libre Accès, capture écran, <http://www.libreaces.org> (le 30/06/10).

Créée en 2008 sous l'impulsion de Jérémie Nestel²¹⁰⁵, l'association loi 1901 « Libre Accès » a pour objet de :

- Promouvoir l'art libre auprès du grand public, des professionnels, des associations et des pouvoirs publics
- Sensibiliser le plus grand nombre aux enjeux de l'art libre
- Obtenir des décisions politiques, juridiques et réglementaires favorables au développement de l'art libre.
- Défendre les droits des amateurs et des auteurs de l'Art Libre
- Favoriser le partage, l'échange des connaissances.
- Favoriser le partage, l'échange et la création d'œuvres libres²¹⁰⁶.

Ses membres fondateurs sont : Copyleft Attitude, Daltex, Dogmazic, In Libro Veritas,

2104 « Libre Accès », <http://www.libreaces.org> (page visitée le 30/06/10).

2105 Co-président de Libre Accès, fondateur de la webradio du ministère de la crise du logement. Lire : J. NESTEL, « Internet : un bien commun à préserver », *La bataille Hadopi*, collectif d'auteurs, In Libro Veritas, 2009, p. 57- 63.

2106 « Présentation », <http://www.libreaces.org/spip.php?article83> (page visitée le 30/06/10).

Kassandra, La radio du ministère de la crise du logement, Lonah, Ralamax Prod²¹⁰⁷, auxquels il faut ajouter un certain nombre de personnes sympathisantes. La forte volonté d'action pour faire valoir la création libre se caractérise, notamment, par la capacité de mobiliser des réseaux qui font partie du monde de la création issue des squats et de l'éducation populaire, de l'informatique libre et de la politique. Libre Accès tente de fédérer divers collectifs qui font et promeuvent l'art libre de façon à les faire travailler ensemble, à les faire participer à des événements communs, à les rassembler autour de cette vaste question de la culture libre. Avec une préférence marquée pour le copyleft²¹⁰⁸.

En trois années d'existence à ce jour, Libre Accès aura mobilisé les artistes et les politiques pour mieux faire comprendre les enjeux culturels à l'heure de l'internet et du numérique et tenté d'apporter des solutions aux questions de rétribution et de reconnaissance de la création contemporaine²¹⁰⁹. Parmi ces actions, le festival des Arts Libres à la Mairie du deuxième arrondissement de Paris, dont la première édition a eu lieu le 20 juin 2008.

En voici la présentation :

- *Concerts de musiques libres. Des groupes qui autorisent la copie, la diffusion et la modification de leurs morceaux,*
- *Projection de films, documentaires, courts-métrages librement enregistrables, diffusables et modifiables,*
- *Installations et performances artistiques libres comme l'air,*
- *Surprises en vue, ateliers de créations et de re-crétions entre artistes et le public libérés du copyright²¹¹⁰.*

En 2009 et 2010 seront programmés, toujours à la mairie du deuxième arrondissement de Paris, un festival des arts libres qui, sans l'appui d'un monde de l'art pour qui la culture n'existe que par un copyright, tenteront de donner une visibilité aux artistes qui ont fait le choix du libre²¹¹¹.

2107 « Membres », <http://libreaccés.org/spip.php?page=membres> (page visitée le 30/06/10).

2108 Le site de Libre Accès est sous Licence Art Libre, <http://libreaccés.org/spip.php?article84> (page visitée le 01/07/10).

2109 Par exemple le 27 mars 2009 avec le « Café politique sur la loi Internet et Création », en présence de Mme Martine Billard (députée de Paris, Les Verts), M. Patrick Bloche (député de Paris, PS), Mme Anne Sabourin (conseillère du 2e arrondissement, PCF), <http://lacantine.org/events/cafe-politique-sur-la-loi-internet-et-creation>. Lire également : T. NOISETTE, « Échos d'un débat sur Hadopi », 27 mars 2009, <http://www.zdnet.fr/blogs/l-esprit-libre/echos-d-un-debat-sur-hadopi-39602271.htm> (pages visitées le 11/10/10).

2110 « Archive du blog Libre Accès, « Libre Accès – Paris le 20/06/2008 » », <http://blog.dogmazic.net/2008/05/libre-accés-paris-le-20062008> (page visitée le 30/06/10).

2111 Par exemple, avec les concerts de : Lonah, 5 o clock in the morning, Lessazo, Smokefish, Jullian Angel, Guarapita, motif-r, Silencio.

Le 20 juin 2010, la première partie de ce festival aura été consacrée à la question de la rétribution des artistes. Différents acteurs de l'internet expérimentant une solution possible, notamment via le don, auront été convoqué par Libre Accès qui jouera un rôle moteur dans l'organisation de la S.A.R.D.

Pour la première fois, une présentation exhaustive des différentes réponses « non répressives » au financement de la création à l'ère numérique. Elle accueillera les initiateurs des multiples projets français et internationaux et notamment Peter Sunde, fondateur de Flatlr et de Pirate Bay, Camille Harang (Yooook), David Brami (Moozar), Alexandre Boucherot (Ulule), Anne-Marie Cornu (Shagai), Laurent Mauriac (MCN), Benjamin Jean (SARD), Yves Huin (Kachingle)²¹¹².

Le 8 juin 2010, une délégation menée par Libre Accès se rend à Bruxelles pour assister à la conférence « Financing culture in the digital era »²¹¹³.

Le 7 mai 2010, Libre Accès est invité pour une conférence à Science Po sur le thème : « L'art libre, renouveau de l'art »²¹¹⁴.

Le 29 octobre 2009, Libre Accès organise la conférence de presse pour la sortie du livre « La bataille Hadopi » au Fouquet's²¹¹⁵.

Le 12 février 2009, Libre Accès organise les Assises « Liberté, Création et Internet »²¹¹⁶.

Et ainsi, durant ces trois années, malgré les difficultés à rassembler les artistes ou les collectifs et malgré diverses tensions qui apparaissent à cause de ce problème très particulier qui est de traiter des choses de l'art comme une « politique de l'art ». Nous y reviendrons.

Pendant toute l'année 2010, ce collectif aura bataillé auprès et avec la SACEM pour tenter de faire valoir la musique libre et les musiciens qui utilisent des licences libres. Cette initiative aura eu des conséquences sur l'association Musique Libre!, mettant en péril sa survivance²¹¹⁷. Les intentions étaient bonnes, les résultats ont frôlé la catastrophe, mais

2112 « 2010 : Festival des Arts Libre Accès, 3ème édition », <http://libreaccés.org/spip.php?article88> (page visitée le 30/06/10).

2113 « Financing culture in the digital era: A Greens/EFA conférence », http://www.greens-efa.org/cms/default/dok/342/342613.financing_culture_in_the_digital_era@en.htm et « Délégation de Libre Accès à Bruxelles », <http://libreaccés.org/spip.php?article87> (page visitées le 30/06/10).

2114 « "L'art libre, renouveau de l'art" / conférence Science-Po Paris », <http://libreaccés.org/spip.php?article86> (page visitée le 30/06/10).

2115 « Libre Accès organise la conférence de presse du livre la bataille Hadopi », <http://libreaccés.org/spip.php?article77> (page visitée le 30/06/10).

2116 « Libre Accès organise le 12 février 2009 des assises « Liberté, Création et Internet » », <http://libreaccés.org/spip.php?article50> (page visitée le 30/06/10).

2117 « la Sacem et les licences libres : une future love story ? », forum de discussion dogmazic, avril 2010 et passim, <http://www.dogmazic.net/modules.php?>

nous ne pouvons juger à ce jour de l'issue heureuse ou non de cette démarche.

Si nous avons fait état de l'extraordinaire mobilisation de Libre Accès pour l'art libre, c'est aussi pour montrer les limites de l'activisme en matière d'art qui agirait comme on le fait en politique par la force du vouloir et du pouvoir. Car nous ne sommes plus seulement dans la politique, au sens où on l'entend habituellement, mais dans une toute autre manière de politique, au sens où ce sont les formes qui forment et qui agissent. Nous retrouvons ici la distinction faite par Michel de Certeau entre stratégie et tactique²¹¹⁸. Libre Accès a déployé une stratégie pour conquérir les esprits et les gagner à l'art libre alors que l'art libre se déploie tactiquement via les esprits qui en comprennent l'inter-dit. C'est dire la dimension poétique qui fait politique et non l'inverse, une volonté politique qui ferait advenir une poétique. La difficulté tactique réside en l'alliance de la force politique avec la puissance poétique. C'est la question même de l'action qui est posée avec l'art car, l'action là n'est plus directe, le sens là, n'est plus aussi simple qu'il peut l'être en matière politique. L'action, pour toute entreprise qui voudrait avoir rapport avec l'art, et qui plus est pour l'art libre, passe également par le non-agir. Non pas l'inaction, bien sûr, mais une manière d'agir indirecte qui ne se précipite pas dans une foi aveugle en une téléologie définitive (« c'est la lutte finale...²¹¹⁹ ») mais soigne ses formes, prend le temps de l'observation et cultive la liberté sans fins.

Parmi ces actions menées par la force de la volonté : la S.A.R.D. que nous avons détaillé plus avant. Libre Accès aura été un des fers de lance pour la mise en place de ce projet prenant source dans l'idée du Mécénat Global initié par Francis Muguet. Mais là aussi, ni les intentions bonnes, ni l'activisme volontaire, ni le jeu des relations, ni même les qualités des différentes personnes réunies autour de ce projet, n'auront été capables de mener à bien cette initiative. Pourtant, la précarité économique des artistes, de tous les auteurs qui produisent des œuvres ou tout simplement du contenu sur l'internet est un problème qui

[ModPath=phpBB2&ModStart=viewtopic&t=5599&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=&t=5599&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=&sid=41959d8678cc9695cf360c3debcc0749&npds=0](#)
Voir aussi D. HILLOT, « La Sacem et les licences libres : a future love story ? », 13 avril 2010, <http://outsiderland.com/dissemination/?p=262> (pages visitées le 30/06/10).

2118 Rappel : « J'appelle " stratégie " le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un " environnement ". Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire " tactique " un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. », M. De CERTEAU, *La fabrique du quotidien*, op. cit. p. XLVI.

2119 E. POTTIER, « L'internationale », <http://ingeb.org/songs/deboutia.html> (page visitée le 30/06/10).

réclame une solution pérenne. Comment permettre d'articuler temps pour créer et financement pour prendre ce temps propre à la création ? L'idée de la S.A.R.D., comme nous avons pu le voir précédemment, ne manquait pas d'intérêt. Notre analyse sur cet échec est le suivant : l'activisme de Libre Accès, en forçant la main pour la réalisation d'un projet comme celui-là, mais aussi pour d'autres (une revue, un livre d'art libre, une exposition, etc.), oublie un élément essentiel et moteur en ce qui concerne le développement d'un idée et sa réalisation concrète. C'est l'abandon du pouvoir de créer pour l'accueil de la puissance d'inventer. Se défaire de la volonté de faire pour recevoir la bonne fortune de ce qui vient par ailleurs, par toutes sortes d'altérités et qui ne peuvent advenir si le vouloir imposer son désir, sa volonté, sont dominants.

Le 8 septembre 2010, lors du lancement de l'association, nous aurons eu à cœur d'inviter le public à passer à l'acte, outre notre exposé intitulé « Tous artistes ? », en proposant une feuille vierge comportant la mention copyleft selon les termes de la Licence Art Libre. Il s'agissait d'aller au delà des mots pour que, réellement, se réalise l'art libre. Un art libre possible, sans raison autre que son acte libre et juridiquement effectif, à l'occasion, en passant, mais qu'il se réalise et que de mots et de paroles nous ne soyons pas bercés. Que l'art libre se réalise dans les faits plus que dans les projets, aussi bien fondés soient-ils, dans les faires, aussi banaux soient-ils, plutôt que dans les dits, aussi formidables peuvent-ils être. Une dizaine de dessins libres auront été ainsi faits, dont celui de l'inventeur du copyleft qui sera reproduit dans le livre « La bataille Hadopi »²¹²⁰. Nous les auront montré lors de l'Exposition Mode d'Emploi n°10²¹²¹.

L'initiative portée par Libre Accès, dans sa capacité à organiser les évènements et fédérer les personnes, aura mobilisé l'attention mais sans aller au delà de l'intention. Elle aura su poser le problème, quitte à ce qu'il soit résolu par la suite par d'autres projets, d'autres structures. Son mérite aura été de voir que la solution économique pouvait passer par le don, car le don se situe dans l'évolution des rapports économiques. Il s'agit d'une nécessité vitale dans l'histoire d'une société qui, se disant « libérale », a perdu de vue ce qui faisait beauté gracieuse de la libéralité.

Dar (donner) : « user de libéralité », « don », « la personne qui donnent volontiers, libéral ». C'est dans ce milieu que l'entrée liberté, elle aussi se définit. Elle apparaît

2120 COLLECTIF, *La bataille HADOPI*, op. cit., p. 333. Voir aussi : <http://antoinemoreau.org/index.php?art=2495> (page visitée le 01/07/10).

2121 Antoine Moreau Exposition Mode d'Emploi n°10, L'Apostrophe, Paris, du 30 octobre au 26 novembre 2009, <http://www.antoinemoreau.org/index.php?cat=expo10> (page visitée le 31/03/11).

comme le concept qui s'oppose à esclavage : « Libre a pour opposé esclave » et implique une capacité à agir : « La liberté est la faculté naturelle de celui qui fait ce qui lui plaît, sauf si la force ou le droit l'en empêche. » Son exercice, qui n'est pas moins naturel, est précisément celui que nous venons de voir, généreux ou gracieux : « Libéral, du latin liberalis, désigne celui qui gracieusement, sans tenir compte d'aucune récompense, fait le bien et rend merci aux nécessiteux, sachant agir de façon à ne pas tomber dans la prodigalité. C'est pourquoi on désigne une grâce effectuée comme libéralité. » La libéralité est liberté et réciproquement. Ces deux termes sont ainsi équivalents. D'autres significations désignent le contraire : « La liberté que recherchent les hérétiques de notre temps et qu'ils appellent liberté de conscience n'est que servitude de l'âme. »

Nous nous trouvons face à une conception cohérente et solide, universelle et entière. Le langage la révèle et l'enferme. Tout n'est que signes qui en portent témoignage et la font exister. L'image des Grâces a beau relever d'une registre païen, elle n'en est pas moins parlante : « La première fait la grâce et donne le don, la seconde la reçoit et la troisième retourne le prix du bénéfice reçu » ; ce sont des « jeunes filles car la mémoire du bénéfice reçu ne peut jamais vieillir » ; « elles sont nues car ce qui se donne doit être sans couverture », puisqu'il ne faut pas espérer dans l'intimité « une récompense » ; elles se tiennent par la main pour montrer que cet échange « entre amis » demeure à perpétuité comme un lien indissoluble »²¹²².

Ce qui a manqué à la volonté de faire pour qu'elle réalise son désir de dons c'est cette dimension gracieuse que seul l'art peut atteindre et libérer. Un art de faire, y compris un art de faire collectif, tout comme un art de faire face à l'hostilité économique. Il aura manqué aussi, tout simplement, un art de reconnaître l'art tel qu'il se réalise, affranchi des présupposés culturels par trop liés à une « success story » de bazar.

Terminons notre exposé sur Libre Accès en poursuivant notre réflexion qui a trait à la question de l'art lui-même et de la « promotion » de l'art libre, sa « mise en orbite » dans le monde de la culture et de la politique. L'activisme de Libre Accès témoigne d'un hiatus en matière d'art, quand bien même l'art libre serait promu car :

*L'art consiste à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine*²¹²³.

2122 B. CLAVERO, *La grâce du don*, op. cit., p. 76-77. Citations du *Tesoro de la Lengua Castellano o Espanola, compuesto por el licenciado don Sebastian de Covarrubias Orozco, anadido por el padre Benito Remigio Neydens*, Madrid, 1673-1674.

2123 T. W. ADORNO, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, Champs-Flammarion, Paris, 1999, p. 289

Hiatus, car l'art libre n'est pas le moyen d'une fin, il est l'infini des moyens, c'est-à-dire qu'il est sans finalité autre que son exercice. Il est réellement puissant dans les failles de la réalité du pouvoir, sans désir de prendre part au pouvoir. S'il y est compris, c'est sans confusion possible avec lui car il serait alors devenu en quelque sorte la voix de son maître. L'art libre n'a d'autre maître, d'autre mesure, que l'art dont il poursuit la possibilité. Nulle projection autre que son jet tel qu'il est. Nulle désir de visibilité autre que son existence qui peut être invisible mais réelle. Si l'art libre appert, il le peut, il le doit (nous pensons qu'il est un devoir pour la culture contemporaine mondiale d'instituer les principes du copyleft dans un texte de loi), il n'existe que dans l'attention à la forme contre tous discours censés dire.

Ô puissance de la Forme ! Par elle meurent les nations. Elle provoque des guerres. Elle fait surgir en nous quelque chose qui ne vient pas de nous. Si vous l'ignorez, vous ne pourrez jamais expliquer la sottise, le mal, le meurtre. C'est elle qui commande nos plus infimes réactions. C'est elle qui se trouve à la base de la vie collective. Mais pour vous Forme et Style restent des concepts purement esthétiques, pour vous le style n'existe que sur le papier, c'est celui de vos récits. Messieurs, qui donnera une tape sur le cucul que vous osez présenter aux gens quand vous vous agenouillez devant l'autel de l'art ? Pour vous, la forme n'est pas quelque chose de vivant, vous vous livrez dans le vide à des stylisations abstraites. Au lieu de vous servir de l'art, vous le servez et, doux comme des moutons, vous le laissez entraver votre évolution et vous enfoncer dans un enfer indolent.

[...]

Voici : le temps est venu, l'heure a sonné, essayez de surmonter la forme, de vous affranchir de la forme ! cessez de vous identifier à ce qui vous limite. Vous qui êtes artiste, essayez d'éviter l'expression de vous-même. Ne faites pas confiance à vos propres paroles. Méfiez-vous de votre foi et ne croyez pas à vos sentiments. dégagez-vous de votre apparence et redoutez toute extériorisation autant que l'oiseau redoute le serpent²¹²⁴.

Forme telle que l'a décrite un Gombrowicz et qui plus est ouverte, telle que Bergson a pu en dire le saut qualitatif. Ce dont nous avons fait état auparavant.

Libre Accès pose un problème très intéressant : celui du rapport entre art et politique. Entre art et action, art et visibilité, art et collectif, art et culture, etc. Rapports obligés mais

2124 W. GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, introduction à « Philidor doublé d'enfant » *op. cit.*, p. 332 et 338.

l'obligation de l'art n'est pas soumission au politique, bien au contraire. Ce serait oublier ce qu'il y a de politique dans l'art et que son exercice, (qui plus est, encore une fois, avec l'art libre), est politique. En effet,

La rupture esthétique a ainsi installé une singulière forme d'efficacité : l'efficacité d'une déconnexion, d'une rupture du rapport entre les productions des savoir-faire artistiques et des fins sociales définies, entre des formes sensibles, les significations qu'on peut y lire et les effets qu'elles peuvent produire. On peut le dire autrement : l'efficacité d'un dissensus²¹²⁵.

[...]

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à fins sociales²¹²⁶.

Voyons maintenant une autre organisation, Suisse celle-ci, une des premières à s'être intéressée à la Licence Art Libre et à ce que l'internet et le logiciel libre peuvent apporter à la société.

2125 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p. 66.

2126 *Idem*, p. 67.

4.3.2.2.2 Yinternet.org²¹²⁷.



Capture écran de la page d'accueil, <http://www.yinternet.org> (le 16/12/10).

C'est l'histoire d'une équipe qui s'engage pour un monde meilleur, tout en tentant de rester modeste, concentrée et ouverte²¹²⁸.

Cette histoire commence en 1998 suite au souhait de la Direction suisse du Développement et de la Coopération de créer une structure pour favoriser la coopération via le Net et en particulier pour les jeunes. Théo Bondolfi, qui se définit comme « chercheur indépendant dans le domaine des écosystèmes, formateur en eCulture, concepteur et coach de projets d'innovation sociale »²¹²⁹, connu pour sa gestion des squats à Lausanne, propose un projet à la DDC : monter un réseau de coopération via le Net qui soit solidaire, local et global, sur des bases non lucratives.

En 2000, la rencontre avec Raphaël Rousseau²¹³⁰, consultant en logiciels libres sera déterminante. Elle va permettre à Yinternet.org de préciser l'éthique dans laquelle le projet s'inscrit, aussi bien sur le net que dans sa dimension sociale. Sollicité en septembre 2006 pour participer à la création de la Foundation Yinternet.org, qui remplace l'association du

2127 « Recherche et formation en eCulture depuis 1998 », <http://www.yinternet.org> (page visitée le 16/12/10).

2128 « Les sept premières années d'Yinternet.org », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/les-sept-premieres-annees-d-yinternet.org> (page visitée le 16/12/10).

2129 Site personnel, <http://www.bondolfi.net> (page visitée le 16/12/10).

2130 Site personnel, <http://www.r4f.org> (page visitée le 16/12/10).

même nom, nous acceptons d'en être membre fondateur.

La fondation a pour but de promouvoir la culture de la communication électronique, plus particulièrement en relation avec la communication Libre. La fondation se veut de pure utilité publique et ne poursuit aucun but lucratif²¹³¹.

Il s'agit là d'un travail de longue haleine, soutenu par diverses structures institutionnelles et entreprises, qui va être ponctué par des événements comme, par exemple, les Forums eCulture²¹³². Depuis 2004, le but de ces journées est de rassembler des associations, des entreprises et des particuliers pour les sensibiliser et les former à l'internet. Divers concepts sont présentés comme favorisant la pratique correcte du réseau et de la culture y afférant, par exemple : les « eportfolio »²¹³³ (pour mieux se présenter en ligne), « netizenship »²¹³⁴ (la citoyenneté sur l'internet), et en règle général tout ce qui peut être compris sous le vocable de « eCulture ».

La perception d'un monde qui change et le désir de le rendre meilleur, voilà ce qui a motivé l'activité d'Yinternet.org. Le monde s'offre à ce qui le renouvelle et il pourrait par là même être un tant soit peu meilleur. Utopie, idéalisme ? Sûrement.

L'intention pédagogique est importante pour Yinternet.org : en 2007, un glossaire eCulture (sous Licence Art Libre)²¹³⁵ a été mis au point pour mieux faire comprendre les termes, et saisir les enjeux liés à la culture qui se développe avec l'internet. En 2010, c'est un livre, intitulé « ©itoyens du Net. Pratiques responsables sur Internet au travail, à l'école, en famille... »²¹³⁶ qui est réalisé avec la même volonté de faire valoir les raisons du libre dans la culture contemporaine et pour la société en son ensemble. Disponible gracieusement en ligne sous Licence Art Libre. Mais aussi la même année, ce sont deux courts-métrages de moins de 10 mn qui seront réalisés, toujours dans la même optique pédagogique et sous Licence Art Libre : « Digital Natives » et « Netizenship »²¹³⁷.

2131 « Acte constitutif de la Fondation », http://www.yinternet.net/YinternetOrg/Admin/bases/YorgStatuts_Fondation_signes_20071211.pdf (pdf téléchargé le 16/12/10).

2132 Page d'accueil, <http://www.forumeculture.net> (page visitée le 21/12/10).

2133 « Ycampus.net: ePortfolio certification (Socrates KEY-PAL / UE) », <http://www.ycampus.net/course/category.php?id=13> (page visitée le 21/12/10).

2134 « Citoyenneté sur Internet (netizenship) : des codes et des transitions pour tous ! », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/citoyennete-sur-internet-netizenship-des-codes-et-des-transitions-pour-tous> (page visitée le 05/01/11).

2135 « Glossaire-eCulture, version 1.2 », http://www.yinternet.net/YinternetOrg/Glossaire-eCulture-v1_2.pdf (pdf téléchargé le 21/12/10).

2136 Version 0.9 du 14 octobre 2010 accessible ce jour sur la page d'accueil du wiki Yinternet.org <http://www.netizen3.org/index.php/Accueil> (page visitée le 21/12/10).

2137 « Films - forumouvert - zen3 », <http://www.yinternet.org/forumouvert/films> (page visitée le 11/01/11).

Sans oublier la mise en place d'un centre de formation à distance nommé « Ycampus »²¹³⁸, initiative emblématique de la volonté d'entreprendre l'internet pour la transmission d'un savoir-vivre en phase avec ses spécificités et ses « codes de bonne conduite ».

Ycampus est un service développé pour appuyer plusieurs projets de formation tout au long de la vie. Il est soutenu par les programmes de l'Union Européenne, Grundtvig et Leonardo da Vinci, ainsi que par le Secrétariat d'Etat à l'éducation et à la recherche (SER)²¹³⁹.

C'est la prise en compte de la réalité matérielle du réseau des réseaux et des usages qui en découlent qui invitent à observer certains principes d'action de façon à utiliser l'internet en respectant son éco-système. Il s'agit de tenir compte de différents faits du net, nommés par Théo Bondolfi et Raphaël Rousseau « propriétés socio-techniques » comme :

- *instantanéité (transfert d'informations quasiment immédiat)*
- *décentralisation (pas d'instance pivot)*
- *asynchronicité (chacun agit à son rythme)*
- *multilatéralité (échanges de plusieurs à plusieurs)*
- *symétrie (tout le monde est au même niveau)²¹⁴⁰.*

À partir de cette attention à la réalité matérielle et culturelle du net, Yinternet.org se sera donné comme vocation d'informer mais aussi de former avec un programme dévolu aux entreprises, aux associations et aux particuliers animé par des « e-mediateurs »²¹⁴¹. Nouveau métier créé par la Fondation, il a pour but d'instruire à la pratique citoyenne du réseau des réseaux. Ayant réalisé depuis 2004 de nombreuses manifestations (forums, formations spécifiques, festivals divers, séminaires, etc.)²¹⁴² Yinternet.org a acquis un savoir-faire et un crédit certain pour ce qui concerne ces questions liées à l'éthique du net notamment avec les invitations faites auprès de Richard Stallman à participer à des conférences²¹⁴³.

2138 « Coursus de formation en ligne Yinternet.net », <http://www.ycampus.net> (page visitée le 05/01/11).

2139 *Idem*.

2140 « Y = Pourquoi ? », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/y-pourquoi> (page visitée le 05/01/11).

2141 « Gagner sa vie avec Yinternet.org », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/gagner-sa-vie-avec-yinternet.org> (page visitée le 05/01/11).

2142 « Réalisations concrètes d'Yinternet.org », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/realisations-concretes-d-yinternet.org> (page visitée le 05/01/11).

2143 Voir, par exemple le « RMS tour », une « tournée de conférences sur le thème : "éthique numérique" » organisée en Suisse romande, en Arménie et en Georgie.

<http://www.yinternet.org/yinternet.org/rms-tour> (page visitée le 05/01/11).

Tête de réseaux, la Fondation Yinternet.org contient d'autres réseaux fédérés par un projet de communautés virtuelles nommé CoVi²¹⁴⁴. Le but est de permettre de :

fédérer et valoriser les savoirs et les compétences de personnes ayant des centres d'intérêts communs. Elles visent une gestion équitable des ressources (humaines, naturelles, financières..), qui est le but idéal de l'humanité, notamment sous la bannière « développement durable »²¹⁴⁵.

Ces réseaux sont actuellement : Cooperation.net, Enromandie.net, Coopfaso.net, Cooperationtogo.net, Coopgabon.net, cooparmenia.org, enromandie.net et envalais.net. Maillages de réseaux, coopérations plurielles, possibilité de « bonne intelligence » entre partenaires et croyance dans le modèle internet ouvert, sont ce qui motivent les actions d'Yinternet.org.

Maintenant, laissons aller notre regard d'artiste, comme nous avons pu le faire avec l'association Libre Accès, un regard qui prendra la liberté de n'être pas seulement sous le charme des intentions bonnes, mais qui sera un regard irréductible au « meilleur des mondes possible ». Pourquoi cette nécessité pour nous d'affirmer ce regard ? Tout d'abord parce qu'il nous semble que le meilleur du monde est là. Qu'il n'est pas possible, car il est déjà là. Déjà fait, ready-made²¹⁴⁶, et que cette qualité déjà faite, parfaite en l'état est la qualité première, à la fois basique et principale du monde. En l'occurrence, de l'internet en son surgissement.

L'effectivité, la présence réelle de ce monde comme étant déjà le meilleur est question de formes : question d'y mettre les formes pour le voir, le vivre et le comprendre tel qu'il est. Le regard porté sur le ready-made, y compris sur son absence d'esthétique, renverse les volontés esthétisantes qui, au final, nuisent à l'art tel qu'il est là présent dans et par le monde. Un art insoumis au jugement critique et qui comprend sa beauté dans ce qui échappe à la maîtrise, à la possession, à la domination. Un art libre. Un art du monde mais non mondain. Un art libre du et dans le monde, mais libre y compris de la prise altermondialiste dont la passion est de vouloir changer le monde. Le monde, comme l'art, là, déjà-là, tout-fait, tout-à-fait fait, est à vivre tel qu'il est, non tel qu'il devient, fatalement mondain ou tel qu'il faudrait qu'il devienne : un monde meilleur, c'est-à-dire une

2144 « CoVi développées et animées par Yinternet.org », <http://www.yinternet.org/yinternet.org/covi-developpees-et-animees-par-yinternet.org> (page visitée le 05/01/11).

2145 *Idem*.

2146 Traduction : « tout-fait » que « déjà-fait » traduit tout aussi justement.

mondanité supérieure. Supérieure, par le regard qu'elle porte et qui surplombe le « vulgaire », le commun, celui-ci comprenant l'erreur et l'ignorance. La difficulté de toute entreprise, et plus encore de celles qui ont l'ambition éthique de rendre le monde meilleur, se situe là : comment réaliser ce mieux sans contrefaire ce qu'il est, déjà là, au meilleur de lui-même ? L'entreprise éthique n'est-elle pas alors vouée à son travers : à la prise morale, moralisante, conquérante des esprits, les ordonnant et les dominant d'une mondanité supérieure autrement ?

Lorsqu'il s'agit de vouloir un monde meilleur, ne s'agit-il pas de le vouloir libre ? Cette qualité de liberté n'est-elle pas comme un point aveugle, un point présent mais non perçu du monde ? Nous le pensons, plus exactement nous le voyons, grâce à l'art qui met dans une position de retrait (« reformulation du trait » comme nous l'avons dit) vis-à-vis du monde tel qu'il se vit mondainement. Dans le meilleur du monde déjà là présent, nous trouvons l'internet tel qu'il s'est créé, tel que nous l'avons découvert, tel que nous le voyons en reconnaissant sa nature révolutionnante.

Le meilleur de l'internet et du monde qui va avec, celui qui a été le moment révolutionnant de son invention et de sa découverte, n'est pas pour autant passé. Après son surgissement bouleversant, il s'offre, il s'abandonne, il s'expose à toutes volontés de perfection et de maîtrise. Il est un fait fragile mais fait d'art et de liberté. Ce qui est, est. Ce qui est fait, est fait, il est le fait même de son accomplissement parfait. Ce que nous en faisons, y compris par le « bien-faire », sera toujours moins fait que le fait lui-même. L'imperfection sera de parfaire ce fait déjà fait parfait. La difficulté pour Yinternet.org, réside dans l'entreprise ou plus exactement dans la prise, celle qui va mener au mieux l'information et la formation à l'internet et à ses principes éthiques. Cette difficulté oblige à l'attention es-éthique, celle que le regard artistique peut porter sur la culture, y compris la culture libre. Regard d'artiste agissant dans le monde tel qu'il est et tel qu'il en observe la magnificence malgré et contre la force et la brutalité d'une mondanité passionnée à vouloir dominer, maîtriser, posséder.

*Il y a tant de beauté
dans ce qui commence
Le Soleil naît
Meurt et revient
Le lune naît
Meurt et revient*

*L'homme naît
Meurt et ne revient pas
Je suis entre le père Noël
et le père Lachaise
La fréquentation assidue des étoiles
Ne m'a pas pour autant rendu plus brillant
Mais peut-être moins sombre
Certains voient des choses dans le ciel
Moi je vois du ciel dans les choses²¹⁴⁷.*

Voyons maintenant un site, non-artistique mais que nous qualifions de para-art pour ne pas dire d'art, un site juridique parmi les plus pointus en ce qui concerne le droit d'auteur et le libre.

2147 M. CASSÉ, « Chanson du non-retour », *Cosmologie dite à Rimbaud*, op. cit., p. 183-184.

4.3.2.2.3 Veni, Vidi, Libri²¹⁴⁸.

Association Wiki Blog Forum Framasoft Framagora Framablog

Communauté Framasoft

Veni, Vidi, Libri
Diffuseur de licences libres

Article | Discussion | Voir le texte source | Historique

Accueil

Les licences libres

Qu'est-ce qu'une licence libre ?
Les licences analysées
Compatibilité entre licences
Tableau licences Libres
Combattre les idées reçues
FAQ sur les licences
Glossaire

Contraintes Libres

Les contraintes légales
Les contraintes contractuelles
Les contraintes techniques
Les contraintes éthiques

Passer son œuvre sous Licence Libre

En pratique
Les multilicences

Gérer une œuvre sous licence libre

La protection de ses créations
Les principes de base

Bienvenue sur l'espace libre de *Veni, Vidi, Libri*.

L'association *Veni, Vidi, Libri* a pour objectif de promouvoir les licences libres ainsi que de faciliter le passage de créations sous licence libre.

Nouveau : Ouverture du [Blog de VVL](#) !!! (libération, actualité sur les licences, et tout ce qui nous concerne !)

À qui s'adresse ce Wiki ?

- Aux auteurs qui se demandent quelle licence choisir pour leur création ;
- Aux auteurs qui ne connaissent pas le logiciel libre et les licences libres ;
- Aux experts des licences libres qui veulent partager leurs connaissances ;
- Aux utilisateurs de créations libres comme propriétaires ;
- À tout ceux qui veulent en savoir plus sur les licences libres ;
- À tout le monde.

Veni, Vidi, Libri, capture d'écran, <http://www.vvlibri.org> (le 01/07/10).

Veni, Vidi, Libri, est une association loi 1901 créée en 2005 à l'initiative de Benjamin Jean²¹⁴⁹, juriste et doctorant en propriété intellectuelle, particulièrement impliqué dans le monde du libre. Mis sous double licence, GFDL et LAL, le site « Veni, Vidi, Libri » fait partie du réseau Framasoft²¹⁵⁰. Avec son blog²¹⁵¹ et son wiki²¹⁵², c'est une mine d'informations pour tout ce qui concerne les questions juridiques posées par l'internet et plus particulièrement le logiciel libre et les licences libres.

L'association Veni, Vidi, Libri a pour objectif de promouvoir les licences libres ainsi que de faciliter le passage de créations sous licences libres : par une « prise en main »/accompagnement des auteurs/développeurs souhaitant mettre leur(s) création(s) sous licence libre ; une « évangélisation » non agressive auprès de créateurs potentiellement intéressés par un tel passage ; et la publication et mutualisation des connaissances et études réalisées dans le domaine. L'association est née en 2005 d'un besoin ressenti auprès de la communauté du Libre et grâce à l'aide de l'association Framasoft. Elle a été

2148 « Veni, Vidi, Libri, diffuseur de licences libres », <http://www.vvlibri.org> (page visitée le 01/07/10).

2149 « Option Libre », site personnel <http://mben.fr> (page visitée le 01/07/10).

2150 « Framasoft », <http://www.framasoft.net> (page visitée le 01/07/10).

2151 « VVL :: Le Blog sur les Licences Libres, Open Source, et leur diffusion », <http://blog.venividilibri.org> (page visitée le 01/07/10).

2152 « Veni, Vidi, Libri :: Le Wiki », <http://wiki.venividilibri.org> (page visitée le 01/07/10).

formellement déposée début 2006 et les années qui suivirent donnèrent lieu aux premières « libérations » et à de nombreux interviews (aujourd'hui transféré sur le blog). À partir de 2007, l'association a initié un rapprochement auprès des autres structures et associations évoluant dans le milieu du libre afin de mutualiser les compétences et pratiques en matière de licences. Ainsi, notre collaboration s'est effectuée sur des sujets divers et variés touchant des problématiques afférentes à l'usage des licences libres (auprès de structures comme l'April, Copyleft Attitude, Dogmazic, Pragmazic, Ekopedia, Framasoft, Freemages, Framasoft, la FniLL, In Libro Veritas, Ralamax Prod, Sesamath, Dotaddict, Libre Accès, Artischaud, etc.)²¹⁵³.

En 2008, Veni, Vidi, Libri obtient le Lutèce d'or de la « meilleure action de promotion du libre »²¹⁵⁴ remis par la Fédération Nationale de l'Industrie du Logiciel Libre lors de l'évènement « Paris Capitale du Libre »²¹⁵⁵. Reconnaissance méritée à la fois pour les compétences juridiques mais aussi pour l'esprit qui anime cette activité et qui est caractéristique du mouvement du libre : une disponibilité sans calcul vis-à-vis d'autrui. Par exemple, lors de la rédaction de la version 1.3 de la Licence Art Libre où Benjamin Jean s'est proposé de nous aider, particulièrement sur la compatibilité entre les différentes licences copyleft.

Ce qui nous intéresse ici, dans cette partie que nous avons nommée « para-art », c'est de considérer Veni, Vidi, Libri comme un des Beaux-Arts. Comme une œuvre de l'art. Explication : là où l'art a eu besoin de formaliser sa liberté avec une licence juridique, la Licence Art Libre, nous avons ici une association juridique qui produit une œuvre, une œuvre d'art, « para-art » disons-nous prudemment. Car la reconnaissance du fait d'art n'est pas le seul fait des auteurs eux-mêmes et Veni, Vidi, Libri est une production de l'esprit dont on peut reconnaître la beauté certaine du geste, sa justesse intrinsèque. Bien que Benjamin Jean soit trompettiste par ailleurs, il n'est pas sûr qu'il y ait plus d'art dans ce qui sort de son instrument que dans tout ce qui se produit avec Veni, Vidi, Libri.

Nous l'avons vu, l'art est partout, y compris là où il n'est pas reconnu comme tel. Il y a un art culinaire, même si les recettes de cuisine ne sont pas soumises au droit d'auteur, il y a de l'art politique et il y a de l'art en matière de droit. Nous le reconnaissons : il y a bien un

2153 Extrait du texte de présentation pour la candidature aux Lutèce d'or organisés par la FNIL. B. JEAN, « Veni, Vidi, Libri remporte le Lutèce d'Or 2008 de la « Meilleure Action de Promotion du Libre menée », <http://blog.vvlibri.org/index.php?post/2008/09/27/Veni-Vidi-Libri-remporte-le-Lutece-dOr-2008-de-la-Meilleure-Action-de-Promotion-du-Libre-menee> (page visitée le 01/07/10).

2154 *Idem*.

2155 Site « Paris Capitale du Libre », devenu depuis en 2010 « World Open Source Forum » <http://paris-libre.org> (page visitée le 01/07/10).

« art du droit d'auteur »²¹⁵⁶. Cet art s'est concrétisé par la rédaction de licences libres, les juristes et les informaticiens auront été les artistes de cet art du droit d'auteur. Ils auront mis en valeur et favorisé la création telle qu'elle se fait depuis toujours. Ils auront, selon leur discipline, agit en ce sens et retrouvé le fil conducteur de la création qui se fait par :

*la copie (on imite ce qui existe déjà pour découvrir sa propre singularité),
la diffusion (une œuvre n'existe que par le regard d'autrui porté sur elle) et
la transformation (une culture n'est vivante que si elle évolue en se transmettant, en transformant pour demeurer fidèle à son élan premier, élan vital)*²¹⁵⁷.

Ces artistes (juristes, informaticiens et nous-même par la suite avec la Licence Art Libre), tels que nous les reconnaissons dans l'observation que nous en faisons ici, auront alors créé un outil juridique qui valide et qui institue :

- 1/ l'accès aux œuvres, dès l'instant de leur création, sans attendre 70 ans après la mort de l'auteur.*
- 2/ la copie des œuvres, pour faire en sorte que d'autres œuvres soient possibles en conséquence.*
- 3/ la diffusion des œuvres de façon à ce qu'elles demeurent toujours en mouvement, dans le mouvement même de la création.*
- 4/ la transformation des créations de façon à multiplier les possibilités de créations, avoir des thèmes et variations, des prêts, des « prêtations »²¹⁵⁸, des inter-prétations, des « ventions »²¹⁵⁹, des inter-ventions, des inventions, des formes, des formations, des transformations sans fin car la fin c'est aussi la fin de la création²¹⁶⁰.*

Nous en faisons le constat, ce qui se réalise avec cet art du droit d'auteur correspond à l'exercice de l'art tel qu'il existe dans le dit « monde de l'art ». Plus exactement, dans « le monde de l'art de l'art ». Veni, Vidi, Libri est un des acteurs parmi les plus éclairés de cet art du droit d'auteur qui fait référence, non pas à l'art, mais au logiciel libre. C'est ainsi que

2156 A. MOREAU, « Un art du droit d'auteur », intervention au colloque « Pas de créateur sans droit d'auteur ? », Sciences Po, le 15 avril 2010, <http://artlibre.org/archives/news/647> (page visitée le 01/07/10). Texte en cours de publication.

2157 *Idem*.

2158 Mot inventé par nous pour dire l'action de prêter.

2159 Mot inventé par nous pour dire l'action dans l'inconnu de son invention. Ces formes poétiques de mots nous nous les sommes autorisés pour notre texte préparatoire au colloque pour signifier de façon performative notre position artistique. De la même manière, nous aurons distribué des feuilles vierges copyleft pour inviter le public à passer à l'acte d'une création en copyleft.

2160 *Idem*.

nous observons ce qui unit logiciel, droit d'auteur et art : l'attention à la liberté de créer. Nous le savons maintenant, cette liberté de créer suppose l'ouverture à l'altérité, elle comprend la création comme décréation. Avec l'art du droit d'auteur, nous voyons combien cette décréation est tout l'inverse d'une destruction de la création : il s'agit de renouveler, en fonction de la réalité numérique et réticulaire, la possible invention de formes, y compris de formes de vie qui comprennent les devoirs conséquents à ces droits.

Acceptons ce fait d'art, supposons notre analyse exacte : il y a bel et bien un « art du droit d'auteur » en la présence du mouvement du libre qui aura su formalisé ses intentions. Mieux, nous nous faisons le passeur de cet art en utilisant des logiciels libres et en mettant nos créations sous LAL. Mais poursuivons notre problématique en mettant un bémol qui va nous ramener, non pas sur la terre ferme avec du plomb dans l'aile, mais dans un certain air, précisément un air de musique. Car nous sommes, avec notre catégorie « para-art » et l'exemple précis du travail réalisé par une association juridique impliquée dans le libre, en situation critique. Nous affirmons qu'il existe un art du droit d'auteur, pour les raisons que nous avons évoqué. Mais, l'art est par ailleurs, art tout autrement qu'il peut être ici. L'art est par ailleurs ce qu'il est, rien que ce qu'il est²¹⁶¹. Dans ce cas, nous devons reconnaître qu'il n'existe que lorsque Benjamin Jean, en l'occurrence, joue de sa trompette et non lorsqu'il est dans son exercice de juriste. En joue bien, en joue mal ou même n'en joue pas du tout, pour reprendre le principe d'équivalence de Robert Filliou que nous avons vu. C'est la raison pour laquelle nous avons parlé de « para-art », à la fois pour distinguer cette catégorie d'art que nous entendons, de l'art proprement dit, mais aussi pour l'y inclure. Il nous faut reconnaître cette bivalence d'un art qui n'en est pas véritablement un mais qui en est un, également, par ailleurs. C'est par cet ailleurs de l'art que nous pouvons comprendre où se trouve cette beauté du geste que l'on peine à voir dans l'art reconnu comme tel, tout comme, ce qui nous fait reconnaître l'art qui n'est que ce qu'il est comme art et rien d'autre, par un ailleurs qui échappe à sa stricte finition.

Pourquoi il y a-t-il ici, avec Veni, Vedi, Libri, un art du droit d'auteur ? Parce que le juriste ici travaille le droit d'auteur avec es-éthique. La forme qu'il donne au droit d'auteur procède d'une es-éthique. L'art y est, par ailleurs de ce qu'il est reconnu comme tel, mais également bien présent. C'est pourquoi nous pouvons affirmer qu'il existe un art du droit d'auteur et qu'il répond à des critères précis d'attention à la forme.

Prenons un autre exemple de « para-art ».

2161 Comme nous l'avons signalé avec la citation d'Ad Reinhard, tirée de son texte « L'art en tant que tel ».

4.3.2.2.4 Peuple loup²¹⁶².



Peuple Loup, capture écran <http://www.peupleloup.info> (le 11/08/10).

L'association Peuple Loup a pour mission principale d'informer sur le loup. Nous souhaitons partager avec vous les expériences concrètes vécues lors d'observation en milieu naturel²¹⁶³.

C'est en juillet 2009 que nous faisons connaissance avec l'initiateur de l'association 1901, Peuple Loup, suite à son inscription sur la liste de diffusion Copyleft Attitude. La révélation d'une faille de sécurité dans le site artlibre.org allait faire connaître Mickaël Brangeon qui se proposa alors de nous aider à mettre à jour le blog réalisé sous WordPress. Après le départ de Tangui Morlier, occupé à sa nouvelle charge de Président de l'association APRIL²¹⁶⁴, ce coup de main inattendu était bienvenu. Nous avons ainsi

2162 « Rencontre avec le Peuple Loup », <http://www.peupleloup.info> (page visitée le 11/08/10).

2163 « Rencontre avec le Peuple Loup », *idem*.

2164 « Tangui Morlier est le nouveau président de l'APRIL », *Toolinux*, 19 février 2010,

<http://www.toolinux.com/lininfo/toolinux-information/communaute/article/tangui-morlier-est-le->

passé le mois d'août 2009 à remettre le site artlibre.org d'aplomb, à plus de 6000 km de distance, celle qui sépare la France du Canada. La tâche ne fût pas sans difficultés pour celui qui se qualifie comme un « vadrouilleur et pisteur de loups un peu trop geek parfois »²¹⁶⁵, le site artlibre.org ayant été conçu de façon à répondre à des besoins particuliers, son architecture comporte quelques complexités dont l'originalité a pu réjouir, en réalité, le côté geek de l'initiateur de Peuple Loup.

Revenons à nos moutons, à nos loups plus exactement et à ce croisement extraordinaire entre la nature et la technologie. Si la liberté est au cœur du loup, comparativement à nos amis les chiens, il n'est pas surprenant qu'un « pisteur de loups » ait pu choisir pour son site, ses textes et ses photographies, une licence libre de type copyleft et particulièrement la Licence Art Libre.

Chemin faisant il vit le col du Chien, pelé :
Qu'est-ce là ? lui dit-il. Rien. Quoi ? rien ? Peu de chose.
Mais encor ? Le collier dont je suis attaché
De ce que vous voyez est peut-être la cause.
Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
Où vous voulez ? Pas toujours, mais qu'importe ?
Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor.
*Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor*²¹⁶⁶.

Pendant une durée de 3 années, Mickaël Brangeon va résider dans la région de la Baie James, située au nord du Québec²¹⁶⁷, pour observer et étudier les loups. La rigueur du dispositif d'observation, à la fois technique et éthique, se constate sur le site web par la précision de son ergonomie, la qualité de son contenu et les principes qui font le respect de la nature. Le but du projet est d'amener à la connaissance scientifique des données susceptibles d'aider à mieux connaître le loup²¹⁶⁸. Mickaël Brangeon donne des conférences, après l'étude des loups sur le terrain et organise, lorsqu'il est en observation

[nouveau](#) (page visitée le 11/08/10).

2165 Sur son compte Twitter <http://twitter.com/botchchikii> (page visitée le 11/08/10).

2166 J. de LA FONTAINE, « Le loup et le chien », *Fables*, LGF, 2002, p. 66.

2167 « Région d'étude : Baie-James, Québec, Canada », 11 juillet 2007,

<http://www.peupleloup.info/region-d-etude-baie-james-quebec> (page visitée le 12/08/10).

2168 « Etudes scientifiques », <http://www.peupleloup.info/etudes-scientifiques> (page visitée le 12/08/10).

sur le terrain, des séances de « chat »²¹⁶⁹ avec les écoles. Muni d'un satellite pour sa connexion à l'internet, il est alors possible d'être à la fois au plus profond des bois et dans une classe d'école.

Le principal moyen d'interaction avec le public est Internet. Comme le précédent projet, toutes les données seront disponibles gratuitement sur le site. La différence fondamentale sera dans la fréquence des mises à jour et dans la qualité de l'interaction. En effet, grâce à la technologie satellite, il est possible de proposer des interactions depuis la zone d'étude de manière régulière. Le principe du Chat, assorti de vidéo, est prisé par de nombreuses écoles, maintenant correctement équipées, et permet un dialogue en direct, nettement privilégié par les enfants²¹⁷⁰.

Un journal de bord²¹⁷¹ rend compte de ce qu'il nomme ses « vadrouilles », expéditions de plusieurs jours hors son campement de base²¹⁷². Cette rubrique sur le site web de Peuple Loup est le fil conducteur, précis et instructif, du séjour. Le texte est nourri de nombreuses photographies, éléments qui ont été déterminants lors de la création du projet.

L'attrait personnel de Mickaël Brangeon pour la photographie est le moteur de ce projet. Cet art permet de montrer au mieux les comportements des loups et demeure plus accessible que les documents vidéo pour les activités de sensibilisation.

L'attitude craintive du prédateur rend la proximité idéale pour la photographie difficile et rare. La majorité des photographies de loups que l'on retrouve dans les ouvrages sont des clichés d'animaux captifs. Cette difficulté ajoute un attrait considérable au projet dont la valeur des documents qui en seront issus s'en trouvera augmentée.

La photo permet également de recueillir des données exploitables pour l'analyse comportementale de la meute, lorsqu'elle est associée au feuillet d'observation et pour l'identification des individus.

La photographie sera par conséquent un outil complémentaire aux collectes de données pour les intervenants scientifiques participant au projet.

Le choix du format numérique est directement lié au désir de partage des données et à la

2169 « Littéralement « bavardage » (en anglais). Désigne les systèmes permettant de discuter de façon synchrone avec quelqu'un sur un réseau comme l'Internet (en fait de papoter au sujet de tout et de rien et surtout de n'importe quoi). », <http://jargonf.org/wiki/chat> (page visitée le 11/10/10).

2170 « Education, communication et partage », 11 juillet 2007, <http://www.peupleloup.info/education-communication-et-partage> (page visitée le 12/08/10).

2171 « Le journal de bord » <http://www.peupleloup.info/le-journal-de-bord> (page visitée le 13/08/10).

2172 « Le camp de base », 27 janvier 2009, <http://www.peupleloup.info/le-camp-de-base> (page visitée le 13/08/10).

facilité d'exploitation des documents. En effet, les tirages argentiques ne sont pas compatibles avec un traitement rapide et une mise en ligne depuis la zone d'étude²¹⁷³.

Une galerie photo²¹⁷⁴, complémentaire à celle créée sur flickr²¹⁷⁵, mais avec une sélection des meilleures, est proposée sous Licence Art Libre. Pourtant, l'auteur se défend d'être un artiste²¹⁷⁶! Ce qu'il reconnaît comme étant de l'art correspond à l'idée, somme toute convenue et par ailleurs convenable, il faut aussi en convenir, de ce qu'est l'art pour la majorité des gens qui ne font pas partie du milieu de l'art, milieu étroit, il faut bien le dire. Pour nous, la beauté réelle des photos réalisées par Mickaël Brangeon, ne réside pas dans l'aspect de type « carte postale » ou dans la valeur purement documentaire du cliché. Elle se trouve dans l'esprit qui les a fait, dans l'éthique qui se concrétise, formellement et concrètement, par le choix de la liberté. Liberté logicielle, liberté existentielle, liberté spirituelle, liberté artistique, qui se réalise par l'utilisation de logiciels libres, avec le projet de vivre avec les loups, modèle de liberté (comme le montre la fable de La Fontaine), et par la décision de mettre ses productions, photos et textes, sous Licence Art Libre. Voilà ce qui, pour nous et en connaissance d'une certaine évolution de l'histoire de l'art, procède d'un art « para-artistique », mais d'un art certain. Une esthétique, pas simplement formelle visiblement, mais formalisée réellement par une éthique qui a compris ce qu'est la forme hors de sa réduction au « formalisme artistique » convenu.

Nous avons posé que le copyleft était une « es-éthique », c'est-à-dire une connaissance et pratique de l'esthétique comprise comme éthique de la forme. Nous retrouvons dans la pratique de Peuple Loup cette exigence :

Une des notions primordiales de ce projet est le dérangement minimal de la meute de loups et l'écosystème général.

En effet, le fait d'intégrer le territoire des loups pour les observer est un choix personnel qui ne doit pas perturber l'environnement des espèces de la zone choisie.

Le choix de s'installer pendant une longue période dans la zone contribue à ce principe de non dérangement²¹⁷⁷.

2173 « Etude sur le terrain », 11 juillet 2007, <http://www.peupleloup.info/etude-sur-le-terrain,218> (page visitée le 13/08/10).

2174 « La galerie photo de Peuple Loup en CopyLeft », <http://peupleloup.net> (page visitée le 12/08/10).

2175 « Galerie photo de peupleloup », <http://www.flickr.com/photos/peupleloup> (page visitée le 13/08/10).

2176 Échanges de courriels avec l'auteur et chat via jabber.

2177 « Code d'éthique », 11 juillet 2007, <http://www.peupleloup.info/code-d-ethique> (page visitée le 12/08/10).

Aussi, l'observation se fait-elle le plus discrètement possible de façon à ne pas déranger les loups. Cette façon de faire, de faire art, art de l'observation, y compris ce qui en résulte comme production (photographies, étude scientifique), porte un nom : « Programme « Sans Trace » »²¹⁷⁸.

Comment ne pas penser à ce que dit Simone Weil, dans son approche de la beauté passant par la décréation où, ce qui se trouve n'est pas dans l'acharnement à chercher mais dans l'attention à ce qui est là, présent. Là, où « quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur.²¹⁷⁹ » Pour le geek pisteur de loups, la discrétion est un art de l'approche qui consiste à savoir retenir son souffle et reculer pour mieux approcher, pour approcher mieux.

Mauvaise manière de chercher. Attention attachée à un problème. Encore un phénomène d'horreur du vide. On ne veut pas avoir perdu son effort. Acharnement à la chasse. Il ne faut pas vouloir trouver : Comme dans le cas d'un dévouement excessif on devient dépendant de l'objet de l'effort. On a besoin d'une récompense extérieure que parfois le hasard fournit et qu'on est prêt à recevoir au prix d'une déformation de la vérité.

C'est seulement l'effort sans désir (non attaché à un objet) qui enferme infailliblement une récompense.

Reculer devant l'objet qu'on poursuit. Seul ce qui est indirecte est efficace. On ne fait rien si l'on a d'abord reculé²¹⁸⁰.

Ainsi se pratique ce recul de l'observation, cet effort vis-à-vis de ce qui est poursuivi, mais non traqué, suivi avec les formes qui en respectent la vie. Par exemple, lors de la vadrouille du 16 au 19 mai 2009, une rencontre avec un ourson :

L'ourson devient vraiment proche. Je me lève doucement et fais un pas en arrière, pour me retrouver derrière le tarp. Mon mouvement fait stopper l'ursidé un moment, mais il reprend vite le fil de ses idées. La mère a levé la tête et m'observe. Je recule d'un pas, continue à observer la scène. Je n'ai quand même pas le goût de laisser le petiot venir sous mon abri et dévaster ce qui s'y trouve (mon sac de couchage entre autre). J'avance d'un pas, pour me retrouver au même niveau que la bâche. Le petit stoppe et me regarde. Il reste immobile. La mère s'avance vers nous, avant de repartir où elle se tenait.

2178 « Programme " Sans Trace " », 11 juillet 2007, <http://www.peupleloup.info/programme-sans-trace> (page visitée le 12/08/10).

2179 S. WEIL, *op. cit.*

2180 S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.* p. 193.

Du coup, je recule de nouveau, en faisant plus de bruit. Mouvement léger de l'ourson qui fait mine de reculer, pour mieux revenir²¹⁸¹!



Photographie M. BRANGEON, <http://www.flickr.com/photos/peupleloup/3550217738/> (page visitée le 13.08.10)

L'art est là, pratiqué, mis en forme, sans prétendre à un art formalisé pour sa reconnaissance dans le milieu de l'art, sans non plus la méprise qui fait prendre l'iconoclasme comme un des Beaux-Arts, qui fait croire à la destruction des formes sensibles comme l'art nec plus ultra, son « dépassement » accompli dans « une vie enfin libérée de l'art ». Non, l'art est là car il est la liberté sensible et vécue dans cette nature qui « connaît la loi des saisons, la respecte : après l'été, elle consent à l'automne et à l'hiver »²¹⁸². Cet art que pratique l'initiateur de Peuple Loup, sans le savoir ni le vouloir, est un art libre, un art libre des pressions humaines, voire même humanistes, pressions culturelles qui poussent l'homme à « rester ce qu'il est : « rester au pouvoir », « rester jeune, rester le premier, rester vivant – et, pourquoi pas ? Être immortel. »²¹⁸³.

Ce qui nous semble remarquable dans le travail entrepris au plus près de cette nature trop

2181 M. BRANGEON, « Carnet de vadrouille du 16 au 19 mai 2009 », 1 juin 2009, <http://www.peupleloup.info/carnet-de-vadrouille-du-16-au-19> (page visitée le 13/08/10)

2182 M. CONCHE, *Lao Tseu, Tao Te King*, trad. et commentaire, PUF, Paris, 2003, 2008, p. 149.

2183 M. CONCHE, *idem*.

facilement dite « sauvage », c'est le croisement qu'opère Mickaël Brangeon entre différents pôles supposés opposés : la nature et la technologie numérique, la vie sauvage et la sociabilité, le temps long de l'observation et celui dit « réel » de l'immédiateté, les grands espaces vides et la création de connaissance, etc.

Nous allons maintenant montrer des exemples d'associations 1901 qui ont pris la Licence Art Libre pour outil autour duquel se regroupent des auteurs qui réalisent des œuvres copyleft.

4.3.2.2.5 Des associations de culture libre en empathie avec la Licence Art Libre.

Capture écran, <http://www.culture-libre.org> (le 10/01/11).

Outre les associations dont nous venons de voir quelques exemples, des sites génériques réalisés concernant l'art libre émergent et disparaissent tout aussitôt²¹⁸⁴. Nous ne pouvons recenser de façon exhaustive les associations qui se sont créées en rapport avec l'art libre. Nous nous contentons de repérer, trois d'entre elles qui ont utilisé la Licence Art Libre : culturelibre.net, culture-libre.org et le Consortium des Artistes Libres.

- culturelibre.net²¹⁸⁵

Active de juin 2004 à mars 2008, l'association Culture Libre a été créée à l'initiative

²¹⁸⁴ Comme par exemple, le site « <http://free.culture.free.fr> définit ainsi : « CULTURE LIBRE, absence de contenant, téléchargement de contenu : musique, vidéos, livres, logiciels ». Si nous nous intéressons au code-source de la page d'accueil nous pouvons apprendre que le design a été réalisé par « Wayne D. Fields Contact: deonya22@yahoo.com » et que l'auteur du contenu est : « <meta NAME="autor" CONTENT="Niko"> ». (page visitée le 10/01/11).

²¹⁸⁵ <http://culturelibre.net> url pointant sur « Adresse introuvable ». Archives visibles à partir de http://web.archive.org/web/*/http://www.culturelibre.net (pages visitées le 10/01/11).

d'Emmanuel Codden²¹⁸⁶ compositeur belge connu sous le nom de Ehma²¹⁸⁷. Il est parmi les premiers à avoir utilisé la Licence Art Libre pour l'ensemble de sa musique. Des compositions remarquées et qui ont pu être associées à d'autres projets comme des films, des DVD, etc²¹⁸⁸.

L'association Culture Libre fait ainsi écho à Copyleft Attitude quatre ans après sa mise en place.

Notre mission : promouvoir l'Art Libre et la Copyleft Attitude.

Il existe un monde loin des majors et du créneau commercial, un monde loin de l'uniformisation des goûts, un monde d'artistes libres guidés par l'altruisme. C'est ce monde que vous propose de découvrir Culture Libre.

Culture Libre c'est l'éloge du mouvement Copyleft Attitude dont la figure de proue est Antoine Moreau l'initiateur de la licence Art Libre (L.A.L.) voir <http://artlibre.org>.

L'Art Libre c'est l'art où la place la plus importante est réservée à l'œuvre et à sa vie ; l'œuvre redevient pièce maîtresse de la création et est appelée à évoluer. La paternité de l'auteur n'est pas reniée. Au contraire, l'œuvre a une carte d'identité qui est son origine, à savoir : « Qui a apporté quoi ».

La Copyleft Attitude, c'est la philosophie Linux et GNU appliquée à l'art, le droit de distribuer et de jouir d'une création intellectuelle librement.

Le savoir appartient à l'humanité disait Hugo. C'est ce que nous (les acteurs du copyleft) voulons : rendre la culture et le savoir à l'humanité. Vous faites partie de l'humanité et vous avez droit à la culture libre.

Culture Libre vous appartient, vous pouvez apporter votre pierre à l'édifice et est également un lieu d'expression.

Culture Libre c'est pour l'instant <http://culturelibre.weblabs.be> et deviendra prochainement <http://www.culturelibre.net>²¹⁸⁹

Mais en juin 2006, son initiateur montre des signes de faiblesse et annonce dans un forum sur framasoftware.org son intention de passer la main :

2186 « Compositeur de musique néo-classique minimaliste et répétitif, s'inscrivant dans la lignée des minimalistes tels : Phillip Glass, Wim Mertens, Erik Satie... Militant pour la culture libre (copyleft), fondateur de l'association Culture Libre, instigateur de l'Université Surréaliste de Belgique et Belgologue de renom sous le nom du Professeur Rudy Van de Wisselaer », « Comment se présente-t-il ? » <http://blane-est.net/ehma/bio.html> (page visitée le 10/01/11).

2187 Ehma, <http://blane-est.net/ehma> (page visitée le 10/01/11).

2188 « La discographie. Quelques utilisations », <http://blane-est.net/ehma/disco.html> (page visitée le 10/01/11).

2189 « Culture Libre est à vous », page d'accueil du site, archive : <http://web.archive.org/web/20040609074801/http://www.culturelibre.net> (page visitée le 10/01/11).

Après deux années d'existence, Culture Libre finit par rassembler quelques 16.000 visites par mois et pour un mieux.

Hélas pour moi, la situation qui me permettait de gérer ce site touche à sa fin et c'est donc avec regrets que je me vois contraint d'arrêter.

Culture Libre cherche dont un maître de toile sérieux qui serait capable de poursuivre la mission fixée dès le départ à savoir « Promouvoir la culture libre et la libre diffusion ».

Vendredi 30 juin 2006, je ne serai plus en mesure de continuer et j'en appelle donc à votre dévouement pour poursuivre notre noble objectif.

Merci à tous²¹⁹⁰.

Culture Libre poursuivra son activité pendant encore deux années mais en mars 2008 le site ne sera plus maintenu et l'association disparaîtra.

Voyons maintenant l'association culture-libre.

- Culture-libre.org²¹⁹¹

Culture-libre est une association à but non-lucratif de droit local, dont le siège social se situe à Strasbourg. Son objectif principal est d'encourager chacun à l'élaboration, au partage, et à la diffusion d'œuvres sous licences libres

L'association est née de volonté de redonner au savoir et à la culture une reconnaissance pour leurs vertus sociales.

Pourquoi Culture-libre ?

En effet, elle part du constat que :

- la marchandisation de la culture et du savoir les relais au rang de produit de consommation;

- ces derniers perdent leurs rôles premiers de patrimoine social et de moyen d'expression des individus.

Objectifs

Plus précisément, l'association se donne les missions suivantes :

- Information du public

2190 « Vers la fin de Culture Libre.org ?? », <http://forum.framasoft.org/viewtopic.php?f=12&t=18355&start=0> (page visitée le 10/01/11).

2191 <http://www.culture-libre.org> (page visitée le 10/01/11).

- Diffusion d'œuvres sous licences libres
- Archivage d'œuvres sous licences libres
- Aides aux auteurs
- Organisation d'événements (concerts, exposition, etc.)²¹⁹².

Créée à l'initiative de Mathieu Stumpf, analyste programmeur basé à Strasbourg, les statuts de l'association ont été déposés le 12 mai 2009. Le site culture-libre.org est un wiki qui propose des œuvres libres et qui invite à participer à son contenu. C'est l'idée d'œuvre libre qui est ici mise en avant, outre l'utilisation de la LAL, d'autres licences libres sont permises qui répondent aux critères du libre tels qu'ils s'appliquent au logiciel²¹⁹³. Nourrie par l'informatique davantage que par l'art et la culture, l'association permet la mise à disposition d'une base de données d'œuvres libres sans pour le moment pouvoir regrouper des auteurs comme le font les autres associations dont nous faisons état. Terminons par le Consortium des Artistes Libres.

- Le Consortium des Artistes Libres²¹⁹⁴.

Initié par Stéphane Drouot, « artiste libre, réalisateur, infographiste, compositeur et conférencier »²¹⁹⁵, cette association de fait existe depuis avril 2005. Elle regroupe divers auteurs et demeure toujours active grâce à l'activité de son initiateur qui produit régulièrement des courts-métrages d'animation et des projets multimédias mêlant musique et images. Privilégiant l'utilisation de la Licence Art Libre, les motivations du Consortium sont, comme pour tous les regroupement d'auteurs qui se reconnaissent dans la pratique des logiciels libres, l'affirmation du partage des œuvres et de la création commune. Une charte explicite cette volonté :

Le consortium des artistes libres est un conglomérat d'artistes indépendants dont le propos est de partager le process de création en tant partie intégrante de l'œuvre d'art libre.

Suivant la logique du logiciel libre, l'art libre défendu par les artistes du consortium, le processus de création est l'équivalent du code source d'une œuvre, il permet à tous de

2192 « CultureLibre: À propos », http://www.culture-libre.org/wiki/CultureLibre:%C3%80_propos (page visitée le 10/01/11).

2193 « index of /cls/ » <http://download.tuxfamily.org/cls/> et « Sources d'œuvres sous licences libres » http://www.culture-libre.org/wiki/CultureLibre:Sources_d%27%C5%93uvres_sous_licences_libres (pages visitées le 10/01/11).

2194 <http://consortium.tuxfamily.org> (page visitée le 10/01/11).

2195 Lacrymosa æterna industry, <http://lacrymosa.tuxfamily.org> (page visitée le 11/01/11).

*reproduire une œuvre en comprenant à la fois les techniques utilisées, les principes de composition, etc...*²¹⁹⁶

Nous pouvons voir dans ce regroupement d'auteurs ce que l'internet permet avec le fil conducteur de l'art libre : une confiance en la création librement copiable, diffusable et transformable. Une naïveté sans doute, au regard de l'industrie culturelle et de la crainte qu'elle a de ne pas pouvoir jouir de façon exclusive des retombées financières de ses productions. Ici, la production est gracieuse, ouverte et libre à l'envi. Nous n'en jugerons pas la qualité, nous avons dit que la qualité première était celle de la liberté de l'œuvre, son copyleft. Néanmoins, la qualité seconde, celle soumise au jugement critique esthétique ne pourrait disparaître pour autant. Ici, nous suspendons notre jugement pour ne conserver que l'intention d'ouverture et la perception éthique du numérique et de son transport réticulaire. Nous ne nions pas la subjectivité de notre goût et pourquoi pas sa justesse, la preuve en est dans l'écart qu'il y a entre notre conception des formes et celles réunies dans le Consortium des Artistes Libres.

La très grande diversité d'envisager le dit « art libre » peut être troublante, car elle indiquerait un manque de qualité formelle, quelques soient les formes. Nous avons à l'esprit la façon dont les mouvements artistiques passé pouvaient être reconnaissables, avec des auteurs différents, en une forme caractéristique. Ici, avec les auteurs qui se réclament de l'art libre, tel n'est pas le cas. La forme commune est alors invisible, elles est dans le geste qui donne gracieusement, nous l'avons dit, les formes particulières et visibles ne sont qu'accessoires. Ou plus exactement : sont accessoires, comme le sont les bijoux, les appareils que porte une personne. Accessoires alors essentiel à l'existence significative, signifiante, d'un auteur. C'est sur ces signes que nous formons notre jugement et engageons nos choix vers tel ou tel artiste.

Nous avons vu trois associations formées autour de l'art libre. Il est difficile de dire si un projet d'association qui fait la promotion de l'art libre peut exister dans le temps, étant donné que le temps de l'art n'est pas celui de la seule actualité, y compris culturelle et qu'il excède la clôture identitaire, y compris celle qui l'identifie au mouvement du libre. Intempestif et présent, l'art libre ne pourra se développer que s'il est compris par l'ensemble d'une société plutôt que de trouver refuge dans une catégorie particulière, une niche identitaire.

2196 « Présentation du consortium. La charte », 16 juin 2007, <http://consortium.tuxfamily.org/spip.php?article1> (page visitée le 11/01/11).

Après ces exemples d'œuvres para-artistiques dont nous avons vu qu'elles n'étaient pas d'art mais qu'elles en étaient tout en y étant pas et ainsi de suite sans fin, en un mouvement de balancier entre être de l'art et ne pas l'être, voyons maintenant comment le collectif Copyleft Attitude fonctionne. Nous allons donc aborder une autre catégorie d'œuvre et d'art, ce que nous appellerons des « œuvres d'art œuvrant ».

4.3.2.3 **D'art œuvrant.**

En qualifiant ainsi d'« œuvres d'art œuvrant » des réalisations qui ne peuvent correspondre, comme pour les « para-œuvres », à la définition convenue d' « œuvres d'art », nous voulons montrer qu'elles n'en ont pas moins de réalité comme *ars* et *technè*. Une réalité opérante qui procède d'un geste es-éthique. Nous allons le voir avec la façon dont fonctionne Copyleft Attitude, en ligne et hors-ligne.

Considérons les moyens mis en œuvre pour réaliser l'association de fait Copyleft Attitude, comme des outils dont on se sert pour la fabrication d'un art possible. Nous y reconnaissons ici un art commun, voire banal, autour de préoccupations communes qui s'articulent autour de ce mot-piège : liberté. Mais aussi, c'est la raison pour laquelle nous parlons d'« œuvres d'art œuvrant », nous affirmons que les outils dont nous nous servons sont d'art, sont « d'art œuvrant », au même titre que nous avons pu reconnaître dans l'internet, en tant que tel, une œuvre d'art et pas seulement un outil de communication. Une œuvre d'art ouverte et œuvrante, les deux étant intimement liés car l'ouverture fait œuvre par le fait même de son ouverture, ce qui s'offre via son fait ouvrant/œuvrant est d'art. « Ouvre d'art » avons-nous pu déjà qualifier les œuvres d'art libre.

4.3.2.3.1 **Le fonctionnement de Copyleft Attitude.**

Nous allons faire un tour, nous allons faire le tour de Copyleft Attitude comme on visite une contrée. Il nous faudra arrêter notre observation en certains points de façon à pouvoir décrire et commenter une forme qui, dès le départ et tout le temps de son activité, aura été impensée et imprenable en sa réflexion. Nous voulons dire, en guise d'introduction à ce qui va suivre, que Copyleft Attitude, comme forme d'art œuvrante, n'aura pas été le fruit d'un projet précis ni d'une étude approfondie. L'attitude copyleft a été, dès son départ et encore jusqu'à présent, un mouvement sans projet, un jet mouvant. C'est cet objet imprenable, que nous avons eu l'initiative de lancer après avoir observé le logiciel libre. Lancé du côté de l'art, entrepris sans vouloir avoir prise, porté par l'élan qu'il provoque. Notre art, sans doute, aura été d'accompagner cette œuvre d'art œuvrante, avec un certain retrait, mouvement somme toute obligé pour laisser l'œuvre œuvrer.



Accueil Imprimer

« Copyleft Attitude » a pour objectif de faire connaître et promouvoir la notion de copyleft dans le domaine de l'art et au delà. Prendre modèle sur les pratiques liées aux logiciels libres pour s'en inspirer et les adapter à la création hors logiciel. C'est la raison pour laquelle nous avons mis au point la Licence Art Libre.

Licence Art Libre 1.3 (LAL 1.3)

Préambule :

Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les oeuvres dans le respect des droits de l'auteur.

Loin d'ignorer ces droits, la Licence Art Libre les reconnaît et les protège. Elle en reformule l'exercice en permettant à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression.

Si, en règle générale, l'application du droit d'auteur conduit à restreindre l'accès aux oeuvres de l'esprit, la Licence Art Libre, au contraire, le favorise. L'intention est d'autoriser l'utilisation des ressources d'une oeuvre ; créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. La Licence Art Libre permet d'avoir jouissance des oeuvres tout en reconnaissant les droits et les responsabilités de chacun.

[Lire la licence en entier](#)

FAQ

- Licence Art Libre
- Free Art License 1.3
- Lizenz Freie Kunst
- Licenza Arte Libre
- Licença de Arte Livre 1.3
- Licenza Arte Libera
- Licence Art Libre 1.2
- Les sites miroirs

Copyleft Attitude

- Liste de diffusion
- Chronique des événements
- Echos critiques
- Logos copyleft
- Expo des Logotefts

Les ressources

- Sur l'art, la culture, le partage et l'auteur
- Sur le libre et le logiciel libre
- Sur les questions juridiques
- Textes

Les oeuvres

- Créer une oeuvre libre
- Maintenir son oeuvre
- Annuaire des auteurs
- Rechercher une oeuvre

Capture d'écran Copyleft Attitude <http://artlibre.org> (le 28/01/11).

4.3.2.3.1.1 Copyleft Attitude sur le net.

4.3.2.3.1.1.1 Des listes de diffusion.

Les participants de Copyleft Attitude, se retrouvent dans ce lieu d'échange, simple et efficace, qu'est une liste de diffusion²¹⁹⁷. Créé en 1999, la liste de diffusion copyleft_attitude@april.org est l'outil qui met en relation les plus actifs parmi les membres de Copyleft Attitude. Elle est ouverte à tout le monde et non modérée.

Les messages varient de 0 à plus de 30 par jour, avec une moyenne de 1 à 3 par jours, et tissent ce qui forme une vie en commun, sans pour autant créer une « vie communautaire ». Ce n'est pas un groupe soudé mais un regroupement circonstanciel. Nous sommes proches de ce que Maurice Blanchot a pu nommer : une « communauté inavouable ».

La communauté inavouable : *est-ce que cela veut dire qu'elle ne s'avoue pas ou bien*

²¹⁹⁷ Méthode de diffusion d'informations, dans laquelle les abonnés de la liste peuvent envoyer des messages qui seront diffusés aux autres (avec ou sans modération). Très utilisé sur les réseaux, particulièrement sur l'inévitable Internet. Synonyme liste de discussion. http://jargonf.org/wiki/liste_de_diffusion (page visitée le 05/07/10).

qu'elle est telle qu'il n'est pas d'aveux qui la révèlent, puisque, chaque fois qu'on a parlé de sa manière d'être, on pressent qu'on n'a saisi d'elle ce qui la fait exister par défaut ? [...] Ainsi trouvera-t-on qu'elle a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de libertés inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement²¹⁹⁸.

« La communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », « l'infini de l'abandon »²¹⁹⁹, telle serait ce commun vécu que nous rencontrons via la liste de diffusion²²⁰⁰. Comprendons que ce qui fait commun dans Copyleft Attitude, ce n'est pas un communautarisme de plus ni même une « communauté » affirmée. C'est une forme de regroupement que nous pourrions dire « désuniforme ». C'est une forme Une qui prend part au principe bien précis du copyleft et qui, en qualité de ce principe unique, comprend des formes multiples. Autrement dit : l'Un (réfèrent) mène au Tout (différent). En réalité, même si en validant à chaque fois les inscriptions nous prenons connaissance de qui vient là, nous ne savons pas qui est là.

L'attitude copyleft, qui a vocation à être universel, est multiformes et non uniforme. Son lieu commun est « comme un ». Le « comme », ici, est d'importance, sa communauté est inavouable, elle n'est pas l'aveu d'un pli communautaire que dessinerait une identité incontournable. Pas le lieu d'un repli mais bien le lieu des déploiements. Elle est, cette attitude qui envisage la copie, la diffusion et la transformation des œuvres, une disposition d'esprit qui comprend la puissance d'action et qui ne cède pas au pouvoir de ce qui domine. Nous dirons qu'il s'agit là d'une chance, d'une fortune, dans l'exercice d'une sociabilité. Dans l'exercice d'un art encore possible, d'un art politique possible où le problème du pouvoir se trouve travaillé par le copyleft et son tabou de l'appropriation exclusive. Ce tabou essentiel, nous l'expérimentons de façon sensible sur la liste de diffusion.

C'est par les échanges, parfois polémiques, nous avons pu le constater précédemment, que Copyleft Attitude se fabrique au jour le jour. Contrairement au web, vitrine multimédia du net, les listes de diffusion peuvent être considérées comme des ateliers, là

2198 M. BLANCHOT, *La communauté inavouable*, Editions de Minuit, 1983, p. 92-93.

2199 *Idem*, p. 46.

2200 A. MOREAU, « Copyleft Attitude : une communauté inavouable ? », février 2004, texte écrit pour et refusé par la revue d'Arts Plastiques, *Plastik*, de l'Université Paris 1, <http://artlibre.org/archives/textes/98> et <http://infos.samizdat.net/article301.html> (pages visitées le 05/07/10).

où le travail s'organise, hors la vue d'un public passant, extérieur et voyeur.

- La liste copyleft_attitude@april.org comptait, à la date de juillet 2010, 279 inscrits. En 2002, d'autres listes de diffusion ont été créées pour orienter les débats dans des directions bien précises. À la date de mars 2004 :

- La liste « kernel » (kernel@artlibre.org) pour ceux qui veulent s'investir d'avantage : 26
- La liste « art » (art@artlibre.org) pour les projets artistiques : 65
- La liste « droit » (droit@artlibre.org) pour les questions touchant le droit : 47
- La liste « musiques » (musiques@artlibre.org) pour la musique : 45
- La liste « images » (images@artlibre.org) pour échanger des images : 46
- La liste « business » (bises@artlibre.org) pour les projets business : 29

Ces listes, ouvertes à tout le monde et non modérées, sont gérées par nous même et jusqu'à récemment avec l'aide de Tanguy Morlier. Les listes @artlibre.org auront été détruites, suite à une attaque massive de spams début 2010, mais aussi à cause de leur relative inactivité. Aujourd'hui, seule la liste principale demeure et convient aux échanges.

Le tissu créé à partir des textes des uns et des autres dans ces lieux de diffusion d'informations et de débats, forme une « œuvre d'art œuvrant ». Les fils de discussion créés par les auteurs tissent l'art par lequel l'œuvre existe. Une œuvre œuvrante qui travaille les auteurs autant qu'eux la travaillent. Il nous semble intéressant de reconnaître ce fait. Reconnaître dans ce faire œuvre qui prend forme, via une simple liste de diffusion, un art œuvrant. Pour ce qui concerne Copyleft Attitude mais aussi pour n'importe quelle autre liste de diffusion. Ce tissu textuel n'est pas tant un objet d'art, que l'objet même de l'art, c'est-à-dire un mouvement sans fin, imprenable comme objet fini. Il y a là une profonde différence entre l'écriture solitaire à vocation de livre et celle, proche de la relation épistolaire, qui n'existe que dans le moment, créant tout autant que créé, de sa correspondance en ligne.

4.3.2.3.1.1.2 **Le site *artlibre.org*.**

Après avoir hébergé les premières pages de Copyleft Attitude sur notre site personnel,

Tangui Morlier, un étudiant en informatique²²⁰¹ nous contacte, début 2001, pour se proposer d'en créer un dans le cadre de ses études. <http://artlibre.org> est désormais, depuis avril 2001, l'URL²²⁰² du site de Copyleft Attitude. Outre les annonces et les informations liées à la vie de Copyleft Attitude, il permet à tous ceux qui utilisent la Licence Art Libre de référencer leurs œuvres, de les faire connaître et de trouver aussi matière à création parmi les autres œuvres référencées.

A la date du 20 juillet 2010, ont été créées 897 fiches d'œuvres qui comprennent une ou plusieurs réalisations. Réparties ainsi :

- Musique : 244
- Littérature : 203
- Cinéma-Vidéo : 49
- Arts Plastiques : 149
- Numérique : 226
- Art hors-art : 26

996 auteurs ont soumis une ou plusieurs créations sur un total de 1021 qui ont ouvert un compte pour référencer leurs œuvres²²⁰³. Mais comme nous l'avons dit, le nombre d'œuvres total sous LAL est difficile à évaluer. En effet, une fiche qui référence un site ou une œuvre peut contenir, en une seule création, plusieurs milliers de données comme c'est le cas pour le site de Jérémie Zimmermann²²⁰⁴ par exemple qui contient plus de 10 000 photographies.

Hébergé gracieusement chez Tuxfamily,²²⁰⁵ jusqu'à ce que cette structure associative pro-Libre ne soit victime d'un acte de sabotage, le site est aujourd'hui hébergé chez Lost-Oasis²²⁰⁶ pour 40 euros par an réglé par nous-même en plus du nom de domaine, 12 euro par an.

Le site artlibre.org a été déclaré à la CNIL²²⁰⁷ sous le n° 823222.

2201 Département informatique de l'INSA de Lyon <http://www.insa-lyon.fr> (page visitée le 12/10/10).

2202 « Uniform Resource Locator. Sur le Web, c'est une chaîne exprimant la méthode d'accès et l'adresse d'un document publié, qui forme par exemple un hyperlien », <http://jargonf.org/wiki/URL> (page visitée le 20/07/10).

2203 Chiffres d'avril 2005, nous avons eu quelque difficulté à pouvoir comptabiliser le nombre exacte depuis cette date.

2204 <http://tofz.org/> (page visitée le 20/07/10 : 11321 photos copyleft).

2205 « L'hébergement libre pour les gens libres », <http://tuxfamily.net/> (page visitée le 20/07/10).

2206 « Lost Oasis : L'alternative », <http://www.lost-oasis.fr/> (page visitée le 20/07/10).

2207 « Commission nationale de l'informatique et des libertés », <http://www.cnil.fr/> (page visitée le 20/07/10).

Réalisé avec Wordpress²²⁰⁸ depuis octobre 2005, nous en sommes le webmaster²²⁰⁹ avec Tanguy Morlier (jusqu'à 2007). Pour résoudre les problèmes plus techniques nous avons pu trouver une aide conséquente, en Mickael Brangeon²²¹⁰, président de l'association Peuple Loup, notamment pour la mise à jour du Wordpress, été 2009. Nous gardons de ce moment important de mise à jour du site, un souvenir d'échange gracieux de compétences, nous le disons simplement : un moment d'art. Nous, en France et Mickaël au Canada, parmi les loups dans la Baie-James. À cette occasion, une messagerie instantanée de type Jabber²²¹¹ a été mise en place pour nous « chater »²²¹² en direct avec la création d'un « salon » pour artlibre.org²²¹³. Elle n'aura pas eut d'utilité par la suite.

Une Foire Aux Questions²²¹⁴ a été rédigée sur l'initiative de Romain d'Alverny²²¹⁵, informaticien et musicien amateur, qui permet de prendre connaissance de la Licence Art Libre et du copyleft.

De février 2004 à février 2006 artlibre.org aura été sponsorisé par la société « « Travel on the world » »²²¹⁶ à hauteur de 200 euros par an. Cet argent a permis de payer les photocopies de la Licence Art Libre distribuées lors des évènements (colloques, manifestations artistiques, etc.).

En mars 2003 un wiki²²¹⁷ a été mis en place²²¹⁸, il est d'une activité aléatoire et sert surtout pour les rencontres mensuelles Copyleft Attitude. Ce que nous allons voir maintenant. Après ce qui fait œuvre en ligne, ce qui fait œuvre hors-ligne.

4.3.2.3.1.2 Copyleft Attitude hors-ligne.

2208 Blog libre sous GPL parmi les plus efficaces, « WordPress ; Blog Tool and Publishing Platform », <http://wordpress.org> (page visitée le 20/07/10).

2209 « Gestionnaire d'un site web. C'est lui qui en est le " Maître ", qui l'administre, qui le relance quand il plante, qui vide les logs... » <http://jargonf.org/wiki/webmaster> (page visitée le 20/07/10).

2210 Blog personnel <http://www.botchchikii.com> (page visitée le 20/07/10).

2211 « Jabber est un système de messagerie instantanée libre, standard et ouvert », <http://wiki.jabberfr.org/Accueil> (page visitée le 20/07/10).

2212 Discuter.

2213 L'adresse du chat Art Libre : artlibre@chat.jabberfr.org Liste des salons hébergés par JabberFR.org : <http://chat.jabberfr.org/liste.php> (page visitée le 20/07/10).

2214 « Artlibre.org: FAQ », <http://artlibre.org/faq.php/index.html> (page visitée le 20/07/10).

2215 Page personnelle, <http://www.dalverny.com/romain> (page visitée le 20/07/10).

2216 « Travel On The Web - Car rental , discount hotels and cheap flights », <http://www.travel-on-the-web.com/> (page visitée le 20/07/10).

2217 « Un wiki est un site web dont les pages sont modifiables par tout ou partie des visiteurs du site. Il permet ainsi l'écriture et l'illustration collaboratives de documents. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wiki> (page visitée le 20/07/10).

2218 « Wiki Art Libre », <http://wiki.artlibre.org> (page visitée le 20/07/10).

Copyleft Attitude ne défend pas l'exercice d'une catégorie, qui serait numérique parce qu'issue de l'internet et des logiciels, comme il existe, en art, des genres qui trouvent refuges en leurs moyens (peinture, sculpture, installation, etc.). Bien sûr, l'internet a été déterminant pour sa constitution et Copyleft Attitude s'est créé à partir de sa pratique et de son observation. Mais le réseau des réseaux n'est pas la seule modalité, il n'est pas une fin en soi. Copyleft Attitude n'est pas un « truc de geeks », notre attitude excède le numérique et l'internet tout comme nous avons étendu le copyleft au-delà du logiciel. Nous sommes particulièrement sensible à la « vie déconnectée ». Le hors-ligne se conjugue avec le en-ligne. C'est ce croisement de lignes, dedans/dehors, qui nous semble intéressant de tracer. De la même façon, nous ne nous qualifions pas « peintre » ou « sculpteur » ou même « artiste plasticien » car c'est l'art, peut-être, articulé avec la vie, peut-être, qui nous importe dans l'exercice. Et inversement, la vie croisée d'avec l'art possible. À titre personnel, nous nous qualifions, dans nos présentations publiques, d'« artiste peut-être ». Nous ne savons pas ce qui se trame avec l'art. Cela reste à découvrir, à inventer, à voir. La pratique d'un art est une pratique poreuse qui comprend son contraire comme constitutif de sa possibilité. Croiser le « in » et le « out », le « on » et le « off », fait de Copyleft Attitude une forme libre de ce qui pourrait la spécialiser dans la passion d'une pratique catégorielle, par trop identifiable. C'est ce que nous allons traiter maintenant en montrant comment Copyleft Attitude s'est déployé IRL²²¹⁹.

4.3.2.3.1.2.1 **Les rencontres Copyleft Attitude mensuelles.**

Tout autre chose !

Non,

nous avons parlé de

choses

et

d'autres

choses.

Autour du Libre et d'un couscous boulettes de viande

²²¹⁹ « In Real Life. " Dans la vie réelle ", c'est-à-dire dans le monde physique et matériel par opposition avec les mondes virtuels créés par les seuls gentils petits électrons. », <http://jargonf.org/wiki/IRL> (page visitée le 20/07/10).

*très bon*²²²⁰.

Depuis janvier 2003 ont lieu tous les derniers jeudi du mois à partir de 20h, les rencontres Copyleft Attitude²²²¹ au café l'Apostrophe, 23 rue de la Grange aux belles, à Paris (10ème)²²²². Elles sont reproductibles dans une autre ville que Paris, à l'initiative d'un autre membre de Copyleft Attitude. C'est simple : il suffit de déclarer un rendez-vous. L'intention est, par la copie, diffusion et transformation de l'objet « rencontres mensuelles », d'en multiplier les endroits. Mais à ce jour²²²³, la duplication dans une autre ville n'a pas encore eu lieu. Il semblerait que ce soit les choses parmi les plus simples qui soient aussi les plus difficiles à réaliser.

Ces rendez-vous, nous les considérons comme une œuvre. Ce sont des « hors d'œuvre », partie intégrante de l'œuvre, comme le hors-d'œuvre l'est pour un repas. Ce « hors » est, comme le « hors-ligne » constitutif du « en-ligne », constitutif de ce qui peut faire l'œuvre reconnue comme telle. Nous l'avons dit pour la relation que Copyleft Attitude entend faire entre le « off-line » et le « on-line », et nous le retrouvons concrètement dans ce que nous avons mis en place avec les rencontres mensuelles. Ce qui a lieu chaque mois peut varier du « pas grand chose », une seule personne est là, gardienne de l'événement, à « quelque chose », lorsque la réunion a pu être utile pour avancer sur des projets, répondre concrètement aux situations en cours, ou tout simplement lorsque nous nous retrouvons là autour d'un bon couscous.

Qu'est-ce qui a lieu réellement hors ce qui arrive ? Des habitués fidèles, de nouvelles têtes, des curieux et ce qui peut se dire ou ce qui peut prendre réalité, comme n'importe quelle rencontre dans n'importe quel café. Mais elles sont, pour Copyleft Attitude, une ponctuation dans le temps qui vient compléter l'espace du net. « Hors-d'œuvre » à l'œuvre c'est une œuvre d'art œuvrant, un objet qui n'a pas les atours d'un objet d'art au sens conventionnel du terme mais qui n'en œuvre pas moins. Même si, apparemment, il ne se passe rien. En réalité, ce qui se passe, c'est l'institution des rencontres. « Œuvres hors-d'œuvre », les rencontres Copyleft Attitude mensuelles participent certainement du « quand il y a art »²²²⁴. Mieux : elles participent du « quand il y a art peut-être » et c'est la

2220 A. MOREAU, Compte-rendu de la rencontre de mars 2006,

<http://wiki.artlibre.org/RencontreMars2006> (page visitée le 20/07/10).

2221 Annonces de l'ordre du jour avec liens sur les compte-rendus sur le wiki de Copyleft Attitude :

<http://wiki.artlibre.org/index.php/RencontresCopyleftAttitude> (page visitée le 20/07/10).

2222 Elles sont annoncées sur le wiki.artlibre.org ainsi que dans l'agenda du Libre, « L'Agenda du Libre.

L'agenda des événements du Logiciel Libre en France », <http://www.agendadulibre.org> (page visitée le 20/07/10).

2223 Le 15 décembre 2010.

2224 N. GOODMAN, *Langages de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

raison pour la quelle nous les comprenons comme œuvres d'art œuvrant. Le copyleft est le fil conducteur qui permet que les rencontres se tiennent, qu'elles tiennent et se maintiennent quand, par ailleurs, n'importe quel rendez-vous peut, à divers degrés, correspondre aux qualités que nous donnons à ce qui fait là, entre nous, œuvre d'art.

4.3.2.3.1.3 **Actions : Copyleft Session, Copyleft Demo, Copyleft Party.**

Le « fabricant » d'exposition, du simple fait qu'il le montre, enlève à l'art son aiguillon. Il contribue à l'affirmation de ce qui s'était voulu non affirmatif, dans la mesure où il lui permet de se représenter sur une scène qui est peu à peu devenue le fusible de la société. Ce que, déjà, redoutaient Marinetti et Kandinsky s'est confirmé. Le musée et l'exposition se superposent à l'art comme une cloche de verre. Dans ce libre espace sous vide et coupé de la vie que l'on a appris à lui concéder, l'art étouffe²²²⁵.

La vie de Copyleft Attitude est ponctuée d'événements, en dehors de l'événement par excellence qu'est l'internet comme lieu qui a lieu, où se manifeste l'attitude copyleft. Nous présentons ici trois événements parmi les plus représentatifs de ce que nous avons pu mettre en œuvre avec la Licence Art Libre, outil juridique qui va concrétiser l'intention copyleft : une Copyleft Party, une Copyleft Démo et une Copyleft Session.

4.3.2.3.1.3.1 **Copyleft Party au web bar.**

Le 03 mars 2001, dans le cadre de la fête de l'internet, Copyleft Attitude est invitée au Webbar, 32 rue de Picardie à Paris, pour y faire, non pas une exposition d'œuvres libres mais, selon notre souhait, une Copyleft Party.

Voici le communiqué de presse :

Génération/Création/Transformation d'œuvres le 03 mars au webbar de 15 heures à

²²²⁵ K. HEGEWISCH, « Introduction. Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations », *L'art de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle, op. cit.*, p. 29.

minuit par les intervenants de Copyleft Attitude. Copies, distributions et transformations de travaux réalisés sous Licence Art Libre. Créations et co-créations de nouvelles œuvres libres en direct.

On-line, off-line, images, musiques, performances: on a le droit de copier, de diffuser, de transformer les œuvres! Et le public aussi.

Avec: Bobig, Daltex, Frédéric Goudal, Ariel Kyrou, L.L. de Mars, Ed Mole, Antoine Moreau, Neos, Christian Roy, Thierry Vende.

Festival du web/Fête de l'internet: Webbart 32 rue de Picardie 75003 Paris.

Le 03 mars 2001 de 15h à minuit²²²⁶.

En un désordre précis et attentif, les interventions des artistes en relation étroite avec le public mêlé, ont pu se déployer sous des formes et dans des visibilitées diverses. Les poèmes libres de LLDM²²²⁷, les photos « à corps libre » de FiHI²²²⁸, la création VJ de Daltex, la centaine de photographies réalisées par Jérémie Zimmermann (aka Tofz)²²²⁹ et celles retouchées en ligne par les internautes, le cd de logo copyleft par nous confectionné²²³⁰ etc. Nous ne nous soucions pas alors de conserver des traces, nous étions dans un « feu de l'action », à pratiquer le copyleft, brûlant d'y trouver matière à réjouissances.

Cet événement, le premier dans la série que nous avons organisé par la suite, nous le comprenons comme une œuvre d'art œuvrant, proche de la performance. Osons dire qu'il peut ressembler à un rituel,



Photographie Jérémie Zimmermann, « Antoine Moreau from Copyleft Attitude & Webbar Dude », <http://tofz.org/?display=Paris%2Fevents%2FCopyleft+Party+%40+Webbar%2Fdscn0143.jpg> (page visitée le 20/07/10).

2226 « Copyleft-Party au Webbar, Paris. », <http://artlibre.org/archives/news/109> (page visitée le 20/07/10).

2227 « BEAT », <http://www.le-terrier.net/albums/webbar/ildmbeat.htm> (page visitée le 20/07/10).

2228 « À corps libre/Donne moi un morceau de ton corps. »,

<http://www.filh.org/Copyleft/CorpsLibre/index.htm> (page visitée le 20/07/10).

2229 « Copyleft Party @ Webbar »,

<http://tofz.org/?dir=Paris%2Fevents%2FCopyleft%20Party%20%40%20Webbar> (page visitée le 20/07/10).

2230 « 100 logos copyleft », <http://antoinemoreau.net/artlal/c1.html> (page visitée le 20/07/10).

pratiqué autour, non d'un totem, mais d'un trou, celui que fait le copyleft quand il laisse place à la vacance de tous les auteurs. L'objet est ainsi une trouée, c'est là sa radicale différence d'avec le totem, il est un vide, ouvert aux altérités plutôt que l'emblème défini d'une communauté bornée.

« Copyleft Party » dit aussi la rencontre autour du copyleft comme on peut se retrouver lors d'une partie de campagne autour d'un pique-nique et qui permet de se retrouver entre amis. Invitation est faite de pratiquer le copyleft comme on partage un repas. Ce qui se passe est de l'ordre de la conversation, de l'échange, sans souci d'exposition ou de démonstration. Une tranche de vie commune, gâteau partagé et cerise s'il y a lieu, c'est-à-dire œuvres conséquentes de qualités variables et si possible, de qualité. Autour de ce trou, tranche de vie alors, nous avons dit : « place à l'intervention de tous les auteurs ». Les supposés spectateurs passifs sont devenus auteurs cooptés, coopérants et opérants avec les auteurs annoncés de la soirée. Ainsi se passe ce qui passe, entre nous, sans autre désir que celui du passage d'une œuvre à l'œuvre, que le copyleft fait tenir gracieusement. Insistons sur ce moment où rien d'autre n'est pensé que l'action, celle ouverte avec le copyleft. Une action sans calcul, c'est la raison pour laquelle nous avons évoqué, prudemment, le genre « rituel » auquel elle peut faire penser. Quelle opération alors s'accomplit dans la « Copyleft Party » si ce n'est tout simplement la recherche et la pratique d'une ouverture à ce qui va venir, venir comme création, comme décréation possible ? Le copyleft étant le cadre dogmatique qui permet l'exercice des libertés de copier, diffuser et transformer ce qui se fait à ce moment là. Avec, l'interdit qui fait tenir le tout, celui d'en avoir la jouissance exclusive.

4.3.2.3.1.3.2 Copyleft démo à « 2 pièces cuisine ».

« 2 pièces cuisine » est une galerie indépendante en appartement tenue par Jérôme Rappanello²²³¹. Nous y avons été invité pour exposer en janvier 2002 et avons proposé de réaliser une « Copyleft démo ». Le principe est des plus ordinaires : montrer un choix d'œuvres réalisées sous Licence Art Libre.

Voici le texte de l'invitation :

Copyleft Démo.

2231 Site personnel, <http://www.myope.com/jrapanello> (page visitée le 21/07/10).

(carte blanche à Antoine Moreau)

Robert Cottet, Copyloft Ménager, Daltex, Ed Mole, Olga Kisseleva, Loz, François Meignan, les Plasticiens Guerriers de l'Afrique de l'Ouest, Jérôme Rappanello, Timothée Rolin, Richard Tronson.

Du 19 au 27 janvier 2002, sur rendez-vous.

Vernissage le 18 à partir de 18h.

2 pièces cuisines, 12 rue des Lilas, 75019 Paris, 1er étage²²³²



Photographie Timothée Rolin, « 18 janvier 2002, 19:25:37 », <http://www.adamproject.net/fr/photos/date/2002-01-18/view/14279/192537/?of=42> (page visitée le 21/07/10).

Sans vouloir minimiser la réalisation des autres œuvres, très diverses en leur facture et matériaux, mentionnons que c'est à cette occasion qu'à été créé ADaM-Project²²³³ de Timothée Rolin, que nous avons présenté précédemment, et qui allait par la suite rencontrer un succès justifié.

Le souci de faire lien entre le réseau des réseaux et celui du monde de l'art contemporain (que nous qualifierons de « conventionnel ») a été une motivation importante pour décider de la Copyleft Démo²²³⁴. « Démo » veut dire « démonstration » comme on parle de « version démo » pour un logiciel dont toutes les fonctions ne sont pas activées ou bien

²²³² « Copyleft Demo à 2 pièces cuisine. », <http://artlibre.org/archives/6/65> (page visitée le 21/07/10).

²²³³ Site, version 2002 : <http://2002.adamproject.net> (page visitée le 21/07/10).

²²³⁴ Des photos du vernissage par Timothée Rolin : <http://www.adamproject.net/fr/photos/date/2002-01-18/?of=10> et passim. (page visitée le 21/07/10).

finalisées²²³⁵, mais aussi de démonstration sans autre utilité que la démonstration elle-même²²³⁶. La Copyleft Démo est dans son intention, une monstration furtive et partielle qui invite à prolonger la pratique de ce qui est montré. Ce n'est pas à proprement parlé une démonstration qui ferait la preuve de l'objet exposé, les œuvres mises sous copyleft, mais une information de son efficacité et existence, sa version 1.0 à un moment de son histoire, en un contexte donné. Voilà pour le sens de « démo » qui veut dire « démonstration » tel qu'il s'emploie quand on met en route un objet technique. Mais nous ne sommes pas sans ignorer « l'effet démo »²²³⁷ qui est le ratage de la démonstration même. La Copyleft Démo se situait, volontairement, à la lisière de cette faille. De la même façon que Godard dit des images qu'elles sont « juste des images et non des images justes »²²³⁸, il était question pour nous, juste de montrer, pas de montrer juste.

Pourquoi ? Parce que cette démo était faillée par le fait même de son dépôt en expo. La Copyleft démonstration faillée par le fait même de sa déposition en exposition. L'ouverture par la faille allait se faire en excédant l'exposition. Il s'agit, nous allons le montrer, d'une dimension à laquelle le copyleft invite, la dimension quatre. Tentons de voir comment.

Observons ceci, en utilisant le vocabulaire de Deleuze et Guattari²²³⁹, ce qui nous paraît remarquable : le point supposé d'origine de la création se prolonge en « ligne de fuite » qui, elle-même se prolonge en « plan doxique »²²⁴⁰ qui, lui-même se prolonge en « espace déplié ». Nous ne pouvons pas, dans le cadre de cette étude, étayer l'usage que nous faisons des concepts Deleuzien, mais juste employer ce mouvement du point à la ligne au plan et ce qui se joue en conséquence. Le point aura été la Copyleft Démo, la ligne de fuite, les œuvres. L'œuvre qui allait s'épanouir dans la justesse de sa démonstration, le plan

2235 « Version partiellement terminée ou bridée d'un logiciel, distribué à des fins de tests, pour voir un peu de quoi le machin est capable. », *Le Jargon français, dictionnaire d'informatique 4.1*, <http://jargonf.org/wiki/d%C3%A9mo> (page visitée le 13/10/10).

2236 « Abréviation de « démonstration ». Logiciel sans utilité pratique mais parfois extraordinairement époustouflant par ses effets graphiques et sonores. Les démos contiennent de nombreuses prouesses techniques, dont des scrollers. Il y a tout un langage (argot) pour les démos : demoscene, coding party, crédits, dentro, distro, end-part, fullscreen, greetings, hardscroll, intro, jellyvector, mégadémo, plasma, raster, rotative zoomer, scrolltext et sa famille, wildcompo, zikdisk, etc. », *idem*.

2237 « [société]. Lorsque vous faites une démonstration en informatique, vous pouvez être à peu près sûr que l'ordinateur va planter, les plombs sauter, le disque dur s'effacer mystérieusement, etc. Cela vaut aussi pour les problèmes de fonctionnement : avec vous ça ne marche pas, tandis que pour le technicien, absolument tout va bien ! », *idem*, http://jargonf.org/wiki/effet_d%C3%A9mo (page visitée le 21/07/10).

2238 Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, 1979, DVD, Artifical Eye, 2006.

2239 G. DELEUZE et F. GUATTARI, *op. cit.*

2240 Entendons par « plan doxique » ce qu'en rapporte Philippe Mengue : « Le plan doxique a pour office :

- 1) d'être un espace de recueil des narrations ;
- 2) de brancher et connecter les narrations entre elles sans les totaliser pour qu'elles puissent essaimer et se comparer, entrer en conflit et débat.
- 3) de produire un minimum d'affect commun capable de soutenir relativement et pour un temps une politique déterminée et délibérée. », P. MENGUE, « Quelques notes philosophiques sur le temps présent », conférence à Gap, 18 Mars 2010, <http://www.cafe-philos.fr/?p=344> (page visitée le 21/07/10).

doxique, trouver place et déplier un espace, visiblement, c'est AdaM-Project, par exemple (mais aussi notre relation amicale et complice avec Jérôme Rappanella, le maître des lieux).

Soit : Dimension 1, dimension 2, dimension 3.

Nous ajouterons une autre dimension en prolongement direct de ses trois dimensions de l'acte de création : la dimension 4 qui est le lieu de la pulsation, ce qui naît, vit et n'est pas démontrable, mais demeure. Non démontrable et pourtant qui a été notre objet véritable dans cette Copyleft démo.

Autrement dit, pour ce qui nous concerne :

1 : point qui se prolonge en ligne (dimension 1),

2 : ligne qui se prolonge en plan (dimension 2),

3 : plan qui se prolonge en cube (dimension 3),

4 : cube qui se prolonge en cœur (dimension 4).

De la troisième dimension, nous passons à une quatrième, qui est son prolongement plastique mais tout autrement formé puisqu'il est pulsation et vie.

Si une communication s'instaure entre l'œuvre et le public, c'est sur le plan de la sensibilité, par les émotions et les modifications immanentes de celle-ci : elle n'a donc que faire des mots, des représentations collectives, idéologiques ou scientifiques, de leurs formulations critiques, intellectuelles, littéraires ou autres, de tout ce qu'on appelle culture. Elle est totalement indépendante de cette culture-là. C'est pourquoi elle s'adresse à l'ensemble des hommes « privés de culture », elle est populaire en ce sens premier qu'elle reconduit chaque être humain à ce qu'il porte le plus essentiel en lui : à sa capacité de sentir, de souffrir et d'aimer²²⁴¹.

D'un pur point de vue plastique, celle de la représentation, est-ce que la forme « cœur » est imageable²²⁴² ? Réponse : non. Nous pouvons simplement dire que cette dimension 4 a tout simplement eu lieu lors de la Copyleft Démo. À chaque fois que nous touchons sensiblement quelque chose, en certains gestes gracieux, que nous aurions du mal à expliciter ici, mais que le mot « cœur » peut indiquer, nous sommes dans la fabrique de cette dimension 4. Ce que les yeux ne voient pas mais perçoivent.

La Copyleft Démo aura donc été un point, non pas final qui aurait voulu montrer des

2241 M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky, op. cit.*, p. 128.

2242 Imageable : ce mot anglais que nous francisons pour dire d'un objet qu'on peut en faire une image.

finalisations d'œuvres, quand bien même elles auraient été finies selon leurs auteurs, mais un point de départ pour se prolonger en plan, en cube, en cœur. C'est ce qui se réalise avec le copyleft qui pose, en principes, par principes, ce moment ouvert à ce qui vient, à ce qui vit. Cela arrive, non pas uniformément, mais de façon plus ou moins intense selon les œuvres et les auteurs. Cela n'arrive pas toujours, mais demeure arrivant.

4.3.2.3.1.3.3 Copyleft sessions à Paris et à Madrid.



Photographie Isabelle Vodjdani, « faire pour voir 03 », vue de la partie atelier de la Copyleft Session, le 18/02/03, http://antoinemoreau.info/copyleft_session/picture.php?/380/category/6 (page visitée le 21/07/10).

Serge Ramon et Kiko Herrero, responsables du lieu d'art contemporain EOF²²⁴³, un espace parmi les plus dynamiques à Paris, nous ont proposé, début 2003, de présenter quelque chose en rapport avec le copyleft. Après la Copyleft Party et la Copyleft Démo, c'est sous l'intitulé « Copyleft Session » que nous avons imaginé un événement qui mêle la pratique du copyleft et son exposition possible.

2243 EOF, 15 rue Saint Fiacre 75002 Paris, <http://eof5.free.fr> (page visitée le 21/07/10).

Voici l'annonce de la Copyleft Session suivi de la FAQ (Foire aux Questions) qui en explique le process²²⁴⁴ :

Copyleft Session.

(carte blanche à Antoine Moreau, appel à projets)

du 18 fev au 1er mars 2003

à éof, 15 rue Saint Fiacre 75002 Paris (tel : 01 53 40 72 22)

du mardi au samedi de 14h à 19h.

Vernissage le 18 fev de 18h à 22 h

dévernissage (pour récupérer ou échanger vos créations)

le 1er mars de 14h à 22 h.

Entrée libre si œuvre libre.

Une Copyleft Session est un moment de création/exposition sous copyleft.

FAQ Copyleft Session :

- Qu'est-ce qu'une œuvre libre ?

C'est une création qu'on peut librement copier, diffuser et transformer. C'est le copyleft.

Issu des logiciels libres cette notion juridique s'étend aujourd'hui à tous types de créations grâce à la Licence Art Libre disponible sur le site <http://artlibre.org>

- Qu'est-ce que je peux créer ?

Libre à vous. Cette création peut être de toutes formes et médias (visuel, texte, son, numérique ou non, en ligne ou non, etc). Elle sera mise en place par vous-même dans l'espace qui accueille la copyleft session, le temps de celle-ci.

- Libre, ça veut dire que ma création est gratuite ?

Non. Les œuvres de la copyleft session sont libres, elles ne sont pas obligatoirement gratuites, elles peuvent être données, échangées ou vendues. A vous de voir.

- Bon d'accord, mais comment faire ?

²²⁴⁴ Telle qu'elle fut communiquée à la presse et aux artistes. Visible sur le site de Copyleft Attitude : <http://artlibre.org/archives/news/136> (page visitée le 21/07/10).

Des mentions copyleft (voir l'info pratique ci-dessous) sont mises à disposition du public/auteur de la copyleft session pour accompagner les créations et signifier réellement qu'elles sont sous copyleft.

- Et si je viens les mains dans les poches ?

Pas d'angoisse ! Dans la première salle de la galerie éof, des feuilles de dessins, des crayons, de la peinture, des ordinateurs, une imprimante, des trucs pour faire des choses seront à la disposition de ceux qui viendraient les mains vides pour créer quelque chose sous copyleft et ainsi entrer librement.

Dans la deuxième salle, les créations sont exposées.

- Autre chose ?

Sans œuvre libre, pas d'entrée libre, entrée 5 €.

Ce qui est ouvert, reste ouvert. On ne peut copylefter du copyright. On ne peut copyrighter du copyleft. Ce qui est libre reste libre.

La Licence Art Libre se trouve ici : <http://artlibre.org/licence.php/lal.html>

Liberté de copier, liberté de diffuser, liberté de transformer.

infos : info@artlibre.org

Une session, selon le très instructif dictionnaire des mots de l'informatique, Le Jargon Français, est une

Région de l'espace-temps qui commence dans sa quatrième dimension par l'allumage de l'ordinateur ou le lancement d'un programme, qui se poursuit par une authentification, éventuellement par du travail, et se termine par l'extinction ou l'arrêt de ce qui a été allumé ou lancé ²²⁴⁵.

Pour nous, il s'est agi d'organiser une manifestation d'art possible qui proposait de mettre en pratique l'exposition liée directement à l'atelier. Non pas simplement faire œuvre de monstration, mais créer une pratique de l'exposition qui soit aussi une pratique de l'atelier. Puis, définir ce process de création selon les termes du copyleft en mettant bien en évidence ce que peut vouloir dire l'« entrée libre » de la Copyleft Session. Non pas une entrée gratuite, mais une entrée à condition d'avoir réalisé une œuvre libre, clef pour ouvrir la porte de l'exposition. Entrée libre si œuvre libre.

2245 « Session », <http://jargonf.org/wiki/session> (page visitée le 21/07/10).

Soit, deux salles. Première salle, par où les gens viennent : l'atelier. Il comporte des tables sur lesquelles sont placés des moyens de création divers, des crayons, des feuilles de papiers, des peintures, des pinceaux, des ordinateurs, scanners, imprimantes, des morceaux de cartons colorés, des ciseaux, etc. La deuxième salle, au sous-sol : la salle d'exposition proprement dite, celle à laquelle on accède avec une œuvre libre. De totalement vide au début de l'exposition, elle se remplira au fur et à mesure des créations des spectateurs, surtout le soir du vernissage²²⁴⁶. Un pin's (avec un logo copyleft par nous fabriqué) est remis à chaque visiteur-auteur-exposant qui a créé une œuvre libre pour donner accès à l'espace d'exposition. L'accès est libre, il n'est pas gratuit. Il est libre à condition d'œuvre libre. Les créations copyleft, « œuvres clefs », sont ce qui va ouvrir l'espace et faire l'exposition. Sans œuvre libre, l'entrée est payante (5 €). Le visiteur, tout aussi libre de régler le prix d'une entrée payante, accède de cette façon à l'espace d'exposition sans œuvre clef, sans faire l'exposition. Nous dirons alors qu'il se rince l'œil, sans véritablement plonger son regard dans ce qui fait la vision de l'exposition, l'acte de création copyleft. Nous le savons, selon Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait le tableau »²²⁴⁷. Dans une Copyleft Session le regardeur réalise l'exposition avec une œuvre clef qui va faire ouverture, une création qui peut être librement copiée, diffusée et transformée. Un article paru dans le journal « Libération » rend compte du vernissage de la Copyleft Session :

Un pull chenille rose imprimé au format affiche, un totem en papier alu, une silhouette en polystyrène, un Ben Laden énucléé photocopié, trois cacahuètes collées sur du papier, un tas d'oranges pressées, une boucle vidéo du générique logotypé des Feux de l'amour... les murs du sous-sol de la galerie éof se couvrent, au fur et à mesure que la soirée avance, d'un mélange hétéroclite, fatras n'ayant pour seul point commun que l'étiquetage. Le papier indique « le nom de l'œuvre et éventuellement ce que c'est », « s'il y a lieu, une description de l'œuvre modifiée et le nom de l'auteur », le « copyright (nom de l'auteur) » et la licence « Copyleft : cette œuvre est libre, vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Art Libre » (disponible sur le site Copyleft Attitude : www.artlibre.org). La Copyleft Session d'Antoine Moreau n'est ni une exposition en construction, ni un délire d'artiste potache. Au contraire, l'atmosphère est des plus studieuse la participation absolument requise (« sans œuvre

2246 Voir la vidéo tournée par L. ALLARD, le 18 février 2003, <http://antoinemoreau.org/index.php?art=908> (page visitée le 15/12/10).

2247 M. DUCHAMP, *Duchamp Du signe*, op. cit.

libre, pas d'entrée libre »). Crayons, gommettes, colle et ciseaux, pinceaux, scanners et imprimantes sont à la disposition du public. Absorbés par leur tâche, les gens semblent fébriles, occupés à coller, collecter, découper, écrire, composer seul ou en duo, une œuvre copyleftée, qui sera ensuite exposée au sous-sol.

Antoine Moreau, net-artiste versé dans la bataille du logiciel libre, à trouvé là le moyen d'expérimenter in vivo la culture « free ». « On ne peut copylefter du copyright, ce qui est libre reste libre » prévient l'invitation. A la différence des logiciels verrouillés détenus par les géants de l'informatique, Microsoft en tête, le libre est un programme ouvert, dont les codes sources sont accessibles et transformables à loisir. La pratique a d'abord conquis la communauté scientifique, linuxiens et partisans du travail en réseau, avant de déborder du cadre informatique. La bataille est devenue juridique, façon de suivre l'évolution des usages (échantillonnage, copier-coller, emprunt), intellectuelle et artistique, puisqu'il s'agit d'imaginer de nouvelles pratiques, où l'auteur n'est pas nié (il autorise la copie, l'échange et la transformation). L'art libre, tel qu'imaginé par Antoine Moreau, n'est qu'expérimental, mais donne furieusement envie de participer²²⁴⁸...

Ce que nous pouvons dire, outre ce qu'on peut voir (les œuvres créées pendant tout le temps de la Copyleft Session et archivées sur le web²²⁴⁹) peut être ceci :

La Copyleft Session est une pratique d'ouverture où l'atelier est à égal à l'exposition. L'exposition est cette fabrique égale à l'atelier. Le copyleft est l'articulation ouverte qui fait transport entre les deux qui se donnent l'un l'autre. Une Copyleft Session est un moment de dons. Disons alors « Copyleft Session » où, ce qui est cédé ce sont des droits d'auteur à d'autres auteurs eux-même cédant et accédant ainsi aux œuvres mêlant fabrication et monstration. Ce moment artistique ouvert est rendu possible grâce au copyleft qui pose les conditions d'existence. Il n'est pas arbitraire, il n'est pas gratuit, il est libre comme l'entrée annoncée : « Entrée libre si œuvre libre ».

Voici ce que Isabelle Vodjdani a pu observer de la partie atelier de la Copyleft Session :

L'atelier est en effervescence, c'est ahurissant ! les gens s'affairent, bricolent, bavardent, se mêlent du bricolage de leur voisin, passent de table en table pour chercher de nouveaux matériaux ou pour regarder. L'exposition est déjà dans l'atelier. Non, comme je le craignais, selon une conception de l'atelier comme dispositif artistique exposé, mais

2248 A. RIVOIRE, « L'art en candidat libre », 21 février 2003, *Libération*, disponible sur

<http://artlibre.org/archives/textes/200> et

http://antoinemoreau.info/copyleft_session/picture.php?/421/category/7 (page visitée le 21/07/10).

2249 « Copyleft Session :: Accueil », http://antoinemoreau.info/copyleft_session (page visitée le 01/11/10).

de l'atelier comme un lieu où les choses se montrent en cours d'élaboration. Par l'usage, les personnes qui investissent cet atelier ont créé une alternative que je ne pouvais pas imaginer tant que la situation n'était pas activée. Il y en a qui s'appliquent, longuement concentrés sur leur travail, d'autres hésitent et discutent sur les différentes possibilités qu'ils envisagent pour poursuivre une réalisation en cours. Beaucoup travaillent à deux ou trois. Certains écrivent, certains filment ou photographient, d'autres encore badinent ou gribouillent quelque chose à la sauvette pour le plaisir du jeu, ou pour économiser 5 euros. Il y a même de vrais enfants qui font d'authentiques œuvres de niveau primaire ou maternelle²²⁵⁰.

Avec la Copyleft Session, nous sommes dans un passage à l'acte pensé et ordonné qui permet une réalisation que nous pourrions dire « hyper-démocratique » de ce qui peut faire culture. Ni iconoclasme, ni dévotion aux objets d'art, ce que met en pratique une Copyleft Session, c'est un jeu de créations inter-prêtées, inter-subjectives et inter-minables. Prêtées, subjectives et « minables », entendons ce mot pour ce qu'il veut dire et qui valorise l'absence apparente de qualité artistique des œuvres. Créées par des artistes amateurs, pour la plupart, comme peut l'être également le public, non professionnel, venu voir et faire la Copyleft Session. Public amateur, public qui aime voir et qui s'est prêté au jeu du faire et du faire voir. Loin de disqualifier l'art en ses qualités, il ne s'agit pas non plus de mépriser ce « minable », fait, semble-t-il, sans art, mais au contraire, de prolonger ce manque apparent d'art des objets réalisés en reconnaissant la valeur de ce qui est jugé mineur et trop facilement jugé minable. Pourquoi avons-nous le souci de reconnaître la valeur du mineur au risque de plonger dans le minable ? Parce que c'est le mineur qui sauve le majeur lorsque celui-ci n'a plus la puissance de ce qui l'a fait tel, par exemple, lorsqu'il est dominé par la marchandisation et qu'il s'épuise dans la démonstration de force culturelle. Ce mineur, nous dirons qu'il est alors « mineur de fond ». Il est un mineur fondamental, essentiel à la culture même. L'art trouant l'Art. Nous l'avons vu précédemment.

Plus encore que dans la Copyleft Party, la Copyleft Session agit comme un rite d'initiation au copyleft, un moment partagé et pratiqué. Ici encore, nul totem, nulle dévotion à l'objet d'art, mais un vide (à l'image de la salle d'exposition, vide au début), un vide accueillant et fécond qui reçoit ce qui se passe et fait passer. Des actes gracieux et des objets confiants et confiés sans calcul, dans la meilleure tradition de ce que l'art peut être après qu'il ait été

2250 I. VODJDANI, « Copyleft Session, récit 1.1. La valeur d'échange de mes 5 euros », 22 mars 2003, http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=10 (page visitée le 28/04/05)

jugé disparu en son esthétisme. Nous l'avons expérimenté, c'est dans le geste d'un don, tout autant et sinon plus que dans le fait d'être doué soi-même, que se trouve l'art possible. Sans nier pour autant ce qui va s'inscrire dans un objet que l'on jugera de qualité bonne ou excellente, nous l'avons suffisamment dit. Le copyleft, en instaurant des règles, par les droits d'auteurs révisés et consentis, invite à une pratique, que nous affirmons être artistique, et qui fabrique du quotidien, du présent et de l'être²²⁵¹. « Pratique artistique » disons-nous plutôt que « pratique culturelle » car :

« La culture c'est la règle et l'art c'est l'exception » dit Jean-Luc Godard (dans le film JLG BY JLG, 1994). Avec le copyleft, l'art est la règle qui se mesure à la culture. L'art est un terrain de jeu où s'exerce la beauté du geste face à la main invisible du marché. La Licence Art Libre pose les règles, conditions à appliquer, pour que se crée un jeu de collaborations fructueuses plutôt que de concurrences tueuses²²⁵².

L'idée de la Copyleft Session a été reprise par Tanguy Morlier pour être réalisée à Madrid, dans un lieu d'art alternatif (El Laboratorio 3 dans le quartier de Lavapiez, aujourd'hui disparu) du 27 au 30 mars 2003²²⁵³.

Là également, la reprise, copie, diffusion, transformation du principe de la « Copyleft Session » est, non seulement permise par nous-même qui l'avons conçu, mais fortement encouragée. L'« ennemi », si nous pouvons parler en ces termes, n'est pas le supposé « concurrent » qui aurait copié notre « création originale », mais tout repli que nous pourrions qualifier de « contre-révolutionnant »²²⁵⁴. L'attention à la révolution, simple fait à la fois physique et spirituel, invite chacun à observer et à agir en rapport avec ce mouvement présent qui libère une puissance de création. Notre histoire est très certainement l'histoire d'une révolution, mais d'une révolution artistique²²⁵⁵. Nous l'entendons au sens où l'esthétique est croisée avec l'éthique, ce que nous avons nommé une « es-éthique ».

2251 c.f. M. De CERTEAU, *L'invention du quotidien*, op. cit. et M. HENRY, *Voir l'invisible*, op. cit.

2252 A. MOREAU, « Le jeu du copyleft », *Les Irréductibles, espaces de Jeu et enjeux dans l'art*, n°8 Avril – Mai 2005, revue du département des sciences de l'éducation de l'université Paris 8, p. 18, 19.

2253 Des traces photos sont visibles sur le site

http://antoinemoreau.info/copyleft_session/index.php?/category/8 ainsi que le compte-rendu sur le site linuxfr.org <http://linuxfr.org/2003/04/11/12060.html> (pages visitées le 16.08.10)

2254 Plutôt que « contre-révolutionnaire » pour les raisons que nous avons expliqué en suite de l'histoire tragique des révolutions du XIX^e et XX^e siècle.

2255 Non pas « révolution culturelle » car la culture n'est pas révolutionnante, elle est, c'est son rôle, conservatrice. Deuxième raison, comme nous l'avons dit, nous savons ce qu'il en a été de la supposée « révolution culturelle » chinoise du Président Mao.

Conclusion

La première question qui se pose à nous, à l'issue de notre étude, est toute simple : comment conclure ? Comment achever notre observation quand ce que nous avons approché est en mouvement continu, est un continu mouvement ? Comment conclure, quand l'ouverture créée par le copyleft produit des objets infinis et de fait, inachevés, quand bien même ils auraient pu atteindre un état de satisfaction formelle ? Comment mettre un point final, même temporaire, à ce qui ressemble davantage à une ligne de fuite ? La réponse, nous l'avons dite d'emblée dans notre introduction : par l'écriture. Par le fait même de l'écriture, son faire qui couche l'esprit sur papier comme on allonge un cadavre dans un cercueil. Dès l'instant où nous avons commencé à rédiger notre étude, nous avons également achevé notre objet.

C'est cette écriture qui achève le mouvement des lignes que la Beauté, à travers Baudelaire, disait haïr²²⁵⁶. Au contraire, nous n'avons cessé de dire que la beauté, en son geste gracieux, loin d'être un « rêve de pierre »²²⁵⁷, était comme une ligne continue, toujours mouvante, jamais figée et générant des lignes elles-mêmes continues, mouvantes et infinies.

Aussi, la question que nous nous posons concernant la façon de finir trouve sa réponse dans le fait même d'avoir entrepris ce travail : dès le premier mot, dès la première phrase que nous avons pu écrire, nous achevions notre recherche. La conclusion de notre étude, son achèvement, se réalisait dès le départ de notre projet, par l'écriture, une mise à bas, une mise à mal, de cette beauté dont nous avons reconnu le geste gracieux. Mieux : dès l'instant où nous avons pu penser, si cette prétention peut tenir, ce que nous poursuivions, nous l'avons ruiné et par l'écriture sensée en rendre compte, confirmé cette ruine. Néanmoins, pour dégager une forme sur laquelle on puisse avoir prise, une forme alors compréhensible, nous aurons travaillé notre objet, non plus « gravé dans marbre », mais formé en phase avec l'« immatériel ». D'un geste, action de création, nous aurons fait un tombeau. Tombeau qu'au mieux nous pourrions prendre pour hommage si nous entendions une possible musique. Nous aurons alors tenté de dévoiler un rêve, bien matériel celui-là, car il persiste et forme, nous l'avons fait remarquer, ce qui s'institue, en réalité jusque dans nos langages, nos cadres d'existence, nos machines, nos sociétés, nos cultures, nos économies, bref, qui fait la vie des êtres humains. Nous aurons reconnu sous

2256 « Je hais le mouvement qui déplace les lignes » C. BAUDELAIRE, *op. cit.*

2257 *Idem.*

le nom de « copyleft » ce fil conducteur qui réalise ce « récit des rêves et des visions » qui institue notre existence à la fois singulière et commune, un fil, un flux comme une forme formante, un fil que l'écriture aura fatalement immobilisé.

Acceptons cette réalité, culturelle, la nôtre d'une civilisation avancée, avancée dans l'écriture, dont nous relevons la dimension tragique quand, par ailleurs, la joie de la transmission et du transport réticulaire électronique rejoint la légèreté et la grâce des cultures de tradition orale. Non qu'il n'y ait pas d'écriture avec l'internet et le numérique, nous avons vu qu'au contraire, tout y était à la fois écriture et lecture, lecture et écriture. Cette amplification de l'écriture, prolongement de notre histoire, excède l'écriture même, excède l'histoire même et l'explose par exagération. L'expose à tous vents, celui du net est un typhon, celui du numérique est une tornade, celui du copyleft est un ouragan. Mais foin de poésie. L'écriture, qui nous aura servi à rendre compte du copyleft et de la pratique que nous en avons eu, aura donc été le moyen pour le dire, tout en étant ce qui en contredit l'opération. Opération poétique, opération « es-éthique », nous l'avons vu.

Au moment où nous terminons notre étude²²⁵⁸, un peu plus de dix ans se seront écoulés, dix années pendant lesquelles nous avons pratiqué et porté à la connaissance une notion découverte sur l'internet avec les logiciels libres : le copyleft. Ce principe de création allait nous marquer sensiblement, puisqu'à partir de l'an 2000, nous allons développer une grande partie de notre activité artistique autour, avec et pour le copyleft. Non seulement ce qui touche à l'art reconnu comme tel, mais aussi notre enseignement à l'Université Paris VIII qui concernera dès 2001 le copyleft et ainsi que les conférences que nous ferons à ce sujet.

Comment expliquer cette influence alors que nous sommes rétif à toute emprise idéologique, critique vis-à-vis de ce qui pourrait, via la culture, vouloir dominer les esprits ? Sans doute ceci, qui caractérise le copyleft : ce qui est ouvert reste ouvert, on ne peut avoir de jouissance exclusive de ce qui a été créé avec le copyleft, ce qui est à chacun est à tous, ce qui est à tous est à chacun également. Cette puissance de créer partagée, de partager la création sans exclusive, nous est apparue alors comme une solution même au pouvoir, celui qui s'affirme par la force et dont la volonté est toujours de dominer. Ici, ce n'était pas la loi du plus fort, ni même celle du plus faible, ce n'était pas la force de vente, ni même celle de la gratuité, ce n'était pas la seule singularité, ni même la toute aussi seule multitude, ce n'était pas le pouvoir de créer qui allait faire la loi, mais la puissance

2258 Janvier 2011.

d'inventer, de découvrir, de mettre à jour, de poursuivre cet élan gracieux d'une création qui se donne.

Nous retrouvons alors ce qui avait décidé de notre orientation artistique : la liberté, tout simplement. Mais une liberté sentie, sensible, c'est-à-dire soignée, une liberté ni purement libertaire, ni purement libérale, mais une liberté libre, imprenable, une liberté dont nous avons tout de suite perçu la nature poétique, comme contenue dans le code, dans la source, dans le code-source ouvert.

Une liberté qui forme un espace de vie où ce qui se donne, à travers la beauté d'un geste, n'est rien d'autre que la possibilité d'un art, possibilité de l'art.

Cette liberté contemporaine, après que l'Histoire ait été l'histoire de la liberté, nous apparaissait particulièrement intéressante en ce sens qu'elle acte la fin d'une histoire de nature téléologique et qu'elle s'inscrit comme histoire intempestive. Une histoire qui fait retour à l'essentiel, aux fondements même de ce qui trace une forme, de ce qui forme des formes. Une histoire sans fin, mais non sans objet, une histoire sans achèvement définitif dans une historicité logique qui aurait un commencement et une fin. L'histoire de ce mouvement libre dont nous avons relevé le principe, histoire affranchie de sa volonté historique, est une antre. Elle est un milieu, lieu situé au cœur « de là où ça se crée ». Cette antre accueille et abrite et défend la liberté en son cœur battant. Elle s'inter-prête sans que jamais sa traduction ne puisse être justifiée par la supposée maîtrise d'une histoire. Elle est juste, au milieu, sans origine ni fin, elle est juste avec et dans et par le médium, le média, le moyen.

Il y a, avec le copyleft, une réalité qui ne s'enferme pas dans le balancier binaire qui oppose les pôles contradictoires. Ce n'est pas non plus un syncrétisme irénique. C'est une observation sensible de la réalité en ce qu'elle est de nature dialectique. Nous l'avons montré, par exemple, entre l'individualité et la communauté, entre le gratuit et le payant, entre le numérique et la dite « vie réelle », entre l'art et le non-art, etc. Problématiques abordées par ailleurs et autrement par d'autres initiatives auparavant comme, par exemple, les avant-gardes ou les utopies politiques. Mais avec le copyleft, quelque chose s'est affirmé. Nous ne sommes plus dans l'utopie, nous ne sommes pas dans l'intention bonne, nous sommes dans la réalité d'un fait qui se fait et qui observe et accompagne la révolution d'un XXI^e siècle débutant avec l'internet et le numérique comme moteurs détonnants. Un changement de perspective ou plutôt, une absence qui en fait une présence prégnante et paradoxale. Le temps, l'espace et nous compris, sommes comprimés en un même point, à la fois centré, voire recentré mais en même temps, en même lieu,

absolument décentré en multiples hétérotopies²²⁵⁹ devenues normes de ce qui fait lieu, de ce qui a lieu. C'est une révolution. Mais cette révolution qui a lieu n'est pas de même nature que celles qui ont pu vouloir transformer le monde. Elle est un mouvement infini comme celui de la création même, un mouvement imparfait et sans illusion sur sa perfection fatale, c'est une création infinie qui vise à la décréation. C'est une révolution, non pas culturelle, mais artistique, elle est « es-éthique ». C'est cela que nous avons pu éprouver en observant et en pratiquant le copyleft, c'est de cela que nous avons tenté ici de rendre compte.

Malgré l'écriture, mais avec elle, nous aurons eu la volonté de mettre à jour quelques faits, en quelques traits, qui nous sont apparus remarquables. Nous avons observé l'importance de l'auteur « mineur de fond » qui se mesure à l'Auteur d'un Art Majeur. Sans que cette prise de pouvoir, ou plus exactement cette prise de puissance, soit une négation de la qualité certaine et toujours imprévisible de l'Art d'un Auteur Majeur ; elle en est son retournement, son retour à ce qui légitime son fait, son fait d'art. Nous aurons vu la dimension mystique de la technique et découvert que la faille n'était pas la faillite mais bien au contraire, la condition d'une création ouverte. Celle-ci étant alors un processus de décréation. Nous aurons été travaillé également par les questions qui touchent l'histoire, l'art et l'histoire de l'art. Ce que la modernité, toujours présente en para-modernité, aura pu opérer comme fin infinie de l'histoire, de l'art et de l'histoire de l'art. Une fin de toutes fins afin d'infini. Nous en sommes là de notre époque, nous y sommes contemporains. L'idée de liberté aura traversé toute notre étude et nous avons dû reconnaître que c'est « grâce à la grâce », via la beauté d'un geste, que l'art retrouve son « es-éthique », sa liberté libre du discours. En tirant le fil du copyleft, ce sont mille et un fils que nous avons tirés. Il nous a fallu trier, mais aussi montrer ce qui apparaissait. Ainsi les questions liées à l'économie, à la politique et à la culture. C'est avec la notion de dogme que nous avons compris l'importance de ce qui s'institue avec le copyleft, l'importance de ce qui le caractérise, son tabou : ne pas avoir de jouissance exclusive sur ce qui est ouvert. Par ces faits observés, la réalité de leur objet et leurs conditions d'existence, ce sont des notions, réalisées dans le concret d'une histoire révolutionnante, que nous avons voulu mettre en évidence.

Mais, nous avons pu observer également que très rapidement, « se referme le cercle momentanément ouvert. Une partie du nouveau s'est coulé dans le moule de l'ancien ; l'aspiration individuelle est devenue pression sociale »²²⁶⁰. Très rapidement la révolution

2259 M. FOUCAULT, *op. cit.*

2260 BERGSON, *op. cit.*

réelle devient une réalité figée, achevée. Achevée dans son délitement, cristallisation d'une ligne de conduite en une pose, en une image devenue culte auto-référentiel. Demeure le fil conducteur qui rend le fait révolutionnant toujours possible, comme demeure ce qui rend l'art, insoumis à la pression culturelle, toujours possible, y compris dans son invisibilité, une imperception de combat. Ce fil conducteur, cet art nous l'avons reconnu dans le copyleft comme principe de création, de décréation, dépassant la positivité d'une prétention d'auteur tout autant que la négation iconoclaste de cette même prétention. Car, nous devons le dire nettement : la révolution portée par l'internet et le numérique est devenue aujourd'hui une sorte de « réalisme socialiste hyper-capitaliste ». Seul demeure encore la persistance d'un mouvement libre, logiciel et art, qui permet de porter crédit à un dispositif bouleversant. Mais pour nous, c'est à condition poétique, c'est-à-dire si et seulement si l'écriture faite par les machines et les hommes est faillée par l'inter-dit du poème, véritable code-source ouvert de toutes écritures. C'est ce que nous avons tenté de montrer quand l'habitude nous incline à prendre les mots au pied de la lettre.

Nous avons reconnu dans le copyleft, mis en œuvre par des informaticiens soucieux de leur liberté, ce qui n'avait plus cours dans le monde de la création artistique largement inféodée au marché et au goût pour le kitsch ambiant. Nous avons reconnu là, l'art. L'art de l'informatique en tant qu'expression de la liberté à travers la création d'un objet pas même pensé comme art. Notre reconnaissance aura été jusqu'à embrasser le mouvement, y participer activement avec l'apport d'une nouvelle donnée, un nouveau moyen : la Licence Art Libre. Extension du domaine de la lutte, si l'on veut, extension du champ de l'art informatique à celui de l'art reconnu comme tel. Mais un art qui excède l'art proprement dit, sans pour autant le dévaloriser, au contraire, nous l'avons vu, par une voie négative, le relever.

Nous devons le dire, nous avons entrepris le copyleft à tombeau ouvert, à cœur joie. C'est-à-dire avec la vitalité nécessaire pour épouser le mouvement gracieux et puissant de son transport. Nous l'avons fait dans l'ivresse de la création, lorsque nous faisons acte d'interdits, de poésie, entre les murs, entre les mots, par les fenêtres, les portes ouvertes. Nous ne rêvons pas, bien au contraire, nous vivons le réel souffle dont tous nous vivons au quotidien. Nous nous sommes simplement, à fleur de peau, laissé soulever par lui, transporté par sa puissance d'action. Nous nous laissons faire par ce souffle plutôt que de vouloir faire et imposer une fabrique de faits. Nous nous laissons porter par un souffle certain de la liberté et de l'art. Voilà ce que nous avons pu faire avec le copyleft comme fil

conducteur de liberté et d'art, ce que nous faisons encore d'une façon ou d'une autre, voilà ce que nous avons voulu, ici, dans cette étude, retracer.

Antoine Moreau, « Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ? », thèse en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de M. Norbert Hillaire, Université Nice Sophia-Antipolis, février 2011.

Copyleft : ce texte est libre, vous pouvez le copier, le diffuser et le modifier selon les termes de la Licence Art Libre <http://artlibre.org>

Bibliographie.

Ouvrages :

Art, culture.

- ADORNO T. W. et HORKHEIMER M., *La dialectique de la raison*, trad. Éliane Kaufholz, Gallimard, Tel, Paris, 1947-1983.
- ADORNO T. W., *Prismes*, trad. Reiner Rochlitz, Payot, 1986.
- ADORNO T. W., *Le caractère fétiche dans la musique*, trad. Christophe David, Allia, Paris, 2001.
- ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2001.
- ADORNO T. W., *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée*, trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2003.
- AGBOTON-JUMEAU J. C., *Claude Rutault les toiles et l'archer*, musée bourdelle, éditions des cendres, 2005.
- AUDI P., *Jubilation*, Christian Bourgois, 2009.
- AUDI P., *Créer, Introduction à l'esthétique*, Verdier, 2010.
- ARENDT H., *La crise de la culture*, Gallimard, Folio, 1989.
- BATAILLE G., *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Éditions Skira, Genève, 1980.
- BAUDELAIRE C., *Écrits sur l'Art*, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.
- BELTING H., *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- BELTING H., *La vraie image*, trad. Jean Torrent, Gallimard, Le temps des images, 2005, 2007.
- BERSTEIN S., (dir.), *Les cultures politiques en France*, Paris, Le Seuil, 1999.
- BEUYS J., « J'explore un caractère de champ », catalogue d'exposition *Art into Society into Art*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1974.
- BEUYS J., *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, 1997.
- BLANCHOT M., *La communauté inavouable*, Editions de Minuit, 1983.
- BOURRIAUD N., *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Presses du réel, 2004.
- BRECHT G., *L'imagerie du hasard*, trad. Bruno Elisabeth, Les presses du réel, 2002.
- BROGOWSKI L., *Editer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Les éditions de la transparence, Chatou, 2010.
- BRUNN A., *L'auteur*, G-F Flammarion, Corpus, Paris, 2001.
- BUREN D., *Les Écrits*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991.
- BUREN D., *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, 1998.
- CABANNE P., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, Paris, 1967.
- CASSÉ M., *Cosmologie dite à Rimbaud*, Éditions Jean-Paul Bayol, 2007.
- CAUQUELIN A., *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, PUF, Paris, 2006.
- De CERTEAU M., *La culture au pluriel*, Points Seuil, 1974, 1980, 1993.
- CHANTEPIE P., LE DIBERDER A., *Révolution numérique et industries culturelles*, La Découverte, Paris, 2005.
- CLAIR J., *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000.
- COMETTI, J.P., *L'art sans qualités*, Farrago, 1999.
- COUCHOT E. et HILLAIRES N., *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris, 2003.
- CUCHE C., *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2004.
- DERY M., *Vitesse virtuelle, la cyberculture aujourd'hui*, Abbeville, Paris, 1997.
- DJIAN P., *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Gallimard, Folio, 2005.
- DOMINO C., *Gilles Mahé, monographie*, Jean-Michel Place, 2004.
- DUBORGEL B., *Malevitch, La question de l'icône*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997.
- DUBUFFET J., *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, idées, 1973.
- DUBUFFET J., *Asphyxiante culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.
- DUCHAMP M., *Duchamp Du signe, écrits*, Flammarion, 1975.
- De DUVE T., *Résonnances du reynade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- ECO U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Essais, 1965.

- EDELMAN B., *Le sacre de l'auteur*, Seuil, 2004.
- ESPENSCHIED D. et LIALINA O., (Sous la direction de), *Digital Folklore*, Merz Akademie, 2009.
- FÉDIER F., *L'art en liberté*, Pocket, 2006.
- FRANCASTEL P., *Art et technique*, Gallimard, Tel, Éditions de Minuit, 1956.
- FRANGNE P. H., *La négation à l'œuvre, la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.
- KERCHACHE J., PAUDRAT J. L., STEPHAN L., *L'art Africain*, Éditions Mazenod, Paris, 1988.
- GIBSON W., *Neuromancien*, J'ai lu, Paris, 2001.
- GIDE A., *Retour de l'U.R.S.S.*, Gallimard, idées, 1936 & 1937.
- GOMBRICH, E.H., *Histoire de l'art*, Phaidon, 1950-2006.
- GOODMAN N., *Langages de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- GROYS B., *Politique de l'immortalité, quatre entretiens avec Thomas Koefel*, Maren Selle Éditeurs, Paris, 2006.
- GUÉRIN M., *Marcel Duchamp : Portrait de l'anartiste*, Lucie Editions, 2008.
- HARRISON C. et WOOD P., *Art en théorie 1900 – 1990*, Hazan, 1997.
- HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, PUF, 2004.
- HEGEWISCH K., « Introduction. Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations », *L'art de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Editions du regard, Paris, 1998.
- HENRY M., *Voir l'invisible, Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2005.
- HILLAIRE N., *L'expérience esthétique des lieux*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- JARRY A., *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 1962.
- JOPPOLO G., « Le coyote, la sainte, le frère de la côte », in D. BERTHET (dir.), *Figures de l'errance*, L'Harmattan, Paris, 2007
- JOUANNAIS J. Y., *L'idiotie. Art, vie politique. Méthode*, Magazine Beau-Arts, 2003.
- KANDINSKY K., *Du spirituel dans l'art et de la peinture en particulier*, Gallimard, Folio, 1988.
- KAPROW A., *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelly, trad. Jacques Donguy, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996.
- LEARY T., *Chaos & Cyberculture*, Éditions du Léopard, 1996.
- LEBEER I., *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Paris, 1997.
- DE MAISTRE J., *Sur les sacrifices*, Pocket, 1994.
- MANSOUX A. et DE VALK M. (sous la direction de), *FLOSS + ART*, GOTO10 & OpenMute, 2008.
- MARCADÉ B., *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, 2007.
- MARCUS G., *Lisptrick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, Paris, 1999.
- MARTINEZ R. (dir.), *Allotopie n°B, Copyleft*, Rennes, Incertain-Sens, 2003.
- MATHIAS P., *Montaigne, Vrin*, 2006.
- MENGER P. M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et la République des idées, 2002.
- MÍCHAUD Y., *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2004.
- MIDAL F., *Petit traité de la modernité dans l'art*, Pocket, Agora, 2007.
- MOINEAU J.-C., *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, 2001.
- MOINEAU J. C., *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Éditions è@e, Maisons-Alfort, 2007.
- MONDZAIN M. J., *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 2000.
- MONDZAIN, M. J., *Homo Spectator*, Bayard Éditions, 2007.
- MOULIN R., *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2003.
- MUCHEMBLED R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII ème siècles)*, Flammarion, Champs, 1993.
- MUSIL R., *L'homme sans qualités*, Seuil, tomes 1 & 2, Points poche, 1956-1995.
- De MUSSET A., « Namouna conte oriental », *œuvres Complètes, Premières Poésies*, Les Éditions Parisiennes, Paris, 1906.
- NANCY J. L., *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986, 1990, 1999, 2004.
- ORY P., *L'histoire culturelle*, PUF, Que sais-je ?, Paris, 2004.
- PARTOUCHE M., *La ligne oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, 2004.
- POMMIER Éd., *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.
- PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, La Pléiade, 1971.
- KYROU A., *Paranofictions, traité de savoir vivre pour une époque de science-fiction*, Climats, Paris, 2007.
- RABELAIS F., *Gargantua*, éd. Joukovski, G-F Flammarion, 1993-1995.
- RIMBAUD A., *Œuvres complètes, correspondance*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2004.
- RUTAULT C., *définitions / méthodes 3 bis – reprise – sculpture*, intelligence service productions, avril 1985.
- RUTAULT C., *La Fin de l'objet fini, entretiens avec Frédéric Bouglé*, Éditions joca seria, Nantes, 2004.

- De SAINT-PULGENT M., *Le Gouvernement de la Culture*, Gallimard, 1999.
- SERS P., *L'avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.
- SOULILLOU J., *L'impunité de l'Art*, Seuil, Paris, 1998.
- SOULILLOU J., *L'auteur mode d'emploi*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- STEINER G., *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard Folio, 1994.
- SUSSAN R., *Les utopies posthumaines : Contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omniscience, Sophia-Antipolis, 2005.
- STAROBINSKI J., *Largesesse*, Gallimard, 2007.
- SZEEMANN H., « When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme) Berne 1996 », in Collectif, *L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, trad. Denis Trietweiler, Onsel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1991 et Éditions du Regard, Paris, 1998.
- TOLSTOÏ L., *Qu'est-ce que l'art ?*, PUF, Quadrige, Paris, 2006, 2007.
- TRUONG J. M., *Totalement inhumaine*, Les empêchements de tourner en rond, 2003.
- WINCKELMANN J.J., *Histoire de l'art de l'Antiquité*, Librairie Générale Française, Pochotèque, Paris, 2005.

Littérature.

- ANDERSEN H. C., *Les Habits neufs de l'Empereur*, Fernand Nathan, 2006.
- BAUDELAIRE C., *Les fleurs du mal*, Garnier Flammarion, Paris, 1964.
- BROWN J. et UNGERER T., *Flat Stanley*, Harper Collins, 1964.
- DICK P. K., *Ubik*, 10/18, Paris, 1999.
- DOSTOÏEVSKI F., *L'idiot*, Gallimard, Folio, 1972.
- *L'épopée de Gilgamesh*, trad. de l'arabe par Abed Azrié, Berg International Editeurs, 1979.
- KAFKA F., *Le Procès*, trad. A. Goldschmidt, Paris, Pocket, 1989.
- GOMBROWICZ W., *Ferdydurke*, in *Moi et mon double*, Gallimard Quarto, Paris, 1996.
- HÉSIODE, *Théogonie Les Travaux et les Jours, Hymnes homériques*, Éditions de J.-L. Backès, Gallimard, Folio classique, 2001.
- JOYCE J., *Finnegans wake*, Gallimard, Paris, 1982.
- LAUTRÉAMONT, *Cœuvres complètes*, Garnier Flammarion, Paris, 1969.
- MALLARMÉ S., *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Poésie, 1945-1976.
- MONTAIGNE, *Cœuvres complètes, Essais*, édition Albert Thibaudet et Maurice Rat, Gallimard, La Pléiade, 1962.
- ORWELL G., 1984, Gallimard, Folio, Paris, 1972.
- PROUST M., *À La recherche du temps perdu*, édition Y. Tadié, Gallimard, La Pléiade, 4 volume, 1987-1989.
- ROBIN A., *Ma vie sans moi, suivi de Le monde d'une voix*, Gallimard/Poésie, 1970-2004.
- ROBIN A., *La fausse parole, Le temps qu'il fait*, 1998.

Droit, économie.

- ARTUS P. et VIRARD M. P., *Le capitalisme est en train de s'auto-détruire*, La Découverte, 2005.
- BATAILLE G., *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris, 1949.
- CLAVERO B., *La grâce du don. Anthropologie catholique de l'économie moderne*, Albin Michel, Paris, 1996.
- COHEN D., *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Éditions du Seuil, Paris, 2006.
- HORN F., *L'économie des logiciels*, La Découverte, 2004.
- MOULIER BOUTANG Y., *Le capitalisme cognitif*, Amsterdam, 2007.
- MOULIER BOUTANG Y., *L'abeille et l'économiste*, Carnets Nord, Paris, 2010.
- PEYRELEVADE J., *Le capitalisme total*, Seuil, 2005.
- RAHNEMA M., *Quand la misère chasse la pauvreté*, Fayard / Acte Sud, 2003.
- RIFKIN J., *La fin du travail*, La Découverte, 1997.
- RIFKIN J., *L'Âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, Paris, 2000.
- SIMONNOT P., *39 leçons d'économie contemporaine*, Gallimard, Folio, 1998.
- STRAUSS L., *Droit naturel et histoire*, Champs Flammarion, 1999.
- TODESCHINI G., *Richesse franciscaine, de la pauvreté volontaire à la société de marché*, Éditions Verdier, 2008.

Philosophie, anthropologie, sociologie.

- AGAMBEN G., *Moyens sans fins*, Payot & Rivages, Paris, 1995, 2002.
- AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages Poche, 2007.
- APULÉE, *Le Démon de Socrate*, trad. Colette Lazam, Rivages Poche, Paris, 1993.
- ARENDT H., *Du mensonge à la violence*, Presses Pocket, Agora, 1972.
- ARENDT H., *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Quarto, Gallimard, 2002
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 1990.
- ASSOUN P. L., *L'École de Francfort*, P.U.F, Que sais-je ?, Paris, 1990.
- BADIOU A., *Le Siècle*, Le Seuil, 2005.
- BATAILLE G., *L'expérience intérieure*, Gallimard, Tel, Paris, 1978.
- BATAILLE G. (dir.), *Acéphale*, Jean-Michel Place, Paris, 1995.
- BAUDRILLARD J., *Le crime parfait*, Galilée, Paris, 1995.
- BENJAMIN W., « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Gallimard, Folio, 1972-2000.
- BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », *œuvres III*, Gallimard, Paris, 1940, 2000.
- BERGSON H., *Le rire*, PUF, Paris, 1940, 1967.
- BERGSON H., *La pensée et le mouvement*, PUF, 2003.
- BERGSON H., *L'évolution créatrice*, PUF, Quadrige, Paris, 1941, 2006.
- BERGSON H., *Matière et mémoire*, PUF, Quadrige, Paris, 1939, 2007.
- BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Quadrige, 1988.
- BERKELEY G., *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, GF Flammarion, Paris 1998.
- BLONDEL M., *L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*, PUF, 1993.
- BOLLE DE BAL M., « la reliance : connexions et sens », *Connexions*, n°33, éd. Épi, 1981.
- BOLTANSKI L., CHIAPELLO E., *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.
- DE LA BOÉTIE É., *Discours de la servitude volontaire*, trad. Séverine Auffret, Mille et Une nuits, 1995.
- BOURDIEU P., *Les structures sociales de l'économie*, Éditions du Seuil, 2000.
- BOURGEOIS B., *Le vocabulaire de Hegel*, Ellipses, 2000.
- BRAGUE R., *La loi de Dieu*, Gallimard, Folio, 2005.
- BRUAIRE C., *La dialectique*, PUF, Paris, 1985.
- CAILLOIS R., *L'homme et le sacré*, Gallimard, Idées, 1950.
- CAUQUELIN A., *Le site et le paysage*, PUF, Paris, 2002, 2007.
- De CERTEAU M., *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Gallimard, Folio, 1990.
- CLASTRES P., *Archéologie de la violence*, éditions de l'aube, 1999, 2005.
- COLSON D., *Petit lexique philosophique de l'anarchisme, de Proudhon à Deleuze*, Librairie Générale Française, 2001.
- CONCHE M., *Lao Tseu, Tao Te King*, traduit et commenté, PUF, Paris, 2003, 2008.
- DEBORD G. E., *La société du spectacle*, Gallimard, Folio, 1996.
- DEBORD G. E., *Potlatch*, Gallimard, Folio, 1996.
- DEBORD G. E., *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une nuits, 2000.
- DELEUZE G., *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *Capitalisme et schizophrénie, l'anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, 1975.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- DERRIDA J., « De l'économie restreinte à l'économie générale », *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1968.
- DERRIDA J., *Foi et Savoir*, Éditions du Seuil, 1996.
- DETIENNE M. et VERNANT J. P., *Les ruses de l'intelligence: La mètis des Grecs*, Flammarion, Champs, 1993.
- DEZ A., (textes choisis par), *Schopenhauer, Le vouloir-vivre l'art et la sagesse*, PUF, Paris, 2006.
- DIXON HUNT J., « Des jardins de France », in Y. NAKAMURA, D. FRIELING, J. DIXON HUNT, *Trois regards sur le paysage français*, Champ Vallon, 1993.
- DUPUY J. P., *Aux origines des sciences cognitives*, La Découverte, Paris, 1994.
- FLEURY C., *Métaphysique de l'imagination*, Éditions d'écarts, Paris, 2001.
- FOSTER H., *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, La lettre volée, Bruxelles, 2005.
- FOUCAULT M., *Dits et Ecrits tome 1 et 2*, Gallimard Quarto, Paris, 2001.
- FOUCAULT M., *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- GAUCHET M., *Le désenchantement du monde*, Gallimard, 1985.
- GRACIAN B., *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, trad. B. Pelegrin, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- HABERMAS J., *Entre naturalisme et religion. Les défis de la démocratie*, trad. C. Bouchindhomme et A. Dupeyrix, Paris, Gallimard, 2008.
- HADOT P., *Plotin ou la simplicité du regard*, Gallimard, Folio, 1997.
- HEGEL, *La raison dans l'Histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Plon, 10/18, 1965.
- HEIDEGGER M., « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Tel, 1960.

- HEIDEGGER M., « La question de la technique », « Que veut dire penser ? », « Bâtir habiter penser », *Essais et conférence*, trad. André Préau, Gallimard, Tel, 1958.
- HEIDEGGER M., *La pauvreté (die Armut)*, Presse Universitaire de Strasbourg, trad. P. Lacoue-Labarthe et A. Samardzija, 2004.
- HÉNAFF M., *Le prix de la vérité, le don, l'argent, la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- HENRY M., *Marx*, Gallimard, Tel, 1991.
- HENRY M., *La barbarie*, PUF, Paris, 1987, 2004.
- HERRENSCHMIDT C., *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Gallimard, 2007.
- HOBBSAWM E. J., *L'âge des extrêmes*, Éditions Complexes, 1994.
- HUMMEL J., *Carl Schmitt. L'irréductible réalité du politique*, Michalon, Paris, 2005.
- JANKÉLÉVITCH V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion*, Seuil, Points, 1980.
- JANKÉLÉVITCH V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 2/ La méconnaissance Le malentendu*, Point Seuil, 1980.
- JUNG J., *Le travail*, GF-Flammarion, Corpus, Paris, 2000.
- KANT E., *Le jugement esthétique*, textes choisis par F. Khodoss, PUF, 1955-2001.
- KIERKEGAARD S., *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, Gallimard, 1941.
- KIERKEGAARD S., *Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, Folio, 1949
- KIERKEGAARD S., *Le concept d'angoisse*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, Idées, Paris, 1969.
- KOJÈVE A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Tel, 1947.
- LAO TSEU., *Tao-tô king*, in *Philosophes taoïstes*, trad. Liou Kia-hway relu par Etiemble, Gallimard, Pléiade, 1967, 1980
- L'ARÉOPAGITE D., *Ceuvres complètes*, trad., Maurice de Gandillac, Aubier, 1943.
- LE BRUN A., *Du trop de réalité*, Gallimard Folio, Stock, 2000.
- LEGENDRE P., *Jouir du pouvoir*, Minuit, Paris, 1976.
- LEGENDRE P., *Leçons VII, Le désir politique de Dieu*, Fayard, 1988.
- LEGENDRE P., *Leçons III, Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Fayard, 1994.
- LEGENDRE P., *La fabrique de l'homme occidental, mille et une nuits*, Fayard, 2000.
- LEGENDRE P., *De la Société comme Texte, Linéaments d'une Anthropologie Dogmatique*, Fayard, 2001.
- LEGENDRE P., *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Fayard, Mille et une nuits, 2004.
- LEROI-GOURHAN A., *Le Geste et la Parole, tome 1 : Technique et Langage*, Albin Michel, 1964.
- LEROI-GOURHAN A., *Milieu et Techniques*, Albin Michel, 1945.
- LEVINAS E., *Éthique et infini*, Fayard, 1982.
- LEVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960.
- LEVY P., *Le Feu Libérateur*, Arléa, Paris, 2006.
- LONGIN, *Traité du Sublime*, Librairie Générale Française, 1995.
- LÖWY M., *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Un lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, PUF, Paris, 2001.
- De LUCA E., *Un nuage comme tapis*, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1991-1996.
- MAGNARD P., *Pourquoi la religion ?*, Armand Colin, Paris, 2006.
- MALABOU C., *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Éditions Léo Scheer, 2005.
- MALBREIL X., *La face cachée du net*, Omniscience, 2008.
- MARCUSE H., *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968.
- MARX K. et ENGELS F., *L'Ideologie allemande*, Paris, Editions sociales, 1976.
- MAUSS M., « Essai sur le don », « Les techniques du corps », *Sociologie et Anthropologie*, P.U.F., Paris, 1950, 2006.
- MELMAN C., *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, Denoël, Paris, 2002.
- MENGUE P., *Deleuze et la question de la démocratie*, L'Harmattan, 2003.
- MENGUE P., *La Philosophie au piège de l'Histoire*, Éditions de la Différence, 2004.
- MENGUE P., *Peuples et identités*, Éditions de la Différence, Paris, 2008
- NIETZSCHE F., *Ceuvres, tomes 1 et 2*, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Robert Laffont, Bouquins, 1993.
- PASCAL, *Pensées*, Édition de Michel le Guern, Gallimard, Folio, 1977.
- PLATON, *Phèdre*, trad. Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1964.
- PLATON, *Protagoras*, trad. F. Ildefonse, Garnier-Flammarion, Paris, 1997.
- PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Garnier Flammarion, Paris, 2002.
- PLATON, *Phédon*, GF Flammarion, Présentation et trad. Monique Dixsaut, Paris, 1991.
- PROUDHON P. J., *Les Majorats Littéraires et un choix de contributions au débat sur le droit d'auteur au XIX^e Siècle*, Les Presses du Réel, 2002.

- PROUDHON P. J., *Qu'est-ce que la propriété ?*, Librairie générale de France, 2009.
- QUIGNARD P., préface à, APULÉE, *Le Démon de Socrate*, Rivages poche, Paris, 1993.
- RANCIÈRE J., *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE J., *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008.
- ROSSET C., *L'anti-Nature*, PUF, Paris, 1973, 1995.
- SCHMITT C., *La notion de politique*, Flammarion, Champs, 1992.
- SPECTOR C., *Le pouvoir*, GF Flammarion, Corpus, 1997.
- STIEGLER B., *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Galilée, Paris, 2003.
- STIEGLER B., *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Galilée, 2004.
- STIEGLER B., *Mécréance et Discrédit : Tome 3, L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée, 2006.
- STIEGLER B., *Passer à l'acte*, Galilée, Paris, 2006.
- STIRNER M., *L'unique et sa propriété*, Table Ronde, Petit Vermillon, 2000.
- SURYA M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992.
- SURYA M., *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires, 1945-1956*, Fayard, 2004.
- VAYSSÉ J. M., *Le vocabulaire de Emmanuel Kant*, Ellipses, Paris, 1998.
- VETÒ M., *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.
- WEIL S., *La pesanteur et la grâce*, Plon, Agora, 1947 et 1988.
- WEIL S., *Œuvres*, Gallimard, Quarto, édition établie par Florence De Lussy, 1999.
- WAHNICH S., *La Liberté ou la Mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2003.
- WEBER M., *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, Agora, 1964.
- ZHAUNG ZI, « liminaire » à SHITAO, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. et commentaires de Pierre Ryckmans, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1984.
- ZUGAZAGOITIA J., « Archéologie d'une passion », in *L'œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Gallimard, Musée du Louvre, 2003.

Informatique, internet, sciences de la communication et de l'information.

- AIGRAIN P., *Cause commune, l'information entre bien commun et propriété*, Fayard, 2005.
- BLONDEAU O. et LATRIVE F. (sous la direction de), *Libres enfants du savoir numériques Anthologie du « Libre »*, Éditions de l'Eclat, 2000.
- BOUGNOUX D., *Introduction aux sciences de la communication*, Éditions La Découverte, Paris, 1998.
- DI BONA C. et OCKMAN S. (sous la direction de), *Open Sources : Voices from the Open Source Revolution*, O'Reilly Media, 1999.
- BRETON P., *L'utopie de la communication. Le mythe du « Village planétaire »*, La Découverte/Poche, Paris, 1992, 1995, 1997.
- CASTELLS M., *L'ère de l'information, La société en réseaux*, Fayard, 1998 et 2001.
- ELLUL J., *Le bluff technologique*, Hachette Littératures, 1988.
- FINKIELKRAUT A. et SORIANO P., *Internet, l'inquiétante extase*, Fayard, Mille et une nuits, 2001.
- GUCHET X., *Les Sens de l'évolution technique*, Éditions Léo Scheer, 2005.
- HIMANEN P., *L'Éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*. Préface de Linus Torvalds, postface de Manuel Castells, trad. de Claude Leblanc, Random House New-York, 2001, Exils, Paris, 2001.
- HUITÉMA C., *Et Dieu créa l'internet*, Eyrolles, Paris, 1995.
- KERCKHOVE D. De, *L'intelligence des réseaux*, Éditions Odile Jacob, 2000.
- LEARY T., *Chaos & Cyberculture*, Ronin Publication, 1994.
- LÉVY P., *L'Intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 1997.
- LÉVY P., *La cyberculture*, Odile Jacob, Paris, 1997.
- Mc KENZIE WARK, *Un manifeste Hacker*, traduction collective, Criticalsecret, Paris, 2006.
- Mc LUHAN M., *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*, Seuil, Points Essais, 1977.
- MATHIAS P., *La cité internet*, Presse de Sciences Po, Paris, 1997.
- MATHIAS P., *Qu'est-ce que l'internet ?*, Vrin, Paris, 2009.
- MIÈGE B., *La pensée communicationnelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2005.
- QUÉAU P., *Metaxu, Théorie de l'Art intermédiaire*, Champ Vallon, 1993.
- RHEINGOLD H., *Foules Intelligentes, la révolution qui commence*, M2 Éditions, Paris, 2005.
- De ROSNAY J. et REVELLI C., *La révolte du pronétariat*, Fayard, 2006
- SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958, 1969, 1989
- STALLMAN R., WILLIAMS S., MASUTTI C., *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre, Une biographie autorisée* Eyrolles, 2010.
- WILLIAMS S., *Free as in Freedom: Richard Stallman's Crusade for Free Software*, O'Reilly, 2002.
- WOLTON D., *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, Paris, 1999.

Divers.

- *La Bible, nouvelle traduction*, Bayard, Paris, Médiaspaul, Montréal, 2001 & *La Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, 1973.
- BAUMGARTNER F. et MÉNARD P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Librairie Générale Française, 1996.
- BONTE P. et IZARD M., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Quadrige, Paris, 1991.
- CASSÉ M., *Du vide et de la création*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1995.
- CHEMAMA R., *Dictionnaire de la psychanalyse*, (sous la direction de) Larousse, Paris, 1993.
- GOBRY I., *Le vocabulaire grec de la Philosophie*, Ellipses, Paris, 2000.
- MATHIEU-ROSAY J., *Dictionnaire étymologique*, Marabout, 1985.

Revues :

Art, droit, sciences de l'information et de la communication.

- ARDENNE P., « Artistes, encore un effort pour devenir parfaitement serviles », *Particules* n°13, février-mars 2006.
- AYNES L., « Le contrat, loi des parties », *Cahiers du Conseil constitutionnel* n° 17, Lavoisier, 2005.
- BEUYS J., « Non pas juste quelques-uns, mais tous sont appelés », entretien avec Georg Jappe, trad. Martine Passelaigue, *Studio International*, vol. 184, n° 950, Londres, décembre 1972.
- BRAUDEAU M., « Eloge du gnou », *Le Monde*, 6 juillet 2000.
- BRISSON L., « Le mythe. Mode d'emploi », *Critère*, Collège Ahuntsic, Montréal, printemps 1984.
- CLÉMENT-FONTAINE M., « Faut-il consacrer un statut légal de l'œuvre libre ? », *Propriétés Intellectuelles*, n°26, Janvier 2008.
- DENIZOT R., « After », *Papiers Libres*, n°56, avril – mai – juin 2009.
- DICKIE G., « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés*, n°17, novembre 2009.
- GAYET S., « Les avertissements de Daniel Buren : la menace du faux » *La Voix du Regard*, n°13, automne 2001, p. 72.
- GOUMARRE L., « L'art déceptif », *Art Press*, n° 238, septembre 1998.
- HILLAIRE N., (dir.) *Art press, Internet All over, l'Art et la Toile*, hors-série, novembre 1999.
- JAMESON F., « L'utopie comme méthode », trad. Stathis Kouvélakis, *Contretemps*, n° 20, septembre 2007.
- KAPROW A., « Autour de l'environnement », interview par Jacques Donguy, *ArtPress*, n°172, septembre 1992.
- MILLET C., « Philippe Thomas, artiste », *Artpress* n° 138, juillet-août 1989.
- MOREAU A., « Le jeu du copyleft », *Les Irraïductibles, espaces de Jeu et enjeux dans l'art*, n°8 Avril – Mai 2005, revue du département des sciences de l'éducation de l'université Paris VIII.
- MOREAU A., « Rendu à discrétion. Ce que fait le copyleft à l'autorité tonitruante de l'auteur », *Pratiques* n°21, Automne 2010, Presses Universitaires de Rennes.
- MUSO P., « Généalogie et critique de la notion de réseau », *Art press, Internet All over, l'Art et la Toile*, hors-série, novembre 1999.
- REINHARDT A., « L'art en tant que tel », trad. Annick Baudoin, *Art Internationnal*, VI, n°10, décembre 1962.
- SIEGELAUB S., « L'origine d'un projet », *Artpress n°17 hors série, 69/96, Avant-Gardes et Fin de Siècle*, 1996
- SORIANO P., « Gouvernance », *Médium* n° 12, juillet 2007.

Webographie.

Art, culture.

- ARAGON, « Prélude au temps des cerises », *Persécuté-Persécuté*, Ed. Denoel, 1931, <http://www.fonjallaz.net/Communisme/Appareil%20ideologique/Aragon-GPU.html>
- De BALZAC H., *Modeste Mignon*, Meline, Cans et Co., 1844, <http://books.google.fr/books?id=rLM5AAAAcAAJ&dq=modeste%20mignon&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>
- BELLAMY D., « L'histoire politique de la France depuis 1958, un nouveau système républicain », conférence du 1 décembre 2004, <http://hist-geo.ac-rouen.fr/doc/cfr/cultpol/cultpol.htm>
- BENENSON F., « Celebrate 100 Million CC Photos on Flickr with Joi Ito's Free Souls », 23 mars 2009, <http://creativecommons.org/weblog/entry/12540>
- BERNARD E., *Conversation avec Cézanne*, Mercure de France, n°551, 01 juin 1921, <http://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/cezanneconversation.html>
- BLANC N., « La force de l'esthétique », recension de A. BERLEANT, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Exeter, Imprint Academic, 2010, 5 juillet 2010, <http://www.espacestemp.net/document8285.html>
- BLIN O., « Introduction à Matière numérique : la production et l'invention de formes. Vers une esthétique nouvelle », *Revue SOLARIS n°7*, Décembre 2000/Janvier 2001, <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7blin.html>
- BOLLE DE BAL M., « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », séance inaugurale du colloque « L'animation en France et ses analogies à l'étranger », Université Libre de Bruxelles, 04 novembre 2003, http://colloque.cs.free.fr/seance_inaugurale.htm
- BOSSEUR J. Y., « Du mouvement Fluxus aux performances de Laurie Anderson », in Actes du séminaire national. L'enseignement de spécialité Danse au lycée, 9, 10 et 11 mars 2004 à Chartres, organisé par Danse au cœur, <http://www.danseaucoeur.com/contenu/fichiers%20pdf/2004/ActesDL2004.pdf>
- P. BOOTZ, « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire ? », *Leonardo/Olats*, décembre 2006, http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/11_basiquesLN.php
- BOURRIAUD N. et SANS J., « l'expérience de la durée », <http://www.biennale-de-lyon.org/bac2005/fran/part0101.htm>
- D. BUREN, « Avertissement », http://www.danielburen.com/db1/4_biblio_ecrits/ecrits_avertissement1969_fr.htm
- COMPAGNON A., *Qu'est-ce qu'un auteur ?* <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- CASSÉ M., « Meridina Lux », *La Revue Intemporelle*, n° 8, <http://www.humains-associes.org/No8/HA.No8.Casse.html>
- DEBORD G. E., WOLMAN G. J., *Mode d'emploi du détournement*, Éditions Turbulentes, Metz, 2006, http://infokiosques.net/article.php3?id_article=320
- DU BELLAY J., *Défense et illustration de la langue française* (1549), chap. VIII : « d'amplifier la langue française par l'imitation des anciens auteurs grecs et romains », http://www.tlfg.ulaval.ca/axl/francophonie/Du_Bellay.htm
- GAZOUFER D., « Mais pourquoi utiliser la Licence Art Libre ? », s. d., <http://www.chimeres.org/artlibre.php>
- HEINICH N., « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain* n° 33, septembre 1999, disponible sur <http://terrain.revues.org/index2673.html>
- HELD J. jr, « Dada to DiY: The Rise of Alternative Cultures in the Twentieth Century », <http://www.mailartist.com/johnheldjr/DadatoDiY.html>
- LAPAQUE S., « Guy Debord au patrimoine national », 19 février 2009, *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/19/03005-20090219ARTFIG00433-guy-debord-au-patrimoine-national.php>
- LASOWSKI A. W., « Barthes : "Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne" », 15 mars 2006, *Savoirs Textes Langage*, <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/lasowski15032006.html>
- LATREILLE E., « Gil Wolman », http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=103
- LAVERGNE P., « La Pléiade », <http://www.site-magister.com/pleiade.htm>
- LAZZARATO M., « Les malheurs de la "critique artiste" et de l'emploi culturel. », *Transversal*, janvier 2007, <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/fr>
- LEBOVICI E., « La Biennale de Paris, là-bas, nulle part, ici. » courriel envoyé dans la liste de

- diffusion *nettime.fr*, 26 mars 2007,
<http://www.mail-archive.com/nettime-ann@nettime.org/msg01079.html>
- LÉVIEUX P., « Art-et-voilà condamner un baiser sur une toile ? », *Le Monde*, 28 juillet 2007,
<http://www.art-et-voyage.com/blog/index.php?2007/10/09/550-syndrome-de-stendhal#c4527>
 - MALLARMÉ S., « Hérésie artistique. L'art pour tous », in revue *L'artiste*, 15 septembre 1862,
http://fr.wikisource.org/wiki/H%C3%A9r%C3%A9sies_artistiques
 - MANSOUX A. et DE VALK M. (sous la direction de), *FLOSS + ART*, GOTO10 & OpenMute, 2008,
<http://goto10.org/flossart> & fichier torrent :
http://thepiratebay.org/torrent/4671426/FLOSS_Art_v1.1
 - MOLLET-VIÉVILLE G., <http://www.conceptual-art.net/collection.html>
 - MOLLET-VIÉVILLE G., « Lawrence Weiner », <http://www.conceptual-art.net/lweiner.html> et
<http://www.conceptual-art.net/lw.html>
 - MÔREAU A., « Comment devenir un artiste », version 2.0, juillet 2001,
<http://antoinemoreau.net/artiste.html>
 - MÔREAU A., « La création artistique ne vaut rien », mars 2006,
<http://www.framasoft.net/article334.html>
 - MÔREAU A., « La voie négative du net-art », *Terminal*, n°101, Printemps 2008,
<http://artlibre.org/archives/textes/313>
 - MÔREAU A., « L'activité opératoire, du Livre à l'internet. Une livraison. », *Poétique(s) du numérique*, collectif, sous la direction de Sophie Gosselin et Franck Cormerais, Éditions L'entretemps, octobre 2008, <http://artlibre.org/archives/textes/319>
 - MÔREAU A., « Le copyleft, la topie tournante de l'auteur », *D'ailleurs* n°2, printemps 2010,
<http://artlibre.org/archives/textes/709>
 - MÔREAU A., « Copyleft, l'autre de l'auteur », février 2010, *Papiers Libres* n°60, avril-mai-juin 2010,
<http://artlibre.org/archives/textes/736>
 - MÔRISSET V., « L'œuvre de Marcel Duchamp », Centre Georges Pompidou, 2007, <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>
 - MORRISON D., « The death of French Culture » réintitulé « In Search of Lost Time », *Time Magazine*, 21 novembre 2007, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1686532-1,00.html>
 - PARIS J., « histoire(s) de cinéma et de copyleft », 10 décembre 2010,
<http://www.kassandra.org/?histoire-s-de-cinema-et-de>
 - PILLET S., « La fiction comme supercherie divine : l'effet de fiction dans la poésie de Stéphane Mallarmé », *Fabula.org*, <http://www.fabula.org/effet/interventions/12.php>
 - PITEUX-VALLIN D., « Robert Filliou, Génie sans Talent », *Mémoires, La lettre mensuelle*, décembre 2003, <http://www.art-memoires.com/lmter/14042/40dpfilliou.htm>
 - RIVOIRE A., « L'art en candidat libre », 21 février 2003, *Libération*, disponible sur
<http://artlibre.org/archives/textes/200> et
http://antoinemoreau.info/copyleft_session/picture.php?/421/category/7
 - ROLLAND R., « Adieu à Jean-Christophe », *Jean-Christophe, Tome X, La nouvelle journée*, La Bibliothèque électronique du Québec Collection Classiques du 20e siècle Volume 63 : version 1.0, p. 270, http://beq.ebooksg gratuits.com/classiques/Rolland_Jean_Christophe_10.pdf
 - SAMUDRALA R., « Philosophie de la musique libre », trad. Jean-Marc Mandosio, juin 1998/Février 1994, <http://www.freescape.eu.org/eclat/3partie/Samudrala3/samudrala3.html>
 - SCHIMMEL P., « Leap into the Void: Performance and the Object », *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998.
<http://www.mediaartnet.org/works/18-happenings-in-6-parts>
 - THEVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, Éditions de la Différence, Paris, 1990, p.34-35, et sur le site du Musée de l'art brut de Lausanne, Suisse, <http://www.artbrut.ch/index.cfm?Show=Definition>
 - VILLENEUVE M., « Tino Seghal, l'art du passage », *Particules* n°9, avril-mai 2005,
http://journalparticules.free.fr/avril-mai2005/Page5_eric-madeleine_tino_seghal.pdf
 - VÔ M. F., « "S'effacer, c'est être léger, c'est accueillir" » Edouard Boyer », *hors d'œuvre* n° 24, novembre 2009, <http://interface.art.free.fr/spip.php?article253>
 - VODJDANI I., « Copyleft Session, récit 1.1. La valeur d'échange de mes 5 euros », 22 mars 2003,
http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=10
 - VODJDANI I., « Le Générateur Poïétique en forme et en prose ! », 11 juin 2004,
http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=98
 - WEINER L., *Statements*.
http://labibliothequefantas.free.fr/files/Lawrence_Weiner_Statements_collection_public_freehold.pdf
 - WRIGHT S., « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », texte d'introduction au catalogue de la XV Biennale de Paris, 29 novembre 2006, p. 17,
<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008>

Art, art libre, ressources générales.

- Altermusique, <http://altermusique.org>
- L'Amicale du Mekanik Metal Disco, <http://www.ammd.net>
- BD Libre, <http://art9libre.tuxfamily.org>
- La bibliothèque fantastique, <http://labibliothequefantas.free.fr>
- Biennale de Paris, <http://www.biennaledeparis.org>
- BoxSon, diffusion de musique libre, <http://www.boxson.net>
- CultureLibre, <http://www.culture-libre.org>
- Le Consortium des Artistes Libres, <http://consortium.tuxfamily.org>
- Copyleft Attitude, <http://artlibre.org>
- Dogmazic, musique libre!, <http://www.dogmazic.net>
- Forum des droits sur l'internet, <http://www.foruminternet.org>
- Freemages, images gratuites sous Licence Art Libre, <http://www.freemages.fr>
- In Libro Veritas, <http://www.inlibroveritas.net>
- Internationale Situationniste, revue (12 numéros), <http://i-situationniste.blogspot.com>
- Kassandre, le cinéma libre, <http://kassandre.org>
- Libre Accès, <http://www.libreacces.org>
- Wikimedia Commons (catégorie Free Art License)
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:FAL>

Droit.

- AIGRAIN P. et PEUGEOT V., « Les licences "creative commons" : origine, développement, limites et opportunités », Version 1.0, 13 juillet 2005, <http://vecam.org/article998.html>
- DADVSI, « Loi du 1er août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information », <http://www.vie-publique.fr/actualite/panorama/texte-vote/loi-du-1er-aout-2006-relative-au-droit-auteur-aux-droits-voisins-societe-information.html>
- CADIOU, É (dir.), « Pas de créateur sans droit d'auteur ? », Sciences Po, 15 avril 2010, <http://www.adbs.fr/pas-de-createur-sans-droit-d-auteur--83518.htm>
- CRAMER F., « The Creative Common Misunderstanding », 9 octobre 2006, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0610/msg00025.html>
- FREE SOFTWARE FOUNDATION, « les licences commentées », 2008, trad. Odile Bénassy, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/licenses/license-list.fr.html>
- GORZ A., « Pour un revenu inconditionnel suffisant », *Transversales/Science-Culture*, n° 3, 2002, <http://www.societal.org/docs/55.htm>
- HADOPI, « LOI n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet », http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?sessionId=E7F239E2958023C440FA26FB221DEE6A.tp&djo13v_1?cidTexte=JORFTEXT000020735432&categorieLien=id
- HADOPI, texte de la directive : http://admi.net/eur/loi/leg_euro/fr_301L0029.html
- « Guide de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur », *Institut en Recherche de la Propriété Intellectuelle*, http://www.irpi.ccip.fr/pages/index.asp?ID_ARBO=112&id=97&ID_ARBO2=97
- LATOURNERIE A., « Petite histoire des batailles du droit d'auteur » *Biblio du Libre*, http://www.freescape.eu.org/biblio/article.php3?id_article=33
- LESSIG L., « CC in Review: Lawrence Lessig on Compatibility », 30 novembre 2005, <http://creativecommons.org/weblog/entry/5709>
- LIANG L., *Guide to Open Content Licenses*, Media Design Research, Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam, décembre 2004, http://www.contenidos-abiertos.org/biblioteca/documentos/coleccion_externos/opencontentpdf.pdf
- MAKO HILL B., « Vers une liberté définie : Creative Commons et le mouvement du logiciel libre », trad. Julien Tayon, Antoine Pitrou et Isabelle Vodjdani, <http://www.libroscope.org/Vers-une-liberte-definie-Creative>
- ROUSSEAU R., « Non commercial : est-ce cela qui importe dans les Licences dites "Libres" ? La diabolisation de l'argent. », 20 avril 2005, <http://www.libroscope.org/Non-commercial-est-ce-cela-qui>
- ROUSSEAU R., TAYON J., « Creative Commons : adoption et liberté. Toujours plus de licences ! », 03 juin 2005, <http://www.libroscope.org/Creative-Commons-adoption-et>
- VODJDANI I., « Comparatif de Licences Libres. Le choix du Libre dans le supermarché du libre choix », 31 mai 2004, mise à jour le 03 février 2007, http://www.transactiv-exe.org/article.php3?id_article=95

Économie, politique.

- BOUTIN C., « Rapport portant décentralisation en matière de revenu minimum d'insertion et créant un revenu minimum d'activité » <http://www.assemblee-nationale.fr/12/rapports/r1216.asp>
- CHECOLA L., « Le mécénat global, alternative à Hadopi ? », 09 septembre 2009, *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/09/09/le-mecenat-global-alternative-a-hadopi_1238166_651865.html
- FERY J. M., « Revenu de citoyenneté, droit au travail, intégration sociale » in « Vers un revenu minimum inconditionnel ? », *Revue du Mauss*, n°7, 1996. <http://users.skynet.be/sky95042/mauss.html>
- GODINO R., « Pour une réforme du R.M.I », Intervention au colloque de l'A.R.S., novembre 1999, <http://pagesperso-orange.fr/renee.boubour/convaincre52/godino.html>
- LABORDE S., « Le Dividende Universel : valorisation de la couche libre et non marchande de la société », 17 mai 2010, <http://www.creationmonetaire.info/2010/05/les-4-arguments-du-dividende-universel.html>
- LEADBEATER C. et MILLER P., *The Pro-Am Revolution How enthusiasts are changing our economy and society*, Demos, November 2004, <http://www.demos.co.uk/publications/proameconomy>
- LÉTARD V., « Minima sociaux : mieux concilier équité et reprise d'activité » *Rapport d'information* n° 334 (2004-2005), déposé le 11 mai 2005 <http://www.senat.fr/rap/r04-334/r04-33419.html>
- SAGOT-DUVAUROUX, J. L., *De la gratuité*, Éditions de l'Éclat, 2006, <http://www.lyber-eclat.net/lyber/sagot1/gratuite1.html>

Philosophie, anthropologie, sociologie.

- BADIOU A., « De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner », École Normale Supérieure, 22 janvier 2005, <http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm>
- BARBIER R., « Implication noétique et flash existentiel », *Esprit Critique, revue internationale de sociologie et de sciences humaines*, Printemps 2007 - Vol.09. No. 01, <http://www.espritcritique.fr/Dossiers/article.asp?t03code=43&varticle=esp0901article02&vrep=0901>
- BOLTANSKI L., CHIAPELLO E., « Vers un renouveau de la critique sociale », entretien réalisé par Yann Moulier Boutang, *Multitudes* n°3, Novembre 2003, <http://multitudes.samizdat.net/Vers-un-renouveau-de-la-critique.html>
- BOURGEOIS B., « La fin de l'histoire », texte de la séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques, Paris, le 12 décembre 2005. <http://www.asmp.fr/travaux/communications/2005/bourgeois.htm>
- CASTORIADIS C., « Stopper la montée de l'insignifiance », *Le Monde Diplomatique*, août 1998, <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/CASTORIADIS/10826.html>
- COLLINS G., CRÉPON M., PERRET C., STIEGLER B., STIEGLER C., « Manifeste Ars Industrialis », (premier manifeste) <http://arsindustrialis.org/manifeste2005>
- DELEUZE G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <http://kinoks.org/spip.php?article32>
- DESGRANGES M., *Encore Hésiode, et un fichu chaos ; du vide au plein ; le rire des haruspices*. <http://www.lesbelleslettres.com/info/?fa=text75>
- DUFRESNE J., « Hétérarchie ou hiérarchie ? », *Encyclopédie de la Francophonie*, http://agora.qc.ca/francophonie.nsf/Documents/Encyclopedie_de_luniversel--Heterarchie_ou_hierarchie_par_Jacques_Dufresne
- GANDLER S., « Reconstruction matérialiste de l'histoire par W. Benjamin », Congrès Marx Internationale IV, Université de Paris-X Nanterre – Sorbonne, 28 septembre - 2 octobre 2004 <http://netx.u-paris10.fr/actuelmarx/m4gand.htm>
- GAYO L., « L'idéologie chez Marx: concept politique ou thème polémique ? », *Actuel Marx en Ligne* n°32, 15 octobre 2007, <http://actuelmarx.u-paris10.fr/alp0032.htm>
- GENOSKO G., « Banco sur Félix. Signes partiels a-signifiants et technologie de l'information », *Multitudes*, n°34, <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-63.htm>
- GIFFARD L., « Bien commun et bien (s) commun (s) », 19 janvier 2005, http://alaingiffard.blogs.com/culture/2005/01/bien_commun_et_.html
- LACAN J., « Conférence donnée le 16 juin 1975 à l'ouverture du 5e Symposium international James Joyce ». Texte établi par Jacques-Alain Miller, à partir des notes d'Éric Laurent, *L'âne* n° 6, 1982, <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1975-06-16.doc>
- MANIGLIER P., « Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud », *Savoirs et clinique*

- n° 6, Erès, Ramonville Saint-Agne, octobre 2005, <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article42>
- MARCEL J. C., « Bataille et Mauss : un dialogue de sourds ? », *Revue du Mauss*, 14 avril 2007, <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article18>
- MARTIN J. C., « Tarde : une nouvelle monadologie », *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net/Tarde-une-nouvelle-monadologie>
- MATHIAS P., *Travaux de diktyologie générale* <http://diktyologie.homo-numericus.net>
- MATHIAS P., « La superstition technologique », *Mag Philo*, Dossier n°2 « Humanisme et Lumières : raison, foi, superstition », Automne 2001, http://www.scren.fr/magphilo/philo02/dos_articles1.htm
- MENGUE P., « Quelques notes philosophiques sur le temps présent », conférence à Gap, 18 Mars 2010, <http://www.cafe-philos.fr/?p=344>
- MONCELON J. M., « Monde imaginal », <http://www.moncelon.com/urqalya.htm>
- STIEGLER B., « Contre la concurrence, l'émulation », *Le Monde Diplomatique*, juin 2005, <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/06/STIEGLER/12486>
- STIEGLER B., Présentation du Séminaire « Trouver de nouvelles armes - Pour une polémologie de l'esprit », séance du 19 octobre 2005, Collège international de philosophie, Paris. <http://lists.sopinspace.net/pipermail/commai/2005-October/000012.html>
- UNESCO, « L'unesco va protéger le patrimoine oral de l'humanité », Unesco Presse, 22 décembre 1997, <http://www.unesco.org/bpi/fre/unescopresse/97-249f.htm>
- UNESCO, « Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ? » http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?pg=00002
- UNESCO, « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005) », <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00103>
- UNESCO, « Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Convention de 2003, http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?lg=FR
- UNESCO, « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022&art=art2>
- UNESCO, « Kit de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00252>

Informatique, internet, sciences de la communication et de l'information.

Ouvrages disponibles en ligne.

- BAYARD B., « La neutralité des réseaux », in *La bataille HADOPI*, In Libro Veritas, 2009, <http://www.framablog.org/index.php/post/2009/11/07/neutralite-du-net-benjamin-bayart-bataille-hadopi>
- BEY H., *TAZ, L'éclat*, Paris, 1997, <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>
- BLOCH L., *Les systèmes d'exploitation des ordinateurs : histoire, fonctionnement, enjeux*, Éditions Vuibert, 2003, <http://www.laurent-bloch.org/Livre-Systeme/index.html>
- BLONDEAU O., et LATRIVE F., *Libres enfants du savoir numériques Anthologie du « Libre »*, Éditions de l'Éclat, mars 2000, <http://www.freescape.eu.org/eclat/index.html>
- BONDOLFI T. (dir.), *Citoyens du net*, <http://www.netizen3.org>
- Di BONA C. et OCKMAN S. (sous la direction de), *Open Sources : Voices from the Open Source Revolution*, O'Reilly, 1999, <http://oreilly.com/catalog/opensources/book/toc.html>
- CHEMLA L., *Confessions d'un voleur*, Éditions Denoël, Paris, 2002, <http://www.confessions-voleur.net>
- LESSIG L., *Culture Libre*, <http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook>
- QUÉAU P., *Le virtuel, vertus et vertiges*, Champ Vallon, Paris, 1993, <http://queau.eu/?cat=17>
- REVILLARD D., *Livre blanc Organisations et Logiciels Libre*, version 1.0, septembre 2005, DI&MARK, <http://www.april.org/files/documents/livreblanclogicielslibres.pdf>
- VOLLE M., *e-économie*, Economica 2000, [http://www.volle.com/ouvrages/e-économie/table.htm](http://www.volle.com/ouvrages/e-conomie/table.htm)
- WILLIAMS S., *Libre comme liberté*, 2002, http://fr.wikisource.org/wiki/Libre_comme_Libert%C3%A9

Internet.

Articles.

- AFONSO C., « Gouvernance de l'internet », *Enjeux de mots*, C & F Éditions, 2005, <http://www.vecam.org/article532.html>
- BORTZMEYER S., « RFC 2026: The Internet Standards Process -- Revision 3 », 1 décembre 2008, <http://www.bortzmeyer.org/2026.html>
- CAVAZZA F., « Panorama des médias sociaux », 19 mai 2008, <http://www.fredcavazza.net/2008/05/19/panorama-des-medias-sociaux>
- CHEMLA L., « Une histoire d'internet », in *Les télécommunications entre bien public et marchandises*, sous la direction de D. Benamrane, B. Jaffré et F-X Verschave, Éditions Charles Léopold Mayer, 2005 <http://www.chemla.org/textes/hinternet.html>
- DELAHAYE S., « Facebook et Google continuent la chasse aux données personnelles », 05 décembre 2008, <http://www.ecrans.fr/Facebook-et-Google-continuent-la,5877.html>
- DELCROIX E., « Qu'est ce que les réseaux sociaux ? », 1 octobre 2007, <http://www.ed-productions.com/leszed/index.php?qu-est-ce-que-les-reseaux-sociaux>
- DUBOST K., « Esclavage 2.0. Eux, nous et moi », 29 mars 2006, <http://www.la-grange.net/2006/03/29.html#web20>
- ÉPELBOIN F., « ACTA : le traité secret qui pourrait changer la face d'internet », *ReadWriteWeb*, 20 janvier 2010, <http://fr.readwriteweb.com/2010/01/20/a-la-une/traite-acta-censure-loppsi-hadopi>
- GILLERON R. et TOMMASI M., « Le client-serveur, SQL et les réseaux. », GRAppA (Groupe de Recherche sur l'Apprentissage Automatique), 2000, <http://www.grappa.univ-lille3.fr/polys/frime/index.html>
- GIRARDEAU A., « Hadopi : Les critiques très dures de la Cnil », *Ecrans*, 03 novembre 2009, <http://www.ecrans.fr/Hadopi-Les-critiques-tres-dures-de,5588.html>
- GUILLAUD H., « Qu'est-ce que le web 2.0 ? », 29 septembre 2005, <http://www.internetactu.net/2005/09/29/quest-ce-que-le-web-20>
- JARILLON P., « Le web part en guerre contre IE6 », <http://linuxfr.org/2009/08/16/25803.html>
- LAGANE C., « Les cordonniers sont souvent les plus mal chaussés... », 24 mars 2003, <http://www.itespresso.fr/les-membres-du-w3c-ne-respectent-pas-leurs-propres-standards-10520.html>
- LAISSUS L., « Cours d'introduction à TCP/IP », <http://www.laissus.fr/cours/node7.html>
- LAMBEL F., « Les échanges de fichiers pair-à-pair représentent jusqu'à 83% du trafic Internet », 29 novembre 2007, *Le Monde Informatique*, <http://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-les-echanges-de-fichiers-pair-a-pair-representent-jusqu-a-83-du-traffic-internet-24724.html>
- LE CROSNIER H., « La gouvernance pour des clous », 16 juin 2004, <http://www.vecam.org/article304.html>
- LIALINA O. et ESPENSCHIED D., « Le Web, c'est folk LOL », interview par Marie Lechner, 04 février 2010, <http://www.ecrans.fr/Le-Web-c-est-folk-LOL,9100.html>
- MANACH J. M., « Internet s'avère être le miroir parfait du capital global. », *Le Monde*, 15 septembre 2004, <http://lmdldb.wordpress.com/2004/09/15/>
- MANACH J. M., « Le monde entier enterre la vie privée », 18 janvier 2010, <http://bugbrother.blog.lemonde.fr/2010/01/28/le-monde-entier-enterre-la-vie-privee>
- MOUNIER P., « Quechup invente le spam social », 09 septembre 2007, <http://www.homo-numericus.net/spip.php?breve917>
- NITOT T. et BOUDREAU D., « Pourquoi les standards du W3C ? », 19 mai 2008, http://openweb.eu.org/articles/pourquoi_standards
- VAN DER VLIST E., « Web2 mythe et réalité », 5 décembre 2005 <http://xmlfr.org/actualites/decid/051201-0001>
- ZAKON R. H., *Chronologie de l'Internet v. 5.1*, trad. Didier Mainguy, http://www.wallonie-isoc.org/Internet_Documents-en-francais/Hobbes_Internet-Timeline_trad.htm
- ZIMMERMANN J., cité par C. PAYET, « Loi Hadopi sur le téléchargement illégal sur Internet : pour quoi faire ? », <http://www.la-croix.com/Hadopi-le-difficile-controle-des-libertes-individuelles/article/2393404/1097>

Logiciels libres, copyleft.

- AGUILA N., « Hacking : les 15 plus gros piratages de l'histoire », 22. février 2008, <http://www.infos-du-net.com/actualite/dossiers/98-histoire-hacking.html>
- APRIL, « Informatique de confiance ou informatique déloyale? », communiqué de presse, le 18 novembre 2002, <http://www.april.org/articles/communiqués/pr-20021118.html>
- BERTRAND P., *Livre Blanc Smile. Introduction à l'Open-Source*, version 1.0, .pdf, p.7, <http://Open-Source.smile.fr/terminologie>
- BEZROUKOV N., « A Second look of the Cathedral and the Bazaar », *First Monday*, vol.4, n° 12, 1999, [http://www.softpanorama.org/Articles/a second look at the cathedral and the bazaar.shtml](http://www.softpanorama.org/Articles/a%20second%20look%20at%20the%20cathedral%20and%20the%20bazaar.shtml)
- BLAESS C., « Linux, histoire d'un noyau », août 2003, <http://www.blaess.fr/christophe/articles.php?pg=018> CAILLEREZ P., « Le logiciel libre, socle de l'Administration électronique. », 11 novembre 2005, <http://www.01net.com/article/300156.html>
- BOITEUX N. (corrigé par J.-C. STIEGLER le 11/12/2002), « L'ésotérisme du bazar, et la pomme empoisonnée démythifiée », 04 juillet 2000, http://membres.multimania.fr/code34/esoterisme_du_bazar.html
- DACHARY L., « La licence GPL interdit la distribution de logiciels dérivés sous licence propriétaire », *Journal du Net*, 21 décembre 2004. http://solutions.journaldunet.com/0412/041221_3questions_fsfe.shtml
- DECROOCQ B., et LEMAIRE B., « Logiciels libres : free as a beer. Valeurs du libre, valeurs de l'entreprise : une hybridation impossible ? », décembre 2004, <http://cyberculture.info>
- FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Licences », trad. Odile Bénassy, révisée par trad-gnu@april.org, 1996, 1997, 1998, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, <http://www.gnu.org/licenses/licenses.fr.html>
- FREE SOFTWARE FOUNDATION, « GNU General Public License », <http://www.gnu.org/copyleft/gpl.html>
- FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Définition d'un logiciel libre », trad. Karl Pradène révisée par trad-gnu@april.org, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009 <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.fr.html>
- GHOSH R. A., « Free/Libre and Open Source Software: Survey and Study. », Introduction, *International Institute of Infonomics* <http://www.flossproject.org>
- GRANDONTAGNE Y., « Le ministère de la Défense choisit Linux et l'Open-Source », 22 septembre 2004, <http://www.silicon.fr/le-ministere-de-la-defense-choisit-linux-et-l-Open-Source-6949.html>
- GUILLEMIN C., « La gendarmerie nationale passe à OpenOffice », 28 janvier 2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39203431,00.htm>
- GUILLEMIN C., « La direction générale des impôts abandonne MS Office pour OpenOffice », 10 novembre 2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39286358,00.htm>
- GUILLAUD H., « La théorie de la générativité », 02 janvier 2007, <http://www.internetactu.net/2007/01/02/la-theorie-de-la-generativite>
- HANCOCK T., « Le logiciel libre est-il communiste ? Peut-être bien... », traduction commune Coeurgan et Gaelix via <http://www.framalang.org/wiki>, framablog.org, 20 février 2007, <http://framablog.org/index.php/post/2007/02/20/logiciel-libre-communiste>
- KAUFMANN A., « Le libre est une religion ! », 08 mars 2007, <http://www.framablog.org/index.php/post/2007/03/07/Le-libre-est-une-religion-art9libre>
- LACROIX D., « Francis Muguet nous a quittés », 17 Novembre 2009, *Société française de l'Internet*, <http://www.refondation.org/blog/1930/francis-muguet-nous-a-quittes>
- LELOUP D., « Avis de divorce entre Google et le monde du logiciel libre », *Le Monde*, 02 février 2010, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2010/02/01/avis-de-divorce-entre-google-et-le-monde-du-logiciel-libre_1299717_651865.html
- LSH, « Pourquoi adopter la " Copyleft Attitude ? " », 29 juin 2009, <http://www.les-evasions-imaginaires.com/2009/06/pourquoi-adopter-la-copyleft-attitude.html>
- MARTING, « Pourquoi il nous tient à cœur de ne pas confondre Hacker et Cracker », 02 septembre 2010, <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/09/02/hacker-vs-cracker>.
- MOGLEN E., « L'anarchisme triomphant: Le logiciel libre et la mort du copyright », trad. Jérôme Dominguez, 08 janvier 2001, http://emoglen.law.columbia.edu/my_pubs/anarchism-fr.html
- MOREAU A., « Le copyleft, la topie tournante de l'auteur », *D'ailleurs*, n°2, printemps 2010. <http://artlibre.org/archives/textes/709>
- M. PASQUINI, « InLibroVeritas passe 2473 œuvres sous Licence Art Libre », 10 février 2007, <http://www.ilv-bibliotheca.net/blog/index.php?post/2007/02/10/20-inlibroveritas-passe-2473-oeuvres-sous-licence-art-libre>
- PERENS B., « La définition de l'Open Source », trad. Sébastien Blondeel, 1998, http://www.linux-france.org/article/these/the_osd/fr-the_open_source_definition.html

- PETAZONNI T., « Faut-il passer au Libre, un article de Clever Age. », n. d., <http://thomas.enix.org/Blog-20050824212404-Libre>
- PITROU A., « Les données personnelles à la merci des logiciels libres », 21 avril 2004, <http://www.libroscope.org/Les-donnees-personnelles-a-la>
- PITROU A., « Du libre et du gauchisme : une parenté fallacieuse », 18 septembre 2005, <http://www.libroscope.org/Du-libre-et-du-gauchisme>
- PITROU A., « Des contenus libres pour les logiciels libres. Ce que tout le monde espère trouver sans jamais oser le demander... », 15 avril 2005, <http://www.libroscope.org/Des-contenus-libres-pour-les>
- RAYMOND E. S., *La cathédrale et le bazar*, 1998, trad. Sébastien Blondeel, <http://www.linux-france.org/article/these/cathedrale-bazar/cathedrale-bazar.html>
- RAYMOND, E. S., « Une brève histoire des hackers », trad. Sébastien Blondeel, 1998, http://www.linux-france.org/article/these/hackers_history/fr-a_brief_history_of_hackerdom.html
- RAYMOND E. S., « Comment devenir un hacker ? », 2001 – 2010, version 1.41, trad. Jean-Karim Bockstael, <http://files.jkbockstael.be/hacker-howto-fr.html>
- RAYMOND E. S., « Defending Network Freedom », 11 novembre 2003, <http://www.catb.org/~esr/netfreedom>
- SIMON G., « La réalité augmentée », s. d., <http://www.loria.fr/~gsimon/ra>
- STALLMAN R. M. et FREE SOFTWARE FOUNDATION, « Manifeste GNU », 1985, 1993, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009, trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/gnu/manifesto.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Linux et le Projet GNU », trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2007, <http://www.gnu.org/gnu/linux-and-gnu.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Copyleft : Idéalisme pragmatique », 1998, 2003, trad. inconnu, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/philosophy/pragmatic.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Le projet GNU », 1998, 2001, 2002, 2005, 2006, 2007, trad. Sébastien Blondeel, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Conférence de Richard Stallman ». Transcription de la conférence du mardi 10 novembre 1998 par Frédéric Couchet et Sébastien Blondeel, Université Paris 8, <http://www.april.org/actions/rms/19981110/texte.html>
- STALLMAN R. M., « Pouvez-vous faire confiance à votre ordinateur ? », 2002, 2007, trad. Fabien Illide, révisée par trad-gnu@april.org, <http://www.gnu.org/philosophy/can-you-trust.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Pourquoi l'« open source » passe à coté du problème que soulève le logiciel libre. », trad. Mathieu Stumpf, révisée par trad-gnu@april.org, 2007, 2010, <http://www.gnu.org/philosophy/Open-Source-misses-the-point.fr.html>
- STALLMAN R. M., « Logiciel Libre : Liberté et coopération », transcription du discours à l'Université de New York, 29 mai 2001. <http://www.gnu.org/events/rms-nyu-2001-transcript.fr.html>
- STOEHR T., « Le format ouvert OpenDocument est une norme ISO », 3 mai 2006, <http://formats-ouverts.org/blog/2006/05/03/795-le-format-ouvert-opendocument-est-une-norme-iso>
- STUTZ M., « Welcome to linart! », le 26 août 1997, <http://www.mail-archive.com/linart@li.org/msg00118.html>
- STUTZ M., « Appliquer le Copyleft à de l'information de type non logiciel », 1997, <http://www.gnu.org/philosophy/nonsoftware-copyleft.fr.html>
- SUKLJE M., « Lettre ouverte aux médias sur le mauvais usage du terme "hacker" », 2 août 2010, trad. Framalang : Marting, Siltaar, Loque Humaine et Barbidule. <http://www.framablog.org/index.php/post/2010/09/02/hacker-vs-cracker>.
- WHEELER D. A., « Why Open Source Software / Free Software (OSS/FS, FLOSS, or FOSS)? Look at the Numbers! », 16 avril 2007, http://www.dwheeler.com/oss_fs_why.html

Informatique, cyberculture, divers.

- BERARDI F., « Techno-Nomadisme et pensée Rhizomatique », *Multitudes* n° 5, Mai 2001, <http://multitudes.samizdat.net/Techno-nomadisme-et-pensee.html>
- CHARPIN F., « Étymologie et histoire du mot technologie », *Solaris*, n° 4, Décembre 1997, <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d04/4charpin.html>
- DUMOUT E., « Concurrence : la condamnation de Microsoft confirmée par la justice européenne », 17 septembre 2007, <http://www.zdnet.fr/actualites/informatique/0,39040745,39373348,00.htm>
- GATES B., Propos recueillis par Michael Kanellos, 07/01/2005, <http://www.zdnet.fr/actualites/pour-bill-gates-restreindre-la-propriete-intellectuelle-s-apparente-a-un-communisme-d-un-nouveau-genre-39196890.htm>.
- GATTOLIN A. et LEFEBVRE T., « Stopub : analyse provisoire d'un rhizome activiste », *Multitudes* n° 16, *Printemps* 2004, <http://multitudes.samizdat.net/Stopub-analyse-provisoire-d-un.html>
- HOEDIC, « No life ? Second life », 12 janvier 2007, <http://www.mon-ile.net/carnet/No-life-Second->

- [life.html](#)
- LACROIX G., « Cybernétique et société : Norbert Wiener ou les déboires d'une pensée subversive, *Terminal*, N° 61, 1993, <http://www.revue-terminal.org/www/articles/61/identitespouvoirsacroix.html>
- LÉVY P., « Essai sur la cyberculture : l'universel sans totalité. Le deuxième déluge, l'articulation d'une multitude de points de vue sans point de vue de Dieu », *Rapport au conseil de l'Europe, version provisoire*. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/cyberculture/cyberculture.html>
- LÉVY P., « Cyberspace et cyberculture », conférence donnée à l'Université Ouverte de Barcelone, sans date, http://www.uoc.edu/humfil/digithum/digithum1/levy/ciberespai_fr.htm
- LICKLIDER J. C. R., « Man-Computer Symbiosis », in *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, vol. HFE-1, p. 4-11, mars 1960, <http://groups.csail.mit.edu/medg/people/psz/Licklider.html>
- LICKLIDER J.C. R. et TAYLOR R., « The Computer as a Communication Device », in *Science and Technology*, avril 1968. <http://www.utexas.edu/ogs/lectures/taylor/licklider-taylor.pdf>
- MATHIAS P., « La superstition technologique », *MAG Philo*, 2001-2007 http://www.sceren.fr/magphilo/philo02/dos_articles1.htm
- MATHIAS P., « Y a-t-il une pensée informatique? », 25 avril 2007, http://pmat.ciph.free.fr/article.php3?id_article=69
- POULAIN L., « A l'intérieur de Microsoft. Quand le géant passe à l'action », *Les Dossiers du LDH*, http://www.ldh.org/Dossiers/Entreprises/microsoft_3.html
- QUÉAU P., « Cyber-culture et info-éthique », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* n° 12, Février 1998. <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b12/b12c7.htm>
- QUÉAU P., « Le Virtuel et la Grâce », *Revue Intemporelle*, n°8, 1997, <http://www.humains-associes.org/No8/HA.No8.Queau.html>
- QUÉAU P., « Communiqué de presse du colloque INFOéthique98 », Monte-Carlo, octobre 1998, http://www.unesco.org/webworld/infoethics_2/fr/pr_rel_1.htm
- QUÉAU P., « Vers une éthique planétaire, le défi du 3^e millénaire » entretien avec Natacha Quester-Séméon, 1999, http://www.cyberhumanisme.org/ethique_planetaire.html
- QUÉAU P., « L'âme et l'art », 27 juin 2006, <http://queau.eu/?p=64>
- SABARTHES L., « Sur IEML de Pierre Lévy », *Lettres Automates Intelligents*, n° 76, 24 octobre 2007, <http://www.admiroutes.asso.fr/larevue/2007/84/courrier.htm>
- ROSSI S., *Histoire de l'informatique*, 2004, <http://histoire.info.online.fr>
- STALLMAN R., « Perspective: Bill Gates and other communists », *News.com*, 15 février 2005, http://www.news.com/Bill-Gates-and-other-communists/2010-1071_3-5576230.html
- TIEMANN M., « What I Learned from the Libertarians. », 16 août 2007, <http://www.opensource.org/node/184>

Droit, économie, politique.

- ANDERSEN C., « La longue traîne », *Wired* octobre 2004, trad. Natasha Dariz et Daniel Kaplan, <http://www.internetactu.net/2005/04/12/la-longue-traîne>
- BADIOU A., « L'hypothèse communiste », interview par Pierre Gaultier, 06 août 2009 *legrandsoir.info*, <http://www.legrandsoir.info/L-hypothese-communiste-interview-d-Alain-Badiou-par-Pierre.html>
- CHAMPEAU G., « Communisme et propriété intellectuelle : le duel ? », 07 janvier 2005, *numerama.com*, <http://www.numerama.com/magazine/1636-communisme-et-propriete-intellectuelle-le-duel.html>
- CHAMPEAU G., « Flattr : la rémunération des créateurs par les fondateurs de The Pirate Bay », *Numerama.com*, 11 février 2010, <http://www.numerama.com/magazine/15070-flattr-la-remuneration-des-createurs-par-les-fondateurs-de-the-pirate-bay.html>
- CHARTIER M., « Hadopi : le coup de gueule des FAI ! », 07 avril 2010, *PCWorld*, <http://www.pcworld.fr/2009/04/07/internet/hadopi-fai/66811>
- COLLECTIF, *La bataille Hadopi*, <http://www.inlibroveritas.net/la-bataille-hadopi.html>
- CRÉDOC, *Enquête « Conditions de vie et Aspirations des Français »*, *La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française* (2008). Rapport réalisé à la demande du Conseil Général des Technologies de l'Information (Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Emploi) et de l'Autorité de Régulation des Communications Electroniques et des Postes, novembre 2008, http://www.arcep.fr/uploads/tx_gspu...101208.pdf
- DUSOLLIER S., GENDREAU Y., GERVAIS D., GINSBURG J., GOTZEN F., LUCAS A., QUAEDVLIÉ G., SIRINELLI P. et STROWELA., « La propriété des auteurs : un droit pour des voleurs ? », *Le Monde Diplomatique*, octobre 2002, <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/10/STROWEL>

- GATES B., « Gates taking a seat in your den », interview par Mickael Kanellos, 05 janvier 2005, *news.cnet.com*, http://news.cnet.com/Gates-taking-a-seat-in-your-den/2008-1041_3-5514121.html?tag=nefd.ac
- Groupe de PSC HSS n°8, *Rapport de projet scientifique, École Polytechnique*, « L'effet long-tail », 14 Mai 2007, http://www.edu.polytechnique.fr/documents/PSC/PSC_HSS8.pdf
- HILLOT D., « La Sacem et les licences libres : a future love story ? », 13 avril 2010, <http://outsiderland.com/dissemination/?p=262>
- julien@immateriel.fr, « De l'inefficacité des DRM », 01 mai 2009, <http://blog.immateriel.fr/2009/05/01/de-linefficacite-des-drm>
- KAPLAN D., « Que faire de la longue traîne ? », 22 janvier 2009, <http://www.internetactu.net/2009/01/22/que-faire-de-la-longue-traîne>
- LAURENT A., « EMI sans DRM pour VirginMega et FnacMusic aussi », 03 avril 2007, <http://www.clubic.com/actualite-71945-emi-drm-virginmega-fnacmusic.html>
- MACREZ F. et RIVIÈRE R., « Les logiciels libres, l'administration et les marchés publics. Des principes juridiques à la pratique (et inversement) », *Encyclopédie juridique des biens informatiques*, <http://encyclo.erid.net/document.php?id=491>
- MOREAU A., « Création et Internet: nouvelle donne ou arrière-garde ? », *So-Multiples*, n°4, janvier 2010, <http://www.so-multiples.com/revue/pdf/numero4/Article%20Antoine%20Moreau.pdf>
- MOREAU A., « Copyleft Attitude : une communauté invouable ? », février 2004, texte écrit pour et refusé par la revue d'Arts Plastiques, *Plastik*, de l'Université Paris 1, <http://artlibre.org/archives/textes/98> et <http://infos.samizdat.net/article301.html>
- MOULIER BOUTANG Y., « La bifurcation historique du capitalisme est en train de s'opérer », interview Jean-Marie Durand, 22 mai 2010, *Les inrocks*, <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/article/la-bifurcation-historique-du-capitalisme-est-en-train-de-soperer-yann-moulier-boutang>
- MUGUET F., « Le mécénat global : introduction », Version 0.9 - 18 Août 2009, <http://mecenat-global.org/index-fr.html>
- NOÏSETTE T., « Échos d'un débat sur Hadopi », 27 mars 2009, <http://www.zdnet.fr/blogs/l-esprit-libre/echos-d-un-debat-sur-hadopi-39602271.htm>
- REES M., « Sony, les rootkits et la gestion des DRM », 02 novembre 2005, http://www.pcinpact.com/actu/news/Sony_les_rootkits_et_la_gestion_des_DRM.htm
- SMIERS J., « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! », *Le Monde Diplomatique*, septembre 2001, <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/SMIERS/15604>
- UNESCO, « Comment se présente la croissance du commerce international des biens et des services culturels ? » *Culture, commerce et mondialisation Questions et réponses*, http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=18670&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- XIFARAS M., « Le copyleft et la théorie de la propriété », *Multitudes* n° 41, Printemps 2010, disponible sur <http://www.eurozine.com/articles/2010-04-13-xifaras-fr.html>

Thèses, documents, rapports.

- L'ARCEP (Autorité de Régulation des Communications Electroniques et des Postes), « Neutralité des réseaux. Les actes du colloque », Paris, avril 2010, http://www.arcep.fr/uploads/tx_gspublication/actes-colloque-neutralite-130410-juil10.pdf
- BASQUIN C., *Romain Rolland et l'agence des prisonniers de Genève (1914-1916)*, thèse de l'École nationale des chartes, soutenue en 1999, http://www.prisons.eu.org/article.php3?id_article=10880&var_recherche=soutenu
- BELHOMME O., MOREAU A., « Contrat AMEME n°8 (Duplex Copyleft Design) », http://www.galerieduplex.com/IMG/pdf/Contrat_ameme8.pdf et http://antoinemoreau.org/fichiers/expo8_24593_Contrat_ameme8.odt
- BRADNER S. O., « The Internet Standards Process -- Revision 3 », octobre 1996, <http://www.ietf.org/rfc/rfc2026.txt>
- BRÛGE C., « La communauté Art Libre : un enchevêtrement de réseaux discursifs et créatifs ? ». Mémoire (mention très bien) présenté en juin 2003 pour l'obtention du DEA Sciences de l'Information et de la Communication, Université Charles de Gaulle, Lille 3, sous la direction de M. Eric Delamotte, Professeur des Universités et Mme Laurence Allard, Maître de Conférences. <http://artlibre.org/archives/news/163>
- CELIK O., « Le paradoxe d'une communication réticulaire. Étude sur l'œuvre On se comprend d'Antoine Moreau », 1999-2000, Mémoire de DEA sous la Direction de Mme Mœglin-Delcroix, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. de philosophie. http://antoinemoreau.info/on_se_comprend/celik.html

- CLÉMENT-FONTAINE M., *La licence Publique Générale GNU [logiciel libre]*, Mémoire de DEA, Université Montpellier I (laboratoire CNRS ERCIM) sous la direction du Professeur Michel Vivant. <http://www.crao.net/gpl/gpl.html> & <http://www.juriscom.net/uni/mem/08/presentation.htm>
- CSPLA, Commission Spécialisée, « La mise à disposition ouverte des œuvres de l'esprit », juin 2007, <http://www.cspla.culture.gouv.fr/CONTENU/miseadiposouverterapp.pdf>
- *Code de la propriété intellectuelle* (partie législative), Première partie - La propriété littéraire et artistique, Livre Ier – Le droit d'auteur, Titre II – Droit des auteurs, chapitre II, droits patrimoniaux. http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm
- CSPLA, « Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, Commission sur la mise à disposition ouverte des œuvres de l'esprit. Avis n° 2007 – 1 », juin 2007. <http://www.cspla.culture.gouv.fr/CONTENU/avismiseouverte.pdf>
- LECLERCQ N., *Logiciel libre : une volonté de transparence*, mémoire de synthèse d'un travail réalisé dans le cadre d'un projet de fin d'études pour la Formation d'Ingénieurs en Informatique de la Faculté d'Orsay (FIIFO), juin 1999, édition Sébastien Blondeel, http://www.linux-france.org/article/these/memoire-leclercq/memoire_leclercq-4.html
- NETWORK WORKING GROUP et HAMBURIDGE S., Intel Corp., « Request For Comments : 1855 », « Les règles de la Netiquette », octobre 1995, trad. J.-P. Kuypers, novembre 1995 – juillet 2004, <http://www.sri.ucl.ac.be/SRI/rfc1855.fr.html>
- QUAREMME M., *Une introduction philosophique au copyleft*, mémoire présenté sous la direction de M. le Professeur Benoît Frydman en vue de l'obtention du titre de licencié en Philosophie spécialisation Communication lors de l'année académique 2002-2003, <http://quaremme.be/2010/01/08/une-introduction-philosophique-au-copyleft>
- SIEGELAUB S. et PROJANSKY R., « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement », <http://wageforwork.com/english.pdf>
- VxD, « À bien des égards le libre est une religion ! Un dieu présent partout et liant toute l'humanité entre elle », Bande dessinée, 29 juin 2007, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_libre_est_une_religion.png (page visitée le 27/10/10).

Ressources générales.

- Appel pour le revenu de vie, <http://appelpourlerevenuevie.org>
- Biblio du Libre, <http://www.freescape.eu.org/biblio>
- *Code de la propriété intellectuelle* (partie législative). Première partie - La propriété littéraire et artistique http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt1.htm
- « Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques » *Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle*, http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html
- Copyleft Attitude, <http://artlibre.org>
- Creative Commons, <http://creativecommons.org>
- Definition of Free Cultural Works, <http://freedomdefined.org>
- Dictionnaire des arts médiatiques, <http://132.208.118.245/MenuAcces.html>
- L'encyclopédie libre, <http://wikipedia.org>
- Fédération Informatique et Libertés, <http://www.vie-privee.org>
- Framasoft, <http://framsoft.net>
- Formats ouverts ! <http://formats-ouverts.org/blog>
- The GNU Operating System, <http://gnu.org>
- HODOI, du texte à l'hypertexte, <http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances>
- Le Jargon français, dictionnaire d'informatique, <http://jargon.org>
- JurisPedia.org, le droit partagé, <http://fr.jurispedia.org>
- Libroscope, <http://libroscope.org>
- Pourquoi utiliser des formats ouverts ? <http://www.openformats.org/fr>
- La Quadrature du Net, <http://www.laquadrature.net>
- Official Internet Protocol Standards, <http://www.rfc-editor.org/rfcxx00.html>
- Société d'Acceptation et de Répartition des Dons, <http://www.sard-info.org>
- Veni, Vedi, Libri, diffuseur de licences libres, <http://www.venividilibri.org>
- World Wide Web Consortium, <http://www.w3.org>
- Wikimedia.org, « Category:FAL », <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:FAL?>
- World Intellectual Property Organization, <http://www.wipo.int>
- Yinternet.org, <http://www.yinternet.org>

Divers.

- ANOU G., « Bush II : exporter la liberté américaine », 21 janvier 2005, http://www.rfi.fr/actufr/articles/061/article_33421.asp
- BORN J. D., « Le syndrome des habits neufs de l'empereur », <http://users.skynet.be/neurochirurgie.citadelle/habneuf.html>
- Rencontre avec le Peuple Loup, <http://www.peupleloup.info>

Œuvres.

- ABRAHAMS A., « Being Human », <http://bram.org>
- AMMD, « Freak & free arts coo[r]p », <http://www.ammd.net>
- ART112, « Artistoïdes anonymes », <http://www.art112ism.org>
- AUBER O., « Générateur Poïétique », <http://poietic-generator.net>
- BON F., « Tiers livre | le journal images », <http://www.tierslivre.net/krnk>
- BOBIG, « Less is easier », <http://www.lessiseasier.net>
- BON F., « Tiers livre, Journal images », <http://www.tierslivre.net/krnk>
- CHATONSKY G., « Nervures », <http://incident.net/works/nervures>
- CLEEMPOEL M., <http://www.michelcleempoel.be>
- COTTET R., « 216.62.38 », <http://www.crob.ch/art/216-62-38/index.htm>
- COTTET R., « Trans-fair », <http://www.crob.ch/art/trans-fair/index.htm>
- COTTET R., « Babel », <http://www.crob.ch/art/BABeL>
- COTTET R., « BABeL-jik », <http://www.crob.ch/art/BABeL-jik/index.html>
- DALTEX, « On se comprend, j'espère ! », http://daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/index.htm
- DROUIN R., « Rhizomes », <http://www.incident.net/works/rhizomes>
- FRESPECH N., « L'échoppe photographique », <http://www.frespech.com/echoppe>
- EHMA, <http://blanc-est.net/ehma>
- FREEMAGES, « bibliothèque de photos sous Licence Art Libre », <http://www.freemages.fr>
- GOSUB10, « net label », <http://gosub10.org>
- JIVEZY, « En tous lieux / Compression des affaires », <http://jiveziplak.free.fr>
- LEROUX P., « Décollage », <http://www.pascal-leroux.org/pagesreal/decollage.html>
- L. L. de MARS, « les œuvres sous copyleft du Terrier » <http://www.le-terrier.net/lestextes/lal.htm>
- L. L. de MARS, *Une brève et longue histoire du monde*, Délicates, 2011, <http://c.detrogoff.free.fr/livres/breveetlongue/breve.htm>
- L. L. de MARS, *Prières*, éditions Les Rêveurs, 2009, <http://www.editionslesreveurs.com/shop/prieres>
- LOZANO A., « Logz », <http://logz.org>
- MIAOUW, « L'auberge des vieux chats », <http://miaouw.eu.org>
- MOREAU A., « On se comprend », http://antoinemoreau.info/on_se_comprend
- MOREAU A., « Paule et Paul », <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=Paule>
- MOREAU A., « Expositions Mode d'Emploi n°6 » <http://www.centredartlelait.com/AMEME> et <http://antoinemoreau.org/index.php?cat=expo6>
- ÖKO SYSTEM, « legendary teKno punk conspiracy from Aix-Marseille », <http://okosystem.3boom.net>
- PARIS J., « photographies, vidéos », <http://josephparis.fr>
- ROLIN T., « AdaM-Project », <http://www.adamproject.net>
- SAIJ I., « Works under copyleft license », <http://www.saij-copyleft.net>
- ZAVATTA, « Créations artistiques en licence libre », <http://zavata-asso.blogspot.com>

CD-audios.

- AYLER A., *My Name Is Albert Ayler*, Black Lion, B0000255A3, 1963-1999, cd-audio.
- De CERTEAU M., « L'ange et le langage », enregistré en 1984, *Anthologie Sonore De La Pensée Française*, cd 2, FREMEAUX & ASSOCIÉS, Réf. : FA5063, 2003.
- CORMIER P., « Dogme », *Croire ? Étude critique de la croyance par 16 philosophes contemporains*, Fremeaux & Associates, 2006, cd audio n°2.
- ÉLIANE P., (trad., musique et chant), *Les chansons mystiques de Jean de la Croix*, CD Éditions du Carmel, 1998 & Bayard Musique, 1999.

Émissions de radio, podcasts.

- R. BARTHES, « discours de la leçon inaugurale au Collège de France », 1977, enregistrement du discours du 7 janvier 1977, *Revue des ressources*, <http://revue.ressources.org/IMG/mp3/Barthes-4.mp3>
- BOURGEOIS B., « La fin de l'histoire selon Hegel », communication présentée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques, Paris, 12 décembre 2005, <http://www.canalacademie.com/La-fin-de-l-histoire-selon-Hegel.html>
- REVAULT D'ALLONNES M. et FOESSEL M., « Autorité et Démocratie », le 21 janvier 2006, *Répliques*, France-Culture, <http://www.franceculture.com/emission-autorit%C3%A9-et-d%C3%A9mocratie-2006-01-21.html>

Séminaires.

- BADIOU A., *Images du temps présent*, octobre 2002/juin 2003, *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence*, octobre 2004/juin 2007, Collège International de Philosophie.
- MATHIAS, P. *Travaux en diktyologie générale*, Printemps 2005 : « L'Internet : questions de droit » ; octobre 2005/juin 2006 : « Lectures de l'Internet » ; octobre 2006/juin 2007 : « L'Internet : ses mots et ses pratiques » ; Printemps 2008 : « Des subjectivités numériques » ; Printemps 2009 : « Le labyrinthe des savoirs », Collège International de Philosophie.
- MENGUE P., *Pensée, béance et démocratie*, octobre 2003/juin 2004 ; *Devenirs imperceptibles*, octobre 2010/juin 2011, Collège International de Philosophie.
- B. STIEGLER, *Trouver de nouvelles armes. Pour une polémologie de l'esprit*, octobre 2005/juin 2006, octobre 2006/juin 2007, Collège International de Philosophie.

Vidéos.

- EPELBOIN F., « Ethique et numérique : utilisation raisonnée des technologies », vidéo de la présentation donnée en juillet 2010 à l'Université du SI, 10 septembre 2010, <http://fr.readwriteweb.com/2010/09/10/a-la-une/ethique-numrique-utilisation-raisonne-des-technologies>
- GODARD J. L. et MIÉVILLE A. M., *Je vous salue Sarajevo*, 2mn, 1993, in *Four Short Films / Quatre Films Courts*, 2006, http://www.annexia-net.com/DVD_Godard_FourShortFilms.html
- LEGENDRE P. et CAILLAT G., *Dominium mundi*, DVD, Arcades Video, 2007.
- LEGENDRE P. et CAILLAT G., *La fabrique de l'homme occidental*, DVD, Ideal Audience International, 2008.
- PUTTONEM H., *Nom de code : Linux*, 52 mn, 2002, http://archives.arte.tv/fr/archive_19031.html visible sur http://www.dailymotion.com/video/xx752_documentairenomdecodelinuxalte_tech

Catalogues d'exposition.

- *Biennale de Paris XV*, Éditions Biennale de Paris, 2007.
- claud rutault, Musée de Grenoble / Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Le Consortium, Dijon, 1992.
- claud rutault *les toiles et l'archer*, musée bourdelle, éditions des cendres, 2005.
- DADA, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2005.
- *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, 1995.
- *L'Informe : mode d'emploi*, R. KRAUSS, Y-A.BOIS (dir.), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1999.
- *Les ready-made appartiennent à tout le monde*, Edition Actar-Macba, 2000.
- L. WEINER, *Collection Public Freehold*, Catalogue de l'exposition à l'ancien Collège des Jésuites par les étudiants de l'ESAD de Reims, 15 mai au 12 juin 2003.
- *Partname = part.keys ()[]*, Catalogue of the Media Design M.A. Programme, 2008.
- Robert Filliou, *génie sans talent*, Éditions Hatje Cantz 2003.
- ULTRALAB, *3 Projets*, Éditions Archibooks, 2004.

Table des matières

<u>Sommaire</u>	1
<u>Remerciements</u>	3
<u>Introduction</u>	7
<u>1 Le copyleft, un droit de l'auteur né du logiciel libre</u>	14
<u>1.1 L'auteur et le droit d'auteur</u>	14
<u>1.1.1 Introduction</u>	15
<u>1.1.2 Historique du droit d'auteur</u>	17
<u>1.1.2.1 Quelques dates significatives</u>	18
<u>1.1.2.2 Le droit d'auteur aujourd'hui en France</u>	23
<u>1.1.3 L'invention de l'auteur</u>	25
<u>1.1.3.1 Ou'est-ce qu'un auteur ?</u>	26
<u>1.1.3.1.1 Définition, difficultés</u>	27
<u>1.1.3.1.2 Vie et mort de l'Auteur</u>	29
<u>1.1.3.1.3 La naissance des auteurs</u>	33
<u>1.1.4 Légitimité de l'auteur</u>	40
<u>1.1.4.1 Le droit dans la création : quelle création légitime ?</u>	40
<u>1.1.4.1.1 Le vrai de l'œuvre</u>	41
<u>1.1.4.1.2 L'authenticité de l'auteur</u>	44
<u>1.1.4.2 Le net et le numérique : un nouveau statut de l'auteur</u>	49
<u>1.1.4.2.1 Problèmes de droit d'auteur liés au Peer-to-Peer</u>	50
<u>1.1.4.2.1.1 De la bouche à l'oreille, de l'oreille à la bouche : une langue vivante</u>	50
<u>1.1.4.2.1.2 Copie privée, privé de copies ?</u>	53
<u>1.1.4.2.2 Des auteurs face à l'Auteur</u>	54
<u>1.1.4.2.3 Une autorité en moment de crise</u>	56
<u>1.1.4.2.4 Des blogs au phénomène facebook, le web 2.0</u>	58
<u>1.2 Une moderne modernité : entre décréation et destruction</u>	64
<u>1.2.1 La figure de l'auteur comme créateur</u>	67
<u>1.2.1.1 Un sujet libre</u>	67
<u>1.2.1.2 Des mouvements libérateurs, les avant-gardes artistiques</u>	69
<u>1.2.1.2.1 Dada</u>	70
<u>1.2.1.2.2 Futurisme</u>	73
<u>1.2.1.2.3 Abstraction</u>	75
<u>1.2.1.2.4 La Biennale de Paris</u>	80
<u>1.2.1.2.5 Quel commun aux avant-gardes ?</u>	84
<u>1.2.2 L'art de la technique</u>	88
<u>1.2.2.1 Tekné versus ars ?</u>	89

1.2.2.2	<u>Des machines et de l'intelligence.....</u>	93
1.2.2.2.1	<u>L'intelligence de l'opération.....</u>	94
1.2.2.2.2	<u>Le calcul des machines.....</u>	98
1.2.2.3	<u>La faille, condition d'invention.....</u>	100
1.2.3	<u>Le moteur de la création : une explosion des formes.....</u>	104
1.2.3.1	<u>De l'insu de la création à l'incrétion sue.....</u>	104
1.2.3.2	<u>De la décréation versus déculturation.....</u>	106
1.2.3.3	<u>Émission et réception numérique, une dialogique renversante.....</u>	111
1.3	<u>Le logiciel libre copyleft.....</u>	117
1.3.1	<u>Définition du copyleft.....</u>	118
1.3.1.1	<u>Rendre réel le copyleft.....</u>	121
1.3.1.1.1	<u>GNU, le projet de la Free Software Foundation.....</u>	123
1.3.1.1.1.1	<u>Richard Stallman, un informaticien épris de liberté.....</u>	123
1.3.1.1.1.2	<u>Une imprimante fermée ou la petite histoire.....</u>	124
1.3.1.1.2	<u>La General Public License.....</u>	125
1.3.1.2	<u>Aux sources du copyleft, de l'informatique libre par excellence.....</u>	129
1.3.1.2.1	<u>Une mécanique intelligente ouverte par tradition.....</u>	130
1.3.1.2.2	<u>L'internet, système ouvert.....</u>	131
1.3.1.2.3	<u>Unix, modèle d'ordinateur.....</u>	135
1.3.1.2.4	<u>Le projet Share d'IBM.....</u>	137
1.3.2	<u>L'Open-Source et les licences libres non copyleft.....</u>	141
1.3.2.1	<u>Le fait politique du libre, des effets politiques ?.....</u>	141
1.3.2.2	<u>L'Open-Source, la liberté en absolu.....</u>	144
1.3.2.3	<u>FLOSS, un syncrétisme.....</u>	149
1.3.3	<u>Des logiciels et des hommes libres.....</u>	156
1.3.3.1	<u>Des logiciels libres.....</u>	156
1.3.3.1.1	<u>Emacs.....</u>	157
1.3.3.1.2	<u>GNU/Linux.....</u>	157
1.3.3.1.3	<u>OpenOffice.org.....</u>	161
1.3.3.1.4	<u>The Gimp.....</u>	163
1.3.3.1.5	<u>Des logiciels libres pour tous usages.....</u>	163
1.3.3.2	<u>La communauté du Logiciel Libre.....</u>	164
1.3.3.2.1	<u>Des associations.....</u>	165
1.3.3.2.2	<u>Des GUL.....</u>	166
2	<u>L'internet et le numérique, un bouleversement culturel.....</u>	170
2.1	<u>Tekné : une histoire de formes, de formes d'art.....</u>	173
2.1.1	<u>L'histoire de l'art et son achèvement.....</u>	174
2.1.1.1	<u>L'invention de l'histoire, philosophie de l'histoire, finalité de l'histoire.....</u>	174
2.1.1.2	<u>L'invention de l'art.....</u>	176
2.1.1.2.1	<u>Lascaux, l'art peut-être.....</u>	176
2.1.1.2.2	<u>Gilgamesh, le premier récit de l'humanité.....</u>	180

2.1.1.3 L'invention de l'histoire de l'art.....	182
2.1.1.3.1 Le sentiment religieux.....	184
2.1.1.3.2 L'union de l'esthétique et de l'éthique.	186
2.1.1.3.3 La grâce.....	188
2.1.1.4 L'invention de la fin l'histoire, de la fin de l'art et de la fin de l'histoire de l'art.	194
2.1.1.5 L'a- fin de l'histoire, l'a-fin de l'art.	196
2.1.2 <i>De la technique à la technologie.</i>	199
2.1.2.1 La technologie, un monde de croyances.....	199
2.1.2.2 La technique, une évolution de l'homme.	202
2.1.2.3 Le numérique, l'internet et le copyleft et la question technique.....	207
2.2 <u>Ce que fait le numérique et l'internet à la culture.</u>	211
2.2.1 <i>Les faits : le numérique, l'internet et la cyberculture.</i>	213
2.2.1.1 Puissances du numérique et du net.....	214
2.2.1.1.1 Le numérique.....	215
2.2.1.1.2 L'internet.....	217
2.2.1.1.3 Contradictions et conflits entre les mondes.	221
2.2.1.2 Réseau / Rhizome : résonance des entrelacs.....	229
2.2.1.2.1 Le rhizome.....	229
2.2.1.2.2 Le réseau.....	232
2.2.1.2.3 Réseau/rhizome : méli-mélo.....	234
2.2.1.2.3.1 Le réseau des réseaux, quel croisement ?.....	236
2.2.1.2.3.2 Fascination des artistes pour le concept de rhizome.....	243
2.2.1.2.3.2.1 « Rhizomes » de Reynald Drouin.....	244
2.2.1.2.3.2.2 « Nervures » de Grégory Chatonsky.....	246
2.2.1.3 La cyberculture, une « culturologie » ?.....	248
2.2.1.3.1 Une culture qui prend ses futurs pour la réalité.....	252
2.2.1.3.1.1 Précipitation.....	253
2.2.1.3.1.2 Excitations.....	255
2.2.1.3.2 De la pensée dans la cyberculture.....	260
2.2.1.3.2.1 Le Feu de Pierre Levy.....	260
2.2.1.3.2.2 L'intelligence est-elle collective ?.....	264
2.2.1.3.2.3 Le démon de Philippe Quéau.....	268
2.2.1.3.2.4 La diktyologie de Paul Mathias.....	273
2.2.1.3.3 À travers l'internet, une culture en chemins de traverses.....	281
2.2.1.3.3.1 Le devenir pensée.....	282
2.2.1.3.3.2 Le devenir œuvre.....	285
2.2.1.3.4 Le hacker, figure emblématique de la cyberculture.....	288
2.2.1.3.4.1 Qu'est-ce qu'un hacker ?.....	288
2.2.1.3.4.2 L'éthique hacker.....	292
2.2.2 <i>Modification du lieu et de ce qui a lieu.</i>	299
2.2.2.1 Écosystème, économie : échographies du copyleft.....	299
2.2.2.1.1 La question du lieu et de l'événement.....	300
2.2.2.1.2 Écosystème du numérique et de l'internet.....	303
2.2.2.1.3 Qu'est-ce qu'un « standard ouvert » ?.....	304
2.2.2.2 Écosystème, économie : échographies du copyleft.....	307

<u>2.2.2.2.1 L'économie, son renouvellement</u>	309
<u>2.2.2.2.2 Ce que peut être une « économie libre »</u>	314
<u>2.2.2.2.2.1 Libre, libéral, communiste, libertaire, libertarien ?</u>	315
<u>2.2.2.2.2.1.1 Le libre est-il libéral ?</u>	317
<u>2.2.2.2.2.1.2 Le libre est-il communiste ?</u>	318
<u>2.2.2.2.2.1.3 Le libre est-il libertaire ?</u>	320
<u>2.2.2.2.2.1.4 Le libre est-il libertarien ?</u>	321
<u>2.2.2.2.3 La pratique de l'art et l'œuvre inestimable</u>	325
<u>2.2.2.2.4 Le revenu d'existence</u>	328
<u>2.2.2.2.4.1 Différentes approches d'un revenu garanti</u>	328
<u>2.2.2.2.4.2 Le Revenu Minimum Artistique</u>	331
<u>2.2.2.3 Le « tout numérique », un autre monde est hyper-possible ?</u>	340
<u>2.2.2.3.1 Un nouvel Eldorado dans une jungle sans limite</u>	340
<u>2.2.2.3.2 Quel code, source de confiance ?</u>	348
<u>2.2.2.3.3 Du réel de l'immatériel au réalisme industriel</u>	353
<u>2.2.2.4 Ce que l'internet et le numérique impliquent de décisions culturelles</u>	358
<u>2.2.2.4.1 Développement d'une « culture politique » interne au matériau numérique et réticulaire</u>	359
<u>2.2.2.4.2 Une culture politique ?</u>	362
<u>2.2.2.4.3 L'art qui trouve la culture et qui la recouvre</u>	365
<u>2.2.3 Politique, culture, religion, le trio gagné</u>	371
<u>2.2.3.1 Politique : la gouvernance, la démocratie, s'orienter dans la décision</u>	372
<u>2.2.3.1.1 La gouvernance</u>	372
<u>2.2.3.1.2 Quelle société ?</u>	375
<u>2.2.3.1.2.1 Le social, un corps, une chair, un organisme ?</u>	376
<u>2.2.3.1.3 Quel modèle politique ?</u>	380
<u>2.2.3.1.3.1 Le copyleft mène-t-il à l'anarchie ?</u>	381
<u>2.2.3.1.3.2 L'application sociale du copyleft, une utopie ?</u>	383
<u>2.2.3.1.3.3 Le copyleft, un modèle pour la démocratie ?</u>	384
<u>2.2.3.1.3.4 Le copyleft, un supplément d'âme pour politiques désenchantées ?</u>	386
.....	386
<u>2.2.3.2 Culture : les industries, les auteurs</u>	388
<u>2.2.3.2.1 L'horreur culturelle</u>	388
<u>2.2.3.2.2 L'erreur culturelle</u>	390
<u>2.2.3.2.3 L'aurore culturelle</u>	391
<u>2.2.3.2.3.1 Avec du cœur à l'ouvrage</u>	392
<u>2.2.3.2.3.2 Avec des yeux d'artiste</u>	394
<u>2.2.3.2.3.3 Avec des mains d'artisan</u>	396
<u>2.2.3.3 Religion : apparition, disparition, permanence</u>	400
<u>2.2.3.3.1 La religion de la reliance</u>	401
<u>2.2.3.3.2 Une dimension mystique inscrite dans la machine</u>	403
<u>2.2.3.3.3 L'ouvert des moyens techniques</u>	405
<u>3 Le copyleft, un nouveau paradigme pour la culture ?</u>	408
<u>3.1 Des intentions artistiques proto-copyleft</u>	409
<u>3.1.1 L'art reprend ses droits</u>	411
<u>3.1.1.1 La place libre de l'auteur</u>	413
<u>3.1.1.1.1 Allan Kaprow</u>	414

3.1.1.1.2 <u>George Brecht</u>	418
3.1.1.1.3 <u>Philippe Thomas</u>	421
3.1.1.1.4 <u>claud rutault</u>	423
3.1.1.1.5 <u>Gilles Mahé</u>	427
3.1.1.2 <u>La contestation du droit d'auteur</u>	430
3.1.1.2.1 <u>Tolstoï et Romain Rolland, deux écrivains en lutte pour la paix</u>	430
3.1.1.2.1.1 <u>Tolstoï</u>	431
3.1.1.2.1.2 <u>Romain Rolland</u>	433
3.1.1.2.2 <u>L'Internationale Lettriste, l'Internationale Situationniste</u>	435
3.1.1.2.2.1 <u>Revue Potlatch, anti-copyright</u>	436
3.1.1.2.2.2 <u>Gil J. Wolman, pratiques du détournement</u>	440
3.1.1.2.3 <u>La propriété intellectuelle c'est le vol</u>	442
3.1.1.2.4 <u>Le Mécénat Global, la Société d'Acceptation et de Répartition des Dons</u>	446
3.1.2 <u>Des contrats dans l'art</u>	453
3.1.2.1 <u>Daniel Buren, avertissement</u>	453
3.1.2.2 <u>Lawrence Weiner</u>	458
3.1.2.3 <u>« The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement »</u>	463
3.2 <u>Les licences libres pour contenus</u>	469
3.2.1 <u>« The Free Music Philosophy », une première déclaration pour libérer la musique</u>	470
3.2.2 <u>La Design Science License, une première approche</u>	472
3.2.3 <u>La Licence Art Libre, une licence libre copyleft pour toutes productions de l'esprit</u>	478
3.2.4 <u>La Licence Creative Commons Attribution-ShareAlike, une licence libre parmi d'autres non libres</u>	480
3.2.5 <u>La compatibilité entre la Licence Art Libre et la Creative Commons by+sa</u>	490
3.3 <u>Qu'est-ce que créer avec le copyleft ?</u>	494
3.3.1 <u>L'invention des auteurs</u>	495
3.3.1.1 <u>La puissance des auteurs versus le pouvoir de l'Auteur ?</u>	496
3.3.1.2 <u>Le mouvement pro-am, le bricolage des consommateurs, le Web.2.0</u>	500
3.3.1.3 <u>Sculpture sociale, l'invention du quotidien</u>	502
3.3.2 <u>Perspectives problématiques posées avec le copyleft</u>	506
3.3.2.1 <u>De l'organe</u>	507
3.3.2.1.1 <u>Corps social / identité personnelle</u>	507
3.3.2.1.2 <u>Le mouvement du libre est-il un nouveau communisme ?</u>	509
3.3.2.1.3 <u>Corps et machine libre</u>	516
3.3.2.2 <u>La prise en compte du négatif</u>	518
3.3.2.2.1 <u>Le copyleft à l'œuvre, une négativité de survie</u>	522
3.3.2.2.1.1 <u>Adorno</u>	522
3.3.2.2.1.2 <u>Denys l'Aréopagite</u>	524

3.3.2.2.1.3 <u>Georges Bataille</u>	525
3.3.2.2.2 <u>De la finitude du positif et de l'infini du négatif</u>	527
3.3.3 <u>Formats ouverts et standards</u>	531
3.3.3.1 <u>Les formats ouverts</u>	532
3.3.3.2 <u>Les standards</u>	534
3.4 <u>L'art du copyleft</u>	537
3.4.1 <u>L'art libre, libre de l'Art ?</u>	538
3.4.1.1 <u>Haute technologie / Archaïsme culturel</u>	541
3.4.1.2 <u>La pratique du quotidien, maintenance d'un art libre</u>	549
3.4.2 <u>Culture libre versus art libre ?</u>	555
3.4.2.1 <u>Idéologie et dogme</u>	556
3.4.2.2 <u>Le libre est une religion!</u>	560
3.4.2.3 <u>L'art libre trouve la culture libre</u>	563
3.4.2.4 <u>Des illusions tenaces, ou la fatale histoire</u>	570
3.4.3 <u>L'art du copyleft, GNU/Linux entre légende et réalité</u>	574
3.4.3.1 <u>La légende du bazar plus fort que la cathédrale</u>	575
3.4.3.2 <u>L'histoire d'un animal</u>	577
3.4.4 <u>Le cas de l'art libre, l'exemple de Copyleft Attitude</u>	580
3.4.4.1 <u>Les œuvres référencées sur le site de Copyleft Attitude</u>	580
3.4.4.1.1 <u>Création ?</u>	583
3.4.4.1.2 <u>Disposition ?</u>	584
3.4.4.1.3 <u>Création ?</u>	589
<u>4 Quand une attitude est trans-formes : Copyleft Attitude</u>	593
4.1 <u>Copyleft Attitude : historique, mise en œuvre et motivations</u>	595
4.1.1 <u>Les rencontres Copyleft Attitude</u>	597
4.1.1.1 <u>Copyleft Attitude à Acces-Local</u>	598
4.1.1.1.1 <u>Le programme des rencontres</u>	598
4.1.1.1.2 <u>Le compte-rendu des rencontres Copyleft Attitude à Accès Local</u>	599
4.1.1.2 <u>Copyleft Attitude à Public></u>	607
4.1.1.2.1 <u>Compte-rendu des rencontres Copyleft Attitude à Public></u>	607
4.1.2 <u>De la difficulté d'être en intelligence</u>	612
4.1.2.1 <u>L'appropriation du mot « copyleft »</u>	612
4.1.2.2 <u>De la présence en rapport d'altérité, l'attitude convenue des artistes</u>	615
4.2 <u>La Licence Art Libre</u>	620
4.2.1 <u>La Licence Art Libre version 1.1</u>	621
4.2.2 <u>La Licence Art Libre version 1.2</u>	625
4.2.3 <u>La Licence Art Libre version 1.3</u>	626

<u>4.3 Œuvres.....</u>	631
<u>4.3.1 Des œuvres proto-copyleft.....</u>	632
4.3.1.1 Les Vitagraphies.....	632
4.3.1.2 La peinture de peintres.....	635
4.3.1.3 Les sculptures confiées.....	638
4.3.1.4 Les feuilles vierges à dessiner.....	645
<u>4.3.2 Des œuvres libres.</u>	650
4.3.2.1 Œuvres d'art libre.....	651
4.3.2.1.1 Le Générateur Poïétique.....	652
4.3.2.1.2 AdaM-Project.....	655
4.3.2.1.3 Le Logz.	658
4.3.2.1.4 L'échoppe photographique.....	661
4.3.2.1.5 Kassandre.org.....	664
4.3.2.1.6 L'AMMD.....	667
4.3.2.1.7 Trois artistes, trois façons d'envisager un art libre : Annie Abrahams, Bobig et Jivezi.....	672
4.3.2.1.8 Décollage.....	680
4.3.2.1.9 « On se comprend » et œuvres conséquentes.....	684
4.3.2.1.9.1 « On se comprend ».....	684
4.3.2.1.9.2 « Nature morte.01 » (« On se comprend, j'espère !»).....	692
4.3.2.1.9.3 « L'arbitraire ».....	695
4.3.2.1.9.4 « Trans-fair ».....	698
4.3.2.1.9.5 « drapFLAGpeau ».....	702
4.3.2.1.9.6 « BABeL ».....	705
4.3.2.1.9.7 « BABeL-jik ».....	707
4.3.2.1.9.8 « in-dices ».....	710
4.3.2.2 Para-art.....	714
4.3.2.2.1 Libre Accès.....	716
4.3.2.2.2 Yinternet.org.....	724
4.3.2.2.3 Veni, Vidi, Libri.....	730
4.3.2.2.4 Peuple loup.....	734
4.3.2.2.5 Des associations de culture libre en empathie avec la Licence Art Libre.	741
4.3.2.3 D'art œuvrant.....	747
4.3.2.3.1 Le fonctionnement de Copyleft Attitude.....	747
4.3.2.3.1.1 Copyleft Attitude sur le net.....	748
4.3.2.3.1.1.1 Des listes de diffusion.....	748
4.3.2.3.1.1.2 Le site artlibre.org.	750
4.3.2.3.1.2 Copyleft Attitude hors-ligne.....	752
4.3.2.3.1.2.1 Les rencontres Copyleft Attitude mensuelles.....	753
4.3.2.3.1.3 Actions : Copyleft Session, Copyleft Demo, Copyleft Party.....	755
4.3.2.3.1.3.1 Copyleft Party au web bar.....	755
4.3.2.3.1.3.2 Copyleft démo à « 2 pièces cuisine ».....	757
4.3.2.3.1.3.3 Copyleft sessions à Paris et à Madrid.....	761
Conclusion.....	768
Bibliographie.....	774
Table des matières.....	794

Antoine Moreau

**Le copyleft appliqué à la création hors logiciel.
Une reformulation des données culturelles ?**

Résumé :

Le copyleft est une notion juridique issue des logiciels libres qui autorise, dans le respect des droits de l'auteur, la copie, la diffusion et la transformation des œuvres avec l'interdiction d'en avoir une jouissance exclusive. C'est le projet GNU de la Free Software Foundation initié par Richard Stallman avec la première licence libre copyleft pour logiciels : la General Public License.

Notre recherche concerne le copyleft appliqué à la création hors logiciel telle que nous l'avons initiée en 2000 avec la Licence Art Libre. À travers la pratique que nous en avons et par l'observation de ses effets, nous nous interrogeons sur la place de l'auteur à l'ère du numérique et de l'internet. Nous découvrons une histoire, une histoire de l'art, qui n'est plus déterminée par une fin mais qui débouche sur des créations infinies réalisées par une infinité d'artistes mineurs et conséquents. Nous observons que le copyleft n'est pas un processus de création ordinaire, mais de décréation. Il s'agit d'affirmer, par la négative et la faille, non la négation ou la faillite, mais la beauté d'un geste qui s'offre gracieusement. Ce geste conjugue éthique et esthétique, il est « es-éthique ». Nous comprenons qu'avec le copyleft, la technique est au service d'une politique d'ouverture « hyper-démocratique », à l'image de l'hypertexte du web qui troue les pages et ouvre sur l'altérité. Il s'agit d'articuler le singulier au pluriel en un écosystème qui préserve le bien commun de la passion du pouvoir. Une économie élargie excède, sans le nier, le seul marché. Des œuvres copyleft affirment cette réalité politique et culturelle où l'art forme la liberté commune à tous et à chacun.

Abstract :

Copyleft is a legal notion stemming from the free software movement which, while observing the author's rights, allows copying, spreading and transforming works and forbids the exclusive enjoyment of them. It is the Free Software Foundation's GNU project, initiated by Richard Stallman, with the first free copyleft license for software: the General Public License.

Our research deals with copyleft applied to non-software creation such as we have initiated it in 2000 with the Free Art License. Through our practicing it and noticing its effects, we raise questions about the status of the author in the digital age. We discover a history, a history of art, which is not determined by an end anymore but leads on to infinite creations made by an infinity of artists, both minor and consequent. We observe that copyleft is not an ordinary creation process, but a decreation process. It asserts, negatively and through the flaws, not negation or failure, but the beauty of a gesture graciously offering itself. This gesture combines ethics and aesthetics, it is « es-ethical ». We understand that with copyleft, technique serves a politics of « hyper-democratic » opening as seen in the Web's hypertext structure which punches holes through pages and opens onto otherness. It is about articulating the singular and the plural in an ecosystem preserving the common good from the passion of power. A broadened economy exceeds, without negating it, the sole market. Copyleft works assert that political and cultural reality where art forms the freedom common to all and to each.