

Ce mémoire de DEA est daté (printemps 2003). De nombreuses critiques ont permis d'en montrer les limites. Il s'agirait par conséquent de nuancer certaines parties, d'en réécrire et modifier d'autres, mais je n'en ai malheureusement pas le temps. Voici donc la version de ce DEA telle qu'elle a été présentée lors de sa soutenance.

DEA Sciences de l'Information et de la Communication
Université Charles de Gaulle, Lille 3, Lettres, Arts et Sciences Humaines
UFR IDIST
Ecole doctorale ACCES
UMR CNRS CERSATES 8529

DEA réalisé par Charlotte Bruge,
sous la direction
d'Eric Delamotte, Professeur des Universités,
et de Laurence Allard, Maître de Conférences.

Art Libre : Un enchevêtrement de réseaux discursifs et créatifs ?
--

Résumé :

Le développement d'Internet favorise et met en valeur les pratiques communautaires notamment auprès des collectifs d'utilisateurs des logiciels libres. Débordant de ce cadre informatique, la bataille autour du libre devient économique, juridique, politique, intellectuelle et esthétique. L'observation d'un groupe créatif, Art Libre, nous permet de comprendre les pratiques et dispositifs communicationnels au sein d'une communauté artistique, et d'en définir les caractéristiques dont l'horizontalité relative du système, l'autorégulation, la coopération, l'échange et la critique entre pairs, la poursuite d'objectifs communs sont constitutives.

La communauté Art Libre a élaboré une licence : la Licence Art Libre (LAL). Les œuvres placées sous LAL sont libres d'être copiées, diffusées, transformées, par tous, à la seule condition que les œuvres dérivées restent également libres, sous Copyleft. Cette communauté se structure en fait collectivement, par son discours sur les listes de diffusion mais aussi par ses créations. S'enchevêtrent deux réseaux : l'un discursif et l'autre créatif, au sein desquels les acteurs s'inscrivent par un système de reprises, non seulement du discours, mais également des créations, matériau potentiel pour des re-crétions.

De nouvelles formes de reconnaissance se mettent dès lors en place, qui tiennent compte de l'intégration de l'acteur au sein du réseau communautaire, qui elle-même dépend de son implication. Des spécificités propres au fonctionnement du monde de l'Art Libre apparaissent donc, qui peuvent s'apparenter à de nouvelles conventions par rapport à celles qui régissent le « monde de l'art » traditionnel..

Mots clés :

Licence Art Libre, Droits d'auteur, Copyright, Copyleft, Internet, Communauté, Collectif, Réseau, Système collégial, Liste de diffusion, Création, Reprise, Œuvre numérique

Copyright ©2003 Charlotte Bruge.

Permission is granted to anyone to make or distribute verbatim copies of this document, in any medium, provided that this copyright notice and permission notice are preserved, and that the distributor grants the recipient permission for further redistribution as permitted by this notice. Modified versions may not be made.

INTRODUCTION : « LES MONDES DE L'ART ».

1^{ERE} PARTIE : DU COLLECTIF D'ARTISTES A LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE

A. LES COLLECTIFS ARTISTIQUES SUR LA TOILE

A. 1. *Un corpus exponentiel*

A. 2. *Quelques exemples de sites collectifs : des regroupements d'artistes pour une diffusion et une promotion plus large :*

B. LES COMMUNAUTES ARTISTIQUES

B. 1. *Les phénomènes communautaires*

B.2. *Le «phénomène collégial » selon Emmanuel Lazega.*

B.3. *Dans le cadre d'une communauté artistique*

C. ART LIBRE : CONTEXTUALISATION.

C.1. *La Licence Art Libre*

C.2. *Droits d'auteur et Copyleft*

C.3. *Copyleft Attitude*

C.4. *Quelques licences Copyleft*

C. 5. *Dynamiques de mobilisation et contribution*

D. METHODOLOGIE ET IMPLICATION

2^{EME} PARTIE : RESEAU DISCURSIF : UNE CONSTRUCTION COLLECTIVE DU DISCOURS A LA BASE DE LA COMMUNAUTE.

A. LES PRATIQUES DISCURSIVES

A.1. *Les listes de diffusion*

A.2. *L'intégration et la participation*

A.3. *La liste en tant que lieu de pratique discursive et esthétique :*

A.4. *Un espace langagier*

A.5. *Un discours collectif structurant*

A.6. *Encouragement des initiatives :*

A.7. *Dynamiques de participation collective*

->L'aide techniciste et technique :

->L'aide informationnelle :

->L'entraide relationnelle :

-> L'engagement et Art Libre:

->Mobilisation pour la défense des artistes et droit au respect du copyleft.

B. L'INDIVIDU ET LE GROUPE

B.1. *L'auto-exclusion*

B.2. *Analyse du réseau discursif*

B.3. *Les dynamiques de positions*

C. VERS UN CONSTITUTIONNALISME ET UNE CRISTALLISATION ?

C.1. *système collégial et hiérarchie :*

C.2. *« Le pouvoir et la règle » :*

C.3. *Pouvoir copylefté :*

C.4. *Interdépendance entre les agents :*

C.5. *Tentatives de pérennisation*

->Virtualité et réalité

- >la mémoire collective
- > De l'équilibre à la cristallisation : le projet d'un changement de statut.
- C.6. *La communauté en tant qu' " espace public "*

3^{EME} PARTIE : LE RESEAU CREATIF

- A. LES ŒUVRES COPYLEFT : DE LA REPRISE A LA RECONNAISSANCE
 - A.1. *Une invitation à la re-création :*
 - A.2. *Le portail Art Libre*
 - A.3. *Le réseau créatif :*
 - A.4. *De la reconnaissance à la critique d'art sur le Net :*
- B. DU SPECTATEUR AU COAUTEUR, QUELLE PLACE ACCORDE-T-ON A LA CREATION COLLECTIVE ?
 - B.1. *Les représentations de l'utilisateur*
 - B.2. *L'influence de la création logicielle*
 - B.3. *Les degrés de participation*
 - B.4. *Une responsabilité distribuée*
- C. UNE ALTERNATIVE AU MARCHÉ DE L'ART
 - C.1. *L'œuvre et la propriété*
 - C.1.a. La création de la notion de propriété intellectuelle
 - C.1. b. Plagiat, reprise et création
 - C.2. *L'œuvre et le marché*
 - C.2.a. L'œuvre libérée du marché
 - C.2.b. De la dé-construction de la valeur artistique à sa re-construction
 - C.2.c. L'Art Libre : Une alternative au marché
 - C.2.d. La maîtrise de l'information
 - C. 3. *Un collectif de francs-tireurs*
 - C.3.a. La théorie de Becker
 - C.3.b. Art Libre : collectif de francs-tireurs

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

[ANNEXE 1 : NON DISPONIBLE DANS LA VERSION EN LIGNE](#)

[ANNEXE 2 : NON DISPONIBLE DANS LA VERSION EN LIGNE](#)

ANNEXE 3 : CALCULS MATRICIELS CORRESPONDANT AUX ECHANGES DISCURSIFS DE LA SEQUENCE « SONOTHEQUE SOUS COPYLEFT ».

ANNEXE 4 : CALCULS MATRICIELS DES ECHANGES D'OCTOBRE 2002, A PARTIR DU MAIL INTITULE « COPYLEFT AU TERRIER » (RELATIONS NON ORIENTEES).

ANNEXE 5 : ANALYSE DES REPRISES DES ŒUVRES DE LA CATEGORIE *NET ART*

ANNEXE 6 : CALCULS MATRICIELS DES REPRISES DES ŒUVRES DE LA CATEGORIE *NET ART* (RELATIONS NON ORIENTEES)

Introduction : « Les Mondes de l'Art ». [\[retour sommaire \]](#)

Les collectifs, associations ou regroupements d'artistes existent depuis très longtemps sous des formes et appellations différentes. Il est vrai que les écoles d'art par exemple fonctionnaient et fonctionnent sur des principes de cohésion, d'échanges, d'influences. La poursuite de ces objectifs communs aboutit dès lors à certaines spécificités propres à ces écoles et/ou courants.

La peinture aux pays Bas au XVII^{ème} se singularise de l'école française ou italienne de la même époque, pour différentes raisons, esthétiques bien sûr mais également culturelles au sens large du terme puisque les paysages, la lumière, la façon de vivre, les croyances, la politique, le commerce entre autres, sont autant de facteurs contextuels qui influencèrent certains foyers de création.

Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'Art*¹, analyse la structuration des « mondes de l'art », c'est à dire de ces réseaux de personnes (artistes, collègues, collaborateurs, éditeurs, critiques, interprètes, spectateurs ...) qui concourent collectivement à la production artistique, remettant en cause la figure de l'artiste solitaire face à son inspiration et à sa création. Il montre comment les attentes du spectateur, le marché, l'Etat, l'intégration dans une équipe artistique sont autant de facteurs qui vont influencer la création. Des conventions régissent les mondes de l'art, conventions que les artistes doivent maîtriser s'ils veulent être reconnus. Si au contraire ils les ignorent volontairement, ils se situent en marge du système. Et il arrive parfois que les nouvelles pratiques qui en découlent deviennent les futures conventions. Quoiqu'il en soit, l'artiste n'est donc jamais seul à produire, mais fait partie d'une équipe, il est le personnage central d'un réseau coopératif dynamique et évolutif.

En effet, Becker montre que l'artiste se projette en autrui, se représente ses réactions, ses arguments et réagit en anticipant ou en ignorant. Par conséquent le contexte influe donc sur l'œuvre créée, même s'il s'agit d'une œuvre « originale », qui refuserait justement ces conventions plus ou moins établies. En ce qui concerne Art Libre, nous observerons l'organisation de ce « monde de l'art », quelles en sont les pratiques, quelles en sont les conventions ?

Le travail de Becker consiste en l'analyse de réseaux artistiques traditionnels. Mais existe-t-il des spécificités propres au réseau Internet, qui modifieraient les schémas traditionnels de création, de diffusion, d'institutionnalisation ? La question dès lors est de

Notes :

mesurer en quoi ce mode de communication modifie les principes de fonctionnement des regroupements d'artistes. En effet, Art Libre est un collectif qui se structure en ligne par des échanges via les listes de diffusion. Il promeut les pratiques du libre telles qu'elles fonctionnent pour le logiciel libre, de type Linux, mais dans le domaine artistique. En quoi la modification de cet environnement technique mais également social transforme-t-il les modalités d'échanges au sein de ce collectif ? D'un point de vue à la fois esthétique mais aussi économique, juridique, technologique, organisationnel, les ressources cognitives ne deviennent-elles pas l'enjeu de ces actions collectives ?

Comment ce collectif d'innovateurs, en "rupture"² avec les logiques traditionnelles de création artistique sous Copyright, se positionne-t-il par rapport au marché de l'art existant ? Quels sont les objectifs, quelles sont les stratégies que l'on peut observer ?

Dans un premier temps, nous observerons plusieurs collectifs à caractère artistique, afin de savoir quels sont les critères qui permettent de définir d'un groupe qu'il est «artistique». Peut-on déceler des caractéristiques propres à cette dénomination ?

Quels sont les objectifs poursuivis, en d'autres termes pourquoi, certains artistes se regroupent-ils sur le Web, quels en sont les enjeux ? Il s'agira dans cette première partie de différencier le collectif d'artistes de la communauté artistique, de la communauté épistémique, concept que l'on définira.

Viendra ensuite l'étude plus approfondie de cette communauté particulière : Art Libre. En d'autres termes, est-ce que ce collectif réfléchit, établit des références, met en place des actions, produit des connaissances et à quel niveau ?

Pour ce faire, l'on s'attardera sur ses dispositifs et pratiques communicationnelles. Il semblerait qu'Art Libre se structure collectivement, par son discours sur les listes de diffusion mais aussi par ses créations. Dès lors s'enchevêtrent deux réseaux : discursif et créatif, au sein desquels prennent place les acteurs selon leur implication et leur légitimité. Peut-on observer de nouvelles formes de reconnaissance qui se mettent en place ?

En effet, l'émergence des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) participe à des changements de direction quant aux orientations des collectifs. Les objectifs évoluent, les manières de faire également. Il serait donc intéressant d'analyser quels

¹ Becker, Howard, S (1998), *Les mondes de l'art*, Flammarion

² "L'utopie de rupture" est la première étape décrite par Flichy dans le processus de l'innovation. [Flichy, Patrice (2002), "La place de l'imaginaire dans l'action technique : le cas d'internet", *Réseaux*, n° 109, (disponible à l'adresse : <http://i-medias.univ-poitiers.fr/rhrt/2002/actes%202002/patrice%20Flichy.htm#intro>)]. Nous détaillerons plus loin cette notion.

avantages ces collectifs trouvent à se regrouper. En effet, ces regroupements d'artistes prolifèrent sur la toile, les portails les mentionnant également, mais peut-on relever différentes catégories de collectifs, du regroupement à la communauté, quels modes de fonctionnement diffèrent ? Quelles sont les caractéristiques de ces collectifs, sur quels manifestes, sur quelles règles basent-ils leur modèle de fonctionnement ?

Afin d'explorer toutes les dimensions de ce collectif, nous associerons à une analyse ethnographique, une analyse de discours ainsi que des réseaux. En effet, différentes dimensions semblent être imbriquées et participent à la constitution de ce groupe : le discours, les créations artistiques, les pratiques qui en résultent, ainsi que les conventions qui apparaissent et régissent le fonctionnement du collectif... Il s'agit donc de croiser les analyses pour définir ce que représente le monde de l'Art Libre et ce le plus précisément possible.

1^{ère} partie : Du collectif d'artistes à la communauté artistique [[Retour sommaire](#)]

Il ne s'agit pas de vouloir faire un catalogue exhaustif des collectifs d'artistes existants sur le Web, mais de relever certains traits communs qui apparaissent, afin de pouvoir situer plus précisément la communauté particulière Art Libre dans ce contexte. Ainsi dans cette première partie introductive, nous définirons par comparaison ce que nous entendons par "communauté artistique", puis présenterons le groupe Art Libre ainsi que le Copyleft Attitude avant d'explicitier les méthodologies choisies pour notre analyse.

A. Les collectifs artistiques sur la Toile [[Retour Sommaire](#)]

A. 1. Un corpus exponentiel

Dans un rapport de recherche *Culture visuelle et art collectif sur le web* réalisé en juin 99³, les chercheurs Anne Sauvageot et Michel Léglise soulignent la forte présence des artistes sur le web, ce qui rend complexe une étude exhaustive des pratiques artistiques sur ce support. Pour pallier ce problème, ces chercheurs ont réalisé leur corpus en visitant des sites pointés par les moteurs de recherche, puis ont étendu leurs visites aux sites proposés sur ces derniers sites et ainsi de suite... Ils ont également observé les sites conseillés par les artistes ayant répondu à leurs questionnaires. Enfin, ils ont veillé aux sites mentionnés dans les revues spécialisées comme *Léonardo*, du MIT⁴, *Idea On Line*, de l'association CHAOS⁵, ou *Synesthésie*⁶, entre autres... Cette étude s'appuie plus sur des sites personnels d'artistes mais tient compte également des pratiques collectives.

Nous avons donc repris pour notre étude sur les collectifs d'artistes la même démarche, en cherchant par les moteurs de recherche et annuaires puis en navigant de liens en liens vers d'autres sites par des liens hypertextuels.

³Sauvageot, Anne, Léglise, Michel (1999), *Culture visuelle et art collectif sur le web : Rapport de recherche*, (disponible à l'adresse http://www.culture.fr/culture/mrt/bibliotheque/sauvageot/art_col_web.pdf)

⁴<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/index.html>

⁵<http://nunc.com/idchaose.htm>

⁶http://www.synesthesie.com/doc.php?id_dir=accueil

De nombreux collectifs relatifs à l'art sont présents sur la Toile. Une simple recherche de type : *Collectif artistique* donne de nombreux résultats sur un moteur de recherche comme Google.

Des portails listant ces regroupements y sont visibles également, ce qui montre bien à quel point ces groupes se développent et tendent à s'approprier le réseau pour de multiples raisons.

Nous citerons ici quelques portails intéressants comme celui du Ministère de la Culture et de la Communication : *L'Internet Culturel* où une rubrique intitulée « Artistes, groupes d'artistes et réseaux »⁷ propose 112 sites repérés.

Sur l'annuaire *Yahoo*, une rubrique est également consacrée aux regroupements d'artistes.⁸ 53 sites y sont proposés.

Il en ressort une présence exponentielle de sites d'artistes sur la Toile. Puisque nous nous intéressons plus précisément aux sites collectifs, il est à noter que le vocabulaire utilisé pour représenter cette catégorie de sites est divers. Certains se nomment « collectif artistique », d'autres « collectif d'artistes » ou « communauté artistique » ou « communauté d'artistes », ce qui ne représente pas tout à fait la même chose. Le collectif d'artistes est un regroupement de plusieurs artistes alors que le collectif artistique sous entend un regroupement au niveau de l'art même qui est promu ou développé. Le vocable de communauté quant à lui est plus normatif, il signifie non plus un regroupement, une juxtaposition de créations mais une pratique collective réelle avec des objectifs communs, qui va déterminer l'appartenance au groupe. Or, il s'avère que la différenciation entre ces différents aspects n'est pas toujours respectée.

En observant quelques sites collectifs, nous tenterons de comprendre les objectifs, les intérêts sous jacents de ces regroupements pour affiner ensuite la définition du concept de « communauté artistique ».

A. 2. Quelques exemples de sites collectifs : des regroupements d'artistes pour une diffusion et une promotion plus large : [[Retour Sommaire](#)]

Nous présenterons successivement sept exemples pour permettre une première compréhension du domaine.

⁷Sur le site : <http://www.portail.culture.fr/sdx/pic/culture/int/index.htm>, cette rubrique est accessible par ce chemin : Accueil > Arts plastiques > Art Contemporain > Artistes, groupes d'artistes et réseaux. Cette rubrique est elle-même divisée en 4 sous catégories : Arts plastiques, Art multimédia, Art Vidéo, Art Corporel. Page consultée le 11/03/03.

⁸www.yahoo.fr, Accueil > Art et Culture > artistes > Expositions collectives.

Un des objectifs les plus évidents de ces collectifs artistiques en ligne est la possibilité de diffuser au plus grand nombre leurs œuvres.

Entrée Libre (<http://www.culture.fr/entreelibre/>) est un espace virtuel dédié à quelques artistes contemporains. Ce site fut l'objet d'une commande publique du Ministère de la culture et de la communication (Délégation aux arts plastiques). 14 projets d'artistes contemporains réalisés sur Internet en 1999 (Michel Aubry, Gilles Barbier, Alain Bublex, Daniel Buren, Gérard Collin-Thiébaud, François Curlet, Kendell Geers, Véronique Journard, Matthieu Laurette, Ange Leccia, François Morellet et Rémi Bréval, r dsv&sie. p, Jean-Jacques Rullier, Alberto Sorbelli), y sont présents.

Ce site classé dans la rubrique « Artistes, groupes d'artistes et réseaux » du site de l'*Internet Culturel* du ministère de la Culture et de la Communication consiste en une co-existence sur un même site de plusieurs projets artistiques d'artistes divers. Il ne s'agit pas ici d'un collectif d'artistes à part entière puisqu'il n'y a pas de liens entre les différents projets. Il ne s'agit pas d'une création collective.

Expo Libre (<http://www.expolibre.com/>) est une galerie d'art virtuelle ouverte à tous les artistes : peintres, sculpteurs, musiciens, infographistes, sérigraphes, photographes... Sa volonté est de faire découvrir ces artistes et de rendre possible leur rencontre en donnant l'agenda de leurs expositions.

L'objectif est d'accueillir tous les artistes et de leur offrir un espace de libre expression et de libre échange en exposant quelques unes de leurs œuvres. Ils disposent gratuitement d'un espace pour exposer 20 œuvres ou 4 titres (maximum), avec un texte présentant leur démarche artistique...

Il suffit de faire parvenir un dossier comprenant : les photos des œuvres qu'ils souhaitent exposer (réparties par thème avec leur titre, technique utilisée et dimension) ou 4 titres musicaux d'une durée maximum de 2 minutes (de bonne qualité), et un texte où l'artiste se présente avec ses coordonnées.

En analysant et en cherchant les objectifs de cette galerie, on apprend qu'elle est l'œuvre d'une entreprise lilloise « artek » (<http://www.artek.fr/>). Dès lors se pose la question de savoir s'il s'agit pour cette entreprise de présenter cette vitrine dans un but de notoriété, ou dans le but de se faire connaître des artistes (puisque cette entreprise voit son activité essentiellement dirigée dans la réalisation de sites Internet, de supports de communication), ou encore dans une perspective de mécénat. Mais au-delà des objectifs visés par l'entreprise

elle-même, il est clair qu'il n'existe pas de cohésion entre les différents participants d'Expo Libre. Si l'on peut à la rigueur imaginer que la sélection des artistes se fasse avec une « politique éditoriale » fixée, il en ressort que les artistes présents ne co-construisent pas leurs principes fondateurs et ne créent pas collectivement dans un but commun.

AubArt (http://www.aubart.org/accueil_fr.html) est une association animée par des artistes internationaux d'horizons différents, diplômés des Beaux-Arts ou autodidactes, s'exprimant sur tout support : Arts-plastiques, Design, Photographie...

L'objectif de l'association vise à promouvoir le travail de ses artistes, auprès des associations, des entreprises, des institutions culturelles et des particuliers. L'association offre la possibilité aux artistes d'exposer sur le site d'*AubArt*, de participer à des expositions de groupe, et d'être présents sur les marchés et les salons internationaux de l'art contemporain.

L'association met à disposition des artistes-membres un site Internet et permet chaque mois à un artiste invité d'exposer ses œuvres sur le site.

Il apparaît donc que le site collectif d'artistes est souvent utilisé comme un moyen de diffusion des œuvres, qui vise la promotion de l'art ou des artistes. Le site collectif plutôt que personnel permet de mettre en commun le travail de conception et de mise à jour du site mais également d'avoir plus de poids. Cependant, ces sites en question ne s'apparentent pas à des communautés dans le sens où ces artistes ne poursuivent pas d'objectifs communs.

Certains collectifs utilisent le réseau pour échanger leurs compétences, leurs matériels. Parfois, l'idée est de proposer des annuaires d'artistes qui cherchent d'autres partenaires pour construire cette fois des projets en commun.

Arpact (<http://www.arpact.org/>) est une association dont le but est de permettre aux artistes de s'inscrire pour pouvoir échanger entre eux. Lors de l'inscription, il s'agit de préciser pour quels secteurs artistiques on est attiré, de mentionner son activité précise, sa spécificité, les expériences significatives (expos, concerts, festivals,...), les données techniques, c'est à dire le matériel et les compétences susceptibles d'être utiles à d'autres artistes en vue de réaliser des projets communs, et enfin les attentes et objectifs particuliers, soit les collaborations que l'artiste souhaiterait développer avec d'autres.

Ce site permet de mettre en avant un des principes fondateurs du site collectif : la réalisation de projets en communs.

Cyber-Ethnik⁹ se dit être une communauté artistique qui met à la disposition de tous une plate forme d'exposition et de promotion. Un forum est également présent sur ce site.

Même si sur ce forum, plusieurs rubriques sont accessibles, aucune ne laisse place à une réflexion d'ordre collective. Il est possible de discuter du beau temps sur la première rubrique, de Photoshop, de Flash, d'annoncer des expos, de proposer son œuvre à la critique du groupe, de faire connaître un site, de participer à des jeux de rôles, ou encore de proposer des évolutions sur le site en question.

Ce site qui pourtant se définit en tant que « communauté artistique » ne propose pas de pistes de réflexion esthétique, ne se bat pas pour un idéal, ne poursuit pas d'objectifs communs si ce n'est le bon déroulement des activités proposées.

Enfin, Essebaghine (<http://perso.respublica.fr/essebaghine/mnf.html>) est un groupe d'artistes algérien.

Un manifeste a été rédigé par ce groupe qui précise : « En revendiquant l'autonomie, un refus d'obéir à la commande du goût, en imposant notre vision personnelle, en tentant de s'opposer à la spéculation douteuse et consensuelle d'une partie de la société qui se prétend mécène », « c'est ainsi une manière de prendre de la distance par rapport à l'art qui plaît mais qui répond aussi au succès avec comme conséquences de nos recherches à montrer une alternative dans la rencontre de l'œuvre contemporaine ». Ils se présentent même en tant que « communauté idéale », ils précisent : « nous ne sommes ni une association ni une alliance, mais nous nous sommes retrouvés sans contraintes et dans le seul but de réaliser cette première exposition ensemble, liées par les mêmes interrogations existentielles et le même constat sur la nature de l'art avec le sentiment profond qu'il est temps de rompre avec le système de la pensée en vigueur et représentation " exotiques ". »

Mais ils rejoignent également la tendance actuelle des collectifs artistiques sur Internet, à savoir un certain recul par rapport à la notion d'appartenance d'une œuvre à son auteur : « L'évidence même nous impose de constater que notre époque laisse le spectacle de générations diverses, et d'accepter des œuvres signées sans auteurs, nous concevons le terme œuvre autant que celui d'artiste, alors, la nécessité de focaliser l'attention se manifeste naturellement pour mettre en amont la richesse de nos sensations et de tous les produits humains ».

⁹ http://www.cyber-ethnik.net/index_nous.php

Lors d'une exposition à Alger « Indépendance Day », ce groupe était présenté de cette manière : « ils semblent avoir décidé de prendre en charge leur propre destin par l'organisation en groupe, comme une manière d'être solidaires pour ne pas être à la merci d'une société qui ne comprend pas toujours ce qu'il font car même s'il est difficile de parler de propositions plastiques communes, on peut mettre en avant un positionnement, un accord tacite autour de la recherche d'une cohésion théorique, par l'élaboration d'une méthode et de procédés propres à chacun, la volonté d'incarner des idées dans des structures plastiques. Au milieu de tendances et d'œuvres d'art plutôt destinées au divertissement, acceptant plus facilement ce qui est utile et séduisant, on peut les qualifier de subversives. C'est ainsi, que, dans leur manifeste, ils expriment la volonté d'imposer un dessein commun : soumettre leurs œuvres à un langage formel, à une sorte de programme préétabli qui caractérisera les démarches de l'ensemble des artistes ; aussi, les œuvres, nouvelles à chaque exposition, proposées au regard sont le résultat d'une conceptualisation spécifique à chacun : peinture, structure, objet, peinture-photo ou peinture-vidéo, autant de " manières de faire " qui permettent de mettre au point des travaux inédits. A côté d'une " image-journaliste " d'un pays livré aux démons de l'obscur, ou de représentations-clichés, ils construisent leur art autour du refus conscient, délibéré et revendiqué, d'être de purs objets de contemplation, proposant des œuvres qui questionnent et inquiètent. »

Les traits principaux qui ressortent donc de ce collectif, qui ici s'apparente à une communauté, sont une volonté de solidarité, d'entraide au sein du groupe, mais aussi une recherche esthétique commune à ce groupe et cristallisée par un manifeste.

A près cette première présentation, il convient de définir plus clairement les critères qui semblent définir une communauté artistique.

B. Les Communautés artistiques [[Retour Sommaire](#)]

Le concept de communauté, nous l'avons déjà évoqué est normatif. Certaines caractéristiques propres à ce lieu d'échange peuvent être repérées.

B. 1. Les phénomènes communautaires

Patrice Flichy¹⁰ voit dans les conditions d'émergence d'Internet l'explication de son fonctionnement. Il rappelle comment dans le projet MAC (Multiple Access Computer), puis dans les projets Arpanet, ce sont les pratiques collectives qui ont permis la création du "réseau informatique". "Le modèle coopératif (...) à la base de la conception constituait le contenu même de l'usage". Si Internet permet aujourd'hui l'échange des ressources, c'est parce que cette pratique fut à l'origine même de la création de cet "outil de coopération". Il montre en effet combien l'organisation sociale d'Internet s'est réalisée comme telle parce que le groupe de chercheurs à l'origine du projet concevait l'université comme un groupe de pairs où l'égalité, l'horizontalité était prônée. Pour Flichy, l'étude des intentions initiales est donc à prendre en compte pour appréhender l'ensemble d'un dispositif de construction d'une technique. Dans le cas d'Internet, il précise¹¹ que cela dépasse le cadre d'un projet ou d'une intention commune mais que nous avons affaire à une vision ou à un imaginaire collectif, celui-ci ne concerne plus simplement les concepteurs mais également les usagers. Qu'elles relèvent des domaines politiques, économiques ou techniques, les idéologies des innovateurs modèlent donc la création. Les conditions d'élaboration d'une technique, en l'occurrence Internet sont donc particulièrement importantes pour comprendre les usages tels qu'on peut encore les observer aujourd'hui. Il note quatre caractéristiques propres au phénomène communautaire :

- l'échange et la coopération se font entre spécialistes,
- le statut de chacun repose sur le mérite, évalué par les pairs, les égaux,
- la coopération est centrale,
- il s'agit d'un monde à part, séparé du reste de la société.

Les pratiques communautaires fonctionnent donc selon des modalités particulières dont l'horizontalité semble être la condition *sine qua non*. Toutefois, si ces pratiques sont favorisées par la constitution même du réseau Internet, elles ne lui sont pas exclusives. Emmanuel Lazega¹² à propos d'un cabinet d'avocats dont il étudie la structure organisationnelle définit ce qu'il appelle le "phénomène collégial".

B.2. Le «phénomène collégial » selon Emmanuel Lazega. [\[Retour Sommaire \]](#)

¹⁰ Flichy, Patrice (1999), "Internet ou la communauté scientifique idéale", in *Réseaux : Internet un nouveau mode de communication ?*, n° 97, vol 17. Cet article est repris dans le chapitre 2 de *L'Imaginaire d'Internet* (2001), La découverte.

¹¹ Flichy, Patrice (2002), "La place de l'imaginaire dans l'action technique : le cas d'internet", *Réseaux*, n° 109, (disponible à l'adresse : <http://i-medias.univ-poitiers.fr/rhrt/2002/actes%202002/patrice%20Flichy.htm#intro>).

¹² Lazega, Emmanuel (2002), « Le phénomène collégial : une théorie structurale de l'action collective entre pairs », *Revue Française de Sociologie*, vol.40, n°4, p.639-655

Lazega repère différents mécanismes qui structurent cette organisation particulière. Tout d'abord, tous les membres ont le droit de participer à la définition des règles du jeu. Les modalités de fonctionnement doivent donc se construire collectivement et le contrôle s'opère de manière latérale.

Ensuite, les relations entre les membres sont « multiplexes », c'est à dire qu'il existe plusieurs types de relations entre les personnes, les échanges peuvent donc être de natures différentes pour rendre possible la construction en commun. Il montre que ce sont ces relations qui aident à la coopération, à l'échange, à se mettre mutuellement sous pression, à se surveiller, à se sanctionner, à choisir des dirigeants, et à négocier des valeurs précaires.

Mais la communauté présuppose également une certaine égalité formelle entre associés. En effet, le fonctionnement hiérarchique n'est en rien comparable avec un fonctionnement de type bureaucratique, mais l'on peut au contraire parler d'une hiérarchie horizontale dans le phénomène collégial. Les processus de contrôle se font dès lors de manière latérale, la gestion des conflits, le partage des bénéfices ou la direction de l'organisation sont autant de points sur lesquels le groupe réfléchit et met au point de manière collective ses possibles et ses attentes.

Une responsabilité collective est souvent constatée. En fait dans les communautés, les membres se rassemblent naturellement autour d'objectifs et d'idéaux communs. Il est donc fréquent qu'une base écrite définisse, « cristallise » les règles de conduite à tenir, pour l'organisation et pour les membres. Ceci permet de minimiser les sources de conflits potentiels. Enfin, les agents sont souvent interdépendants, par l'importance de leurs relations.

B.3. Dans le cadre d'une communauté artistique [\[Retour Sommaire \]](#)

L'étude d'Emmanuel Lazega s'appliquait à un collectif de travail, dans le cadre d'un cabinet d'avocats. Il est clair que les objectifs d'une communauté artistique sont d'un autre ordre et imposent quelques modifications dans les modalités de fonctionnement du groupe.

Nous y retrouvons certaines des caractéristiques propres aux phénomènes communautaires mais il conviendra toutefois de tenir compte dans notre étude de la spécificité artistique. Nous pouvons donner comme premières caractéristiques de ce que l'on définira comme « communauté artistique », que les modalités de fonctionnement doivent faire l'objet d'une réflexion collective, les règles peuvent être l'objet d'une discussion, la notion de pouvoir n'échappe donc pas au phénomène de « collégialité ».

Les échanges entre participants peuvent prendre des formes différentes mais participent à une coopération, une construction collective, une production artistique à part entière, qui pourrait s'apparenter à un mouvement créatif.

Enfin, une responsabilité collective est apparente. Les membres se rejoignent autour d'une thématique fédératrice ou d'un objectif à atteindre.

Nous sommes donc loin des réalités proposées par la plupart des sites que nous venons d'explorer.

La différenciation entre le regroupement d'artistes et la communauté artistique s'avère donc pertinente.

Dan Sperber dans son « Utopisme raisonné »¹³ insiste également sur les phénomènes d'influence et de reconnaissance des communautés basées sur l'information. Pour lui, les Technologies de l'Information et de la Communication transforment les possibilités d'un « possible communautaire » car « en transmettant de l'information, non seulement nous ne la perdons pas, mais nous acquérons de l'influence sur autrui, de l'autorité, de la reconnaissance symbolique ». Il semblerait que dans le cas d'Art Libre, cette remarque soit tout à fait pertinente, nous observerons dans quelles mesures.

Ainsi, après avoir différencié les collectifs d'artistes et les communautés artistiques, et commencé à donner les caractéristiques d'un fonctionnement communautaire, il convient de décrire plus précisément notre communauté Art Libre, avant d'en étudier la structure de manière plus pointue.

C. Art Libre : contextualisation. [\[Retour Sommaire \]](#)

Art Libre est un collectif présent sur le Web depuis août 1999 à l'adresse www.artlibre.org. Il a été créé à l'initiative d'Antoine Moreau pour que le libre, issu des pratiques liées aux logiciels libres de type Linux, s'étende aux créations artistiques. Le nombre d'abonnés varie mais représente près de 200 adhérents en moyenne.

Sur ce portail, cette association de fait présente la Licence Art Libre (LAL), qu'elle a mise au point. Art Libre se dénomme également sous les termes de « Copyleft Attitude¹⁴ » et précise en guise d'introduction avoir « pour objectif de faire connaître et promouvoir la notion de

¹³Sperber, Dan, Droit, Roger-Pol (1999), « Pour un utopisme raisonné », *Des idées qui viennent*, Odile Jacob, p. 169-187.

copyleft dans le domaine de l'art contemporain », « prendre modèle sur les pratiques liées aux logiciels libres pour s'en inspirer et les appliquer pour la création artistique. ».

C.1. La Licence Art Libre

Le Préambule de la Licence¹⁵ précise :

"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 signant cette licence, l'artiste définit les conditions selon lesquelles les autres artistes peuvent modifier les copies de son œuvre, apporter leurs contributions. Se crée ainsi une œuvre commune qui comprend l'œuvre originelle ainsi que toutes les contributions extérieures (les originaux conséquents et les copies).

Les artistes peuvent donc retravailler les œuvres, s'inspirer, transformer à leur gré, tout ceci faisant partie d'une seule et même œuvre constituée sur le portail.

En conséquence, le statut de l'œuvre a changé, il n'est plus appréhendée ici dans son aspect singulier et achevé mais comme un « détail » d'une œuvre plus étendue qui serait celle du Portail à part entière.

L'œuvre n'est jamais terminée mais évolue au gré des « utilisateurs » devenus créateurs, qui à leur tour la font évoluer. Elle est appréhendée par « étape », c'est à dire que chaque nouvelle interprétation de l'œuvre originelle constitue une partie de l'œuvre en question, en perpétuelle évolution.

¹⁴ Nous précisons plus loin ce que représente le Copyleft par rapport au Copyright.

¹⁵ <http://www.artlibre.org/licence.php/lal.html>

Ceci est naturellement possible par la spécificité du support numérique où le code peut être copié, transformé et recopié à souhait. Comme Antoine Moreau l'explique dans son article *Comment devenir un artiste* (<http://antomoro.free.fr/artiste.html>), « Apprendre à être un artiste dans une galerie, dans un musée ou aux Beaux-Arts, c'est comme apprendre à danser en étant plâtré des pieds à la tête. ». Tout l'intérêt du support Internet réside dans le fait que l'on peut s'exercer à créer en utilisant le savoir faire des autres membres de la communauté, en réutilisant et transformant le code source.

La notion d'auteur est donc appréhendée différemment puisque la notion de propriété intellectuelle n'est plus ici synonyme d'exclusivité mais se rapproche au contraire de l'idée commune du don. La création reste « libre », sans contrainte d'appartenance à son auteur.

C.2. Droits d'auteur et Copyleft [\[Retour Sommaire \]](#)

L'œuvre primaire¹⁶ est mentionnée comme étant la « propriété du créateur initial » mais son œuvre est offerte aux transformations. Cette Licence Art Libre précise que son objectif n'est pas « d'ignorer les droits de l'auteur », mais qu'elle « 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. ». Le droit moral des auteurs est toujours reconnu.

En fait, lorsqu'une œuvre est produite sous copyleft, quelle que soit la nature de la reprise, le fruit de cette reprise doit également être sous copyleft, pour toute personne en recevant un exemplaire.

L'œuvre est alors véhiculée et utilisée par une communauté de personnes, par les modifications qu'elles apportent à l'œuvre : une communauté d'auteurs/utilisateurs se forme autour de l'œuvre.

Le copyleft n'est pas la négation du droit d'auteur car la légitimité du copyleft repose sur celui-ci : c'est une utilisation particulière de ses droits par l'auteur.

Dans la rubrique FAQ du Portail, on peut trouver différentes explications sur les origines d'un tel concept.

¹⁶ L'œuvre primaire est l'œuvre première ayant donné lieu à une série de reprises.

"La logique première du copyright (et du droit d'auteur) était de promouvoir les connaissances, les sciences et la culture, en établissant un droit équitable entre les auteurs, les éditeurs, et le public. Autrement dit, le rôle de la législation sur le droit d'auteur (et le copyright) est d'instituer légalement le rôle social de l'auteur, et de son œuvre. Il se trouve que peu à peu au fil du temps, les législateurs ont déséquilibré singulièrement le rapport d'intérêts qu'instituaient l'esprit et la lettre originaux de ce droit : en donnant explicitement aux producteurs et éditeurs de plus en plus de pouvoir, pour une durée de plus en plus longue, sur des éléments normalement voués à entrer dans le domaine public, sans même donner de contrepartie au public, ni lui garantir davantage l'exercice de ses droits, lesquels sont susceptibles de se subordonner aux exigences contractuelles de ces mêmes éditeurs et producteurs. On peut donc considérer le copyleft comme une revendication légitime, par l'individu-auteur, de cette logique première. Il garantit en effet la constitution d'un fond commun de ressources libres; libres d'utilisation, de distribution, de récupération. "

Le but est donc de « promouvoir et protéger des pratiques artistiques libérées des seules règles de l'économie de marché ». Revenons donc de manière plus précise à ce que représente le « copyleft attitude » ainsi que sur ses origines.

C.3. Copyleft Attitude [[Retour Sommaire](#)]

Le « copyleft attitude » n'est pas propre à la « Licence Art Libre », mais aux échanges libres en général, ce mouvement fut notamment initié par les programmeurs du logiciel libre.

Richard Stallman¹⁷, définit comme suit le copyleft¹⁸ :

« La manière la plus simple de rendre un programme libre est de le distribuer dans le domaine public, sans copyright. Cela autorise les gens à partager le programme et leurs améliorations si le cœur leur en dit. Mais cela autorise aussi des personnes indélicates à faire du programme un logiciel propriétaire. Ils peuvent très bien y effectuer des changements, juste quelques-uns ou plusieurs, et distribuer le résultat comme un logiciel propriétaire. Ceux qui recevront le

¹⁷Stallman, Richard (1999), *Open Sources*, O'Reilly & Associates, (disponible à cette adresse : <http://www.linux-france.org/article/these/gnuproject/fr-thegnuproject.html>).

¹⁸ Il faut différencier le “libre” du “copyleft” : une création “libre” peut être ou non sous copyleft. En ce qui concerne les créations sous copyleft, les conditions de distribution interdisent aux nouveaux distributeurs d'ajouter des restrictions supplémentaires lorsqu'ils les redistribuent ou les modifient alors que les créations libres non-copyleftées sont diffusées par son auteur avec la permission de les redistribuer et de les modifier, mais aussi d'y ajouter d'autres restrictions.

programme dans sa forme modifiée n'auront pas la liberté que l'auteur original leur aura donnée ; l'intermédiaire l'aura fait disparaître.

Dans le projet GNU, notre but est de donner à *tous* les utilisateurs la liberté de redistribuer et de modifier les logiciels GNU. Si des intermédiaires pouvaient enlever cette liberté, nous aurions beaucoup d'utilisateurs, mais ils n'auraient aucune liberté. Alors, au lieu de mettre les logiciels GNU dans le domaine public, nous les mettons sous "copyleft". Le copyleft indique que quiconque les redistribue, avec ou sans modifications, doit aussi transmettre la liberté de les copier et de les modifier. Le copyleft garantit cette liberté pour tous les utilisateurs.

Le copyleft fournit aussi un encouragement aux autres programmeurs qui veulent ajouter des logiciels libres. »

Le but est donc bien d'accorder encore plus de liberté que dans le domaine public dans la mesure où le programme (ou la création de manière plus générale) est protégé de toute tentative d'appropriation restrictive par quiconque.

Dans la définition de son GNU Project, Stallman ajoute : « Les utilisateurs des ordinateurs doivent être libres de modifier les programmes pour qu'ils répondent mieux à leurs besoins, et libres de partager le logiciel, car la société est fondée sur l'aide à autrui. ».

La nécessité d'une liberté liée aux logiciels est associée à plusieurs termes : celui d'utilisateur, mais aussi celui d'utilisation.

Or, peut-on parler d'utilisation dans le cas de l'œuvre artistique ?

Il semblerait que l'on puisse ici parler d'utilisation dans la mesure où cette licence ne s'adresse plus à des spectateurs mais à d'autres créateurs.

C'est un autre rapport à l'œuvre qui est alors proposé.

L'œuvre est finalement considérée ici comme un programme, création d'une personne ou groupe de personnes, que l'on peut modifier ou améliorer. L'œuvre n'est plus considérée comme étant achevée mais comme présentée à un moment donné, conception classique du mimétisme avant l'apparition des droits d'auteur et de l'invention du plagiat. (Cette notion sera développée plus loin.)

Dans le manifeste accessible depuis cette adresse : <http://www.freescape.eu.org/manifeste.html> ¹⁹, une définition du Libre en tant que tel est présentée. « Le Libre est fondé sur l'idée que, dans le domaine de l'immatériel, l'efficacité sociale, économique et culturelle ne peuvent procéder que de la libre circulation des savoirs et de la libre association des producteurs. Le Libre n'est pas qu'une belle utopie. En phase avec cette nouvelle ère de l'immatériel, il ne rejette en aucune façon la juste rétribution des créateurs. Il suppose simplement que cette rétribution peut s'exercer de mille façons, monétaires ou non monétaires, par la coopération et la circulation de l'information, par l'échange de connaissances autant que par le paiement a posteriori ».

Mais cette volonté va plus loin dans la mesure où « le mouvement du Libre veut dessiner peu à peu une nouvelle façon de vivre ensemble, une société de création sans oligarchies économiques ni frontières de castes culturelles ou politiques, sans distinctions autres que celles de la reconnaissance des pairs et de l'utilité commune ».

Pour ce faire, Freescape et la liste de diffusion [escape_l] forment « un espace transversal de réflexion et d'action ouvert à tous, un carrefour d'échange et d'information entre tous les acteurs du Libre ».

Il s'agit donc bien dans le cadre de ce manifeste de faire évoluer la réflexion, en échangeant ses points de vue.

En ce qui concerne les différents logiciels libres ou non libres, il convient de faire un point sur les quelques différences de conception du « libre », car cela nous sera utile pour l'analyse en profondeur de la Licence Art Libre.

Or, cette investigation a été effectuée par Benjamin Drieu²⁰, dont en voici les principaux points :

Un logiciel libre « permet à tous d'utiliser, copier, distribuer et modifier librement (y compris dans ses versions modifiées). Cela signifie que son code source est disponible, et que les sociétés commerciales peuvent éventuellement en tirer profit, en le distribuant.

Un logiciel est qualifié de « libre » parce que son accès est libre, et ceci n'a rien à voir avec le prix.

¹⁹ Voir aussi pour une définition du Libre : Blondeau, Olivier, Latrive Florent (2000), *Libres enfants du savoir numérique : anthologie du « Libre »*, L'éclat. Cet ouvrage est disponible sur le site de Freescape.

Un logiciel du domaine public veut dire logiciel non soumis aux droits d'auteurs. C'est un cas spécial du logiciel libre «non-copylefté», ce qui veut dire que certaines copies, ou certaines versions modifiées, ne sont pas du tout gratuites.

Un logiciel copylefté est libre même s'il est modifié par les distributeurs. Ce type de logiciel est un logiciel libre, dont les conditions de distribution interdisent aux distributeurs d'y ajouter des restrictions d'utilisation, même s'ils y ont apporté des modifications. Ceci veut dire que chaque copie du logiciel, même modifié, doit être un logiciel libre.

Le logiciel libre soumis à restrictions, est défini par l'auteur avec la permission de le redistribuer, de le modifier, et d'y ajouter d'autres restrictions.

Le logiciel propriétaire, n'est ni libre, ni semi-libre. Son utilisation, redistribution ou modification sont interdites, ou exigent une autorisation spécifique. Ses conditions d'utilisation sont tellement restrictives, qu'une utilisation libre est impossible.

Le *shareware* est un logiciel dont l'utilisation est soumise au paiement de *Royalties*. Les Sharewares ne sont pas des logiciels libres ou même semi-libres, pour deux raisons :

- Pour les *sharewares*, le code source n'est pratiquement jamais fourni, et donc vous ne pouvez modifier le programme.
- Il ne vous est pas permis d'effectuer de copie du logiciel et vous devez, pour conserver le logiciel installé, vous acquitter d'une licence, même pour des activités non lucratives (en réalité de nombreuses personnes utilisent ces logiciels sans payer, mais ce n'est pas permis).

Par conséquent, en ce qui concerne les « modalités » du libre, de grandes différences s'observent. Il en est de même au niveau des licences. Les communautés du Libre ont mis au point des licences copyleft spécifiques, adaptées à leur centres d'intérêts divers : création artistique, jeux, écrits universitaires ...

Il s'agit juste ici d'en citer quelques unes pour montrer le foisonnement de ces licences et l'ampleur que ce mouvement tend à prendre.

²⁰ Drieu, Benjamin (2000), « Catégorisations des différents logiciels libres et non libres », in Blondeau, Olivier, Latrive, Florent (dir.), *Libres enfants du savoir numérique*, p. 351-359.

C.4. Quelques licences Copyleft [[Retour Sommaire](#)]

Comme le présente David Géraud dans son article « le copyleft : un ver dans les vergers des titulaires de droit »²¹, la « gauche d’auteur » concerne tout type d’œuvre susceptible d’être protégée par le droit d’auteur.

- Plos : <http://www.publiclibraryofscience.org>

Le Public Library of science promeut la libre diffusion de la littérature scientifique. En effet, les articles scientifiques une fois publiés par un journal sont souvent interdits de diffusion autre part. Ils deviennent en quelque sorte la propriété exclusive de cette revue.

Le but de Plos est donc de lutter contre les restrictions d’accès à un article en luttant contre l’exclusivité que pourrait détenir un journal en particulier. Dès lors sont mentionnés sur le site les journaux qui acceptent la diffusion dans Plos, ceux qui l’acceptent après un certain délai (6 mois, 1 an ...) et ceux qui la refusent. Les lecteurs et auteurs sont encouragés, via la lettre ouverte qui régit le fonctionnement de Plos, à utiliser les « bonnes » revues ainsi qu’à écrire et à encourager les autres journaux non affiliés à adhérer à leur idéologie.

- Gesi

GESI (l’association des départements Génie Electrique et Informatique Industrielle des IUT en France.) : <http://www.gesi.asso.fr/documentlibre/CharteGe.pdf>, promeut l’amélioration des articles diffusés sur le site. Pour optimiser le temps de chacun et que le travail de tous profite à tous. Ce collectif est plus petit mais une charte « Document libre » est parfaitement détaillée.

- The Free music licence

The Free Music License par Ethymonics (Tony Hardie-Bick) : <http://www.ethymonics.co.uk> dont l’objet est l’échange de musique.

- Electronic Frontier Foundation, pour la musique :

http://www EFF.org/IP/Open_licenses/20010421_eff_oal_1.0.html

Les objectifs visés sont :

- Diffusion massive

- faire connaître l'auteur et son oeuvre
- rendre possible les transformations
- proposer un nouveau modèle face au modèle capitaliste

- Vidéon

La Licence Publique Multimédia par Vidéon : <http://www.videontv.org/licence/>
Pour la vidéo.

- Creatives Commons : est un portail de licences libres, self-service :

<http://www.creativecommons.org/>

- OGF, pour les jeux de rôles

<http://www.opengamingfoundation.org/licenses.html>

Il s'agit non seulement de proposer gratuitement les règles et le matériel nécessaires pour les jeux mais aussi de garantir le fait que ceux-ci ne deviennent pas la propriété d'un seul mais restent libres.

- Park New Choir

<http://www.pnc.ifrance.com/pnc/>

Ce collectif est sous licence Art Libre, leur but est de diffuser leurs œuvres mais aussi de les proposer pour être retransformées. Ces chants de style « Negro Spiritual » peuvent donc être l'objet de reprises sous des styles différents : rap, techno ...

D'autres licences sont mentionnées sur le site <http://artlibre.org/licence.php/licences.html>. Il ne s'agit pas de lister toutes les licences sous copyleft, une liste très détaillée est présentée sur le site du GNU à cette adresse : <http://www.gnu.org/philosophy/license-list.fr.html>. Mais ce qu'il est intéressant d'analyser est la dynamique de mobilisation telle qu'on peut la remarquer chez Plos, GNU ou Art Libre.

²¹Geraud, David (2001), « Le copyleft : un ver dans le verger des titulaires de droit », *Réseaux : Droit d'auteur et numérique*, vol 19, n° 110, p.155-162.

C. 5. Dynamiques de mobilisation et contribution [[Retour Sommaire](#)]

Chez Plos, les lecteurs ainsi que les auteurs sont encouragés non seulement à utiliser les journaux qui autorisent la diffusion des articles librement, sans user de leur exclusivité, mais aussi à inciter les journaux qui ne le font pas à proposer cette alternative.

Sur leur site du GNU, un lien vers une rubrique « comment nous aider » est disponible : <http://www.gnu.org/help/help.fr.html>

Une liste de tâches est proposée pour participer au collectif et aider à sa promotion.

Écrivez, évaluez et employez des logiciels libres.

Écrivez de la documentation pour les logiciels GNU

Parlez à votre entourage du Projet GNU et de la Fondation pour le Logiciel Libre:

Aidez la FSF à établir des fonds pour nous aider à écrire plus de logiciel libre et de documentation.

Par conséquent en ce qui concerne le projet GNU, la participation de tous crée le collectif.

En ce qui concerne Art Libre, la participation semble revêtir en outre des modalités spécifiques puisque le site fait appel aux « créateurs ».

Celle-ci s'opère par la mise à disposition de la collectivité, des œuvres Copyleft, que celles-ci soient des reprises d'autres œuvres Copyleft ou des œuvres primaires.

C'est donc par l'apport contributif, par l'ajout de nouvelles œuvres ou de transformations de celles-ci, que le portail Art Libre grandit et s'enrichit d'un point de vue artistique.

Mais la participation ne se limite pas aux créateurs, il est par ailleurs possible de participer aux projets, débats et développements de copyleft attitude en s'inscrivant aux listes de diffusions. Plusieurs listes de diffusion ont été créées :

- La liste *Copyleft Attitude*, liste généraliste,
- La liste *Art* pour les projets artistiques,
- La liste *Bise* pour le business,
- La liste *Images* pour l'échange de fichiers images,
- La liste *Musiques*,
- La liste *Droit* pour les questions d'ordre juridique.
- la liste *Kernel*, pour la réalisation de projets.

Ainsi, le Copyleft Attitude est un mouvement qui tend à prendre de l'importance et qui touche des domaines différents. Le mouvement Art Libre n'est donc pas un mouvement singulier mais c'est l'application à son objet artistique qui lui donne sa particularité. Il conviendra donc de réfléchir sur le statut de ce collectif, en tant que collectif d'artistes ou de communauté artistique ?

Il s'agira d'observer les pratiques communicationnelles, pour voir comment se font les processus d'intégration, de participation, de mobilisation au sein du groupe.

Comment le collectif est-il soudé, quelle est la place de chacun dans un système horizontal de participation par implication ?

Avant de rentrer dans les observations et analyses plus poussées, il convient encore de décrire la place que nous avons prise dans ce groupe, et la méthodologie que nous avons développée pour cette étude.

D. Méthodologie et Implication [[Retour Sommaire](#)]

A une méthodologie basée sur des enquêtes ou des entretiens, nous avons préféré observer par quoi se constitue ce collectif : ses listes de diffusion. En effet, près de quatre années d'archives sont présentes sur le site (depuis sa création en août 1999). Ceci représente une ressource exemplaire par son aspect exhaustif. En effet, face à ce groupe relativement important (191 abonnés le 18 mars 2003), nous avons préféré opter pour une méthodologie qui ne privilégierait ni un groupe de personnes jugées plus importantes, ni une période donnée qui serait par essence trop courte. L'analyse de cette liste dans son ensemble permet de mesurer le rôle des participants très impliqués, mais sans oublier les participants peu actifs, ou encore ceux qui ne restent que très peu de temps. Par ailleurs, nous ne privilégions pas une période restreinte mais avons à notre disposition les échanges sur la création même d'Art Libre, sur les problèmes rencontrés, sur l'organisation, la réalisation de projets, de sessions réelles, sur les « après-sessions ». C'est dans ce cadre que nous pouvons envisager l'analyse de ce collectif dans son ensemble. Nous avons par ailleurs la chance de disposer d'un corpus parfaitement archivé sur la liste. Ces archives sont disponibles à cette adresse, pour quiconque y étant abonné : http://www.april.org/www/arc/copyleft_attitude. Il nous est dès lors possible de participer, de poser des questions directement sur la liste et ce à tous les acteurs d'Art Libre.

La communauté se rencontre également « réellement » de manière ponctuelle autour d'événements. Des photos, des récits sont alors mis à disposition sur le portail, afin de constituer une « mémoire » au collectif, pour faciliter l'intégration de nouveaux arrivants. L'observation du portail constitue donc également une ressource importante. Les œuvres Copyleft y sont d'ailleurs accessibles. Celles-ci précisent toujours les œuvres desquelles la dernière s'est inspirée ainsi que les œuvres dérivées. Cette précision est très importante pour réussir à reconstituer le réseau des « re- créations ».

Enfin, nous avons pu participé à la « copyleft session » de février 2003, ce fut l'occasion d'observer de manière plus concrète la préparation, la réalisation d'une exposition sous copyleft dans un temps déterminé et de rencontrer ainsi les acteurs en question.

Ainsi en Novembre 2002, nous pris contact avec Antoine Moreau, l'initiateur d'Art Libre et modérateur des listes. Il a tout de suite été intéressé par notre projet de recherche, car jusque là ce mouvement n'avait constitué le terrain que de travaux de recherche autour de questions juridiques.

Lors de notre premier entretien, nous avons pu lui poser différentes questions sur sa conception de l'art, du libre, de cette communauté, de son fonctionnement. Nous avons ensuite convenu que nous le tiendrions régulièrement au courant de la progression de nos recherches, et pourrions par la suite proposer à la liste une diffusion de notre travail.

Le fonctionnement d'une communauté étant essentiellement basé sur l'implication et la participation, il nous semblait que cette étape était essentielle pour respecter et s'approprier les premières règles de fonctionnement d'Art Libre.

Lors de la Copyleft Session, le slogan stipulait : « Entrée Libre si œuvre libre », nous avons donc dû créer une « œuvre » afin de pouvoir accéder à la salle d'exposition. Si cette démarche pouvait nous dérouter au départ, nous nous y sommes finalement pliés avec intérêt et avons pu prendre part à l'activité menée par Art Libre. Cette création, comme toutes celles créées par les Copylefteurs lors de cette Session sont présentes sur le portail. Notre méthodologie est donc basée sur un modèle ethnographique, où la participation se négocie. Toutefois, il convient de garder un certain recul, le but n'étant pas de devenir le porte parole du collectif mais de proposer un travail de recherche et d'analyse le plus scientifique possible.

Plus précisément, nous avons donc analysé les pratiques discursives de cette liste. A travers une analyse qualitative, nous pouvons observer les thématiques récurrentes, la

tonalité que prennent certaines interventions, les pratiques discursives des acteurs, qui tentent par le discours et sa construction rhétorique de constituer leur place au sein du groupe..

Nous nous sommes inspirés pour cette analyse des méthodologies élaborées par Authier Revuz²² sur « l'îlot textuel » et le discours rapporté, ainsi que d'Alain Rabatel²³ sur le « sous » et « sur - énonciateur ». Nous avons pour ce faire, sélectionné, à la lecture de l'ensemble des échanges, certains mails plus représentatifs, que nous avons classés selon différentes « sous catégories ». Celles-ci ont évolué au fil des lectures, pour s'adapter aux thématiques récurrentes abordées sur les listes :

- nouveaux arrivants
- demande de désabonnement
- statut de l'œuvre d'art
- création collective
- encouragement d'initiatives et mise à contribution
- enjeu politique et idéologie
- problème de rémunération
- pétitions
- soutien entre artistes
- association et pouvoir copylefté
- dysfonctionnement de la liste
- utilisation de la liste pour usage personnel ou privé

Ce corpus est joint en annexe 1, sur le support papier de ce dea. Il permet d'avoir un résumé assez représentatif des quatre années d'archives. Toutefois, sur cette version en ligne, ce corpus n'est pas disponible pour des raisons d'autorisation.

De surcroît, une analyse plus quantitative du réseau discursif basée sur la méthodologie établie par Emmanuel Lazega²⁴ nous permet de mesurer l'implication de certains acteurs par rapport au groupe, de déceler des sphères au sein du collectif. Il s'agit de repérer les acteurs les plus cités, ceux qui font référence dans le domaine, ceux qu'il est judicieux de citer pour appuyer ses propos, ceux qui dévient, ceux qui sont exclus. Pour cette analyse plus quantitative, nous avons sélectionné des séquences, c'est à dire des échanges dans leur globalité, depuis le premier mail lancé sur un sujet, jusqu'à ce que ce thème laisse

²² Authier-Revuz, Jacqueline (1996), « Remarques sur la catégorie de «l'îlot textuel » », *Cahiers de français contemporain*, n°3, p.91-115.

²³ Rabatel, Alain (2002), « Le sous-énonciateur dans les montages citationnels », *Enjeux*, n°54, p.53-64.

²⁴ Lazega, Emmanuel (2002), « Le phénomène collégial : une théorie structurale de l'action collective entre pairs », *revue française de sociologie*, vol.40, n°4, p.639-655

place à un autre. Ces mails sont souvent regroupés sous un même titre²⁵, les réponses gardant souvent le titre donné par l'auteur premier. L'avantage de ces séquences étant que l'on peut les appréhender dans leur globalité.

En ce qui concerne les œuvres, nous nous attacherons également à les étudier au sein du réseau créatif constitué par le portail, pour mesurer leur influence en terme de reprise. Nous avons porté notre attention essentiellement sur le corpus des œuvres catégorisées dans la rubrique « Net Art », car ce corpus comportait un nombre d'œuvres qu'il était possible d'analyser dans son ensemble. Pour les créations relevant d'autres catégories, l'analyse sera plus globale.

Il s'agit donc de croiser les analyses (à une analyse ethnographique, nous associons une analyse de discours, ainsi que des réseaux) afin d'observer les pratiques de ce collectif. Cette volonté de croisement a pour objectif de rendre compte de toutes les dimensions constitutives de ce groupe, sans en éluder aucune.

Comment celui-ci, en rupture avec les pratiques artistiques institutionnalisées parvient-il à créer un nouveau modèle de fonctionnement que ce soit au niveau esthétique, intellectuel, économique, juridique ou organisationnel ? L'échange à la base de cette communauté se veut horizontal. Peut-on toutefois déceler de nouvelles formes hiérarchiques qui se mettent en place ? Certains acteurs ne sont-ils pas plus importants, plus reconnus au sein du groupe ? Quelles en sont les raisons ?

Nous avons insisté dans cette première partie d'introduction sur la prolifération des regroupements d'artistes sur Internet, et sur la diversité de ceux-ci, du simple regroupement à la communauté. Plusieurs caractéristiques sont déjà supposées quant à cette dernière dénomination dont les principales sont le modèle coopératif, l'échange, la poursuite d'objectifs communs et la critique entre pairs. Il s'agit donc dans un deuxième temps de vérifier ou d'infirmer ces hypothèses à travers une analyse du discours révélatrice quant à la structuration du collectif.

Lazega, Emmanuel (1998), *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Que sais-je ?, PUF.

²⁵ Nous verrons qu'il faut parfois élargir une séquence à d'autres mails ne portant pas le même titre ou au contraire que certains mails pourtant intitulés de la même façon ne peuvent plus être considérés comme appartenant à la séquence.

2^{ème} partie : Réseau discursif : une construction collective du discours à la base de la communauté. [\[Retour Sommaire \]](#)

Il s'agit de réfléchir sur le caractère épistémique de cette communauté : dans quelles mesures ce groupe « produit »- il des connaissances ? En effet, le portail Art libre est source de créations artistiques puisque les auteurs membres inscrivent leur création sur ce portail via un lien hypertexte. Ces œuvres sont alors classées selon différentes catégories. Celles-ci, sous mention du copyleft, sont alors accessibles pour tout créateur désireux de les diffuser, copier, transformer. Par l'ajout d'œuvres nouvelles ou retransformées, le portail s'élargit, voit sa production grandir.

Mais ce collectif épistémique va plus loin dans la mesure où une véritable discussion et évolution de l'« art libre » est développée. Des questions de politique, mais aussi des débats idéologiques, esthétiques, ou encore des discours centrés sur la création se déploient sur les listes de diffusion et relèvent d'un grand intérêt. Cette communauté ne se résume donc pas à un regroupement d'artistes qui cherche à rassembler sur un même portail leurs œuvres. Il s'agit bel et bien d'une communauté épistémique qui poursuit un but et une aspiration communs : l'art copylefté. Internet est plus qu'un outil, il est le monde qui permet à cette communauté de se constituer. S'y enchevêtrent les discours de chacun, multipliant les reprises, citations et « îlots textuels » (Authier Revuz) pour engendrer une base discursive créée collectivement grâce au réseau.

Il conviendra donc de distinguer dans le collectif Art Libre, le collectif qui participe au discours, c'est-à-dire ce que nous appellerons les membres non « créateurs », comme, par exemple les chercheurs, les penseurs, les personnes intéressées par le copyleft en général, les journalistes, les juristes, c'est à dire les participants non « artistes » ... ainsi que le collectif créatif, constitué par les artistes qui créent et proposent leurs œuvres. Dans ce dernier cas il semblerait que la communauté soit plus homogène (constituée d'artistes), que les échanges soient « multiplexes », (selon la terminologie utilisée par Lazega²⁶ sur les collectifs), c'est à dire que les échanges peuvent être de natures différentes : conseils, œuvres, échanges d'idées, de rencontres, de matériels, de connaissance, de bibliographie...

²⁶ Lazega, Emmanuel (2002), « Le phénomène collégial : une théorie structurale de l'action collective entre pairs », *Revue Française de Sociologie*, vol.40, n°4, p.639-655.

Grâce à une analyse du discours pratiqué sur les listes, nous verrons quelles sont les pratiques communicationnelles récurrentes ou incongrues, et ce que cela signifie au niveau de la structuration du collectif.

Au regard de ces habitudes discursives, il s'agira d'analyser la place des individus par rapport au groupe, c'est à dire comment les acteurs créent leur place dans ce discours. Dès lors, comment est pensée la question du « pouvoir » dans ce système de hiérarchie horizontale ?

Enfin, comment le collectif envisage son ancrage dans la durée ?

A. Les pratiques discursives [[Retour Sommaire](#)]

A.1. Les listes de diffusion

Plusieurs listes de diffusion ont été créées :

- La liste *Copyleft Attitude*, liste généraliste,
- La liste *Art* pour les projets artistiques,
- La liste *Bise* pour le business,
- La liste *Images* pour l'échange de fichiers images,
- La liste *Musiques*,
- La liste *Droit* pour les questions d'ordre juridique.
- la liste *Kernel* pour la réalisation de projets.

Comme cela a déjà été précisé, la liste généraliste a été créée en août 1999, et les archives sont depuis disponibles pour les abonnés. Cela représente donc près de quatre années d'archives. Le nombre de participants varie quelque peu selon les périodes, certains se désabonnent quand d'autres arrivent. Le 24 novembre 2002, on comptait 217 abonnés contre 191 le 18 mars 2003. Le nombre de mails posté par jour est important (parfois une trentaine de mails par jour), c'est pourquoi de nombreux nouveaux se désabonnent assez vite après leur adhésion. Au contraire, après un certain temps, ce désabonnement est très peu fréquent. Cela dépend donc du niveau d'intégration.

A.2. L'intégration et la participation [[Retour Sommaire](#)]

La spécificité du réseau Internet permet très facilement d'intégrer une communauté en s'abonnant tout simplement à la liste de diffusion en question.

Cette souscription rapide et sans effort cognitif ne semble pour autant pas signifier l'appartenance même à cette communauté. En effet, il semblerait que pour y appartenir véritablement, il existe des codifications qui définissent l'appartenance. Or en analysant les archives de la liste de diffusion, il est clair que certains membres sont moins actifs que d'autres tant en matière de réflexion que de productions artistiques. Peuvent-ils dès lors être considérés comme membres de cette communauté ?

Le critère de participation puis de reconnaissance par les membres semble être un signe d'appartenance à la communauté.

Mais avant tout, comment un nouvel utilisateur parvient-il à s'y intégrer ?

Quand un nouvel utilisateur s'abonne à la liste de diffusion, il est invité à se présenter au collectif en question.

Or, nous n'avons relevé qu'assez peu de mails de présentation dans la liste d'archives, ce qui signifie que de nouveaux utilisateurs ne prennent pas la peine de se présenter et ne respectent donc pas la première règle explicite du fonctionnement de la communauté.

Quand ils existent, ces mails de présentation sont assez succincts, les nouveaux mentionnent leur nom, leur profession, parfois leurs goûts, ainsi que leur intérêt pour tout ce qui touche au libre et/ou à l'art. Il est fréquent de constater une petite phrase sympathique de la part du nouvel arrivant, qui pourrait s'apparenter à une forme d'excuse d'arriver au milieu d'un processus déjà commencé sans eux, qu'ils ne voudraient perturber.

C'est ainsi que Zame, s'excuse dans l'intitulé même de son mail « Présentation et banalités... » de ne pas apporter au collectif une information débordante d'intérêt. Il est ainsi fréquent de constater une mention d'excuse sur le peu de connaissance du nouveau par rapport aux productions de la communauté. Zame précise « Bon j'suis à l'ouest... », Christine Pelouzet « je ne connais pas les usages », ou Skew « vous serez adorables de me réserver un accueil sympa ».

Il semble donc que cette épreuve de présentation soit une étape que peu de nouveaux s'aventurent à réaliser, ou lorsqu'ils se prêtent au jeu, ils se protègent de toute critique éventuelle quant à leur « naïveté », terme souvent utilisé par les novices.

Or, suite à cette présentation, les membres plus anciens du collectif répondent souvent d'un petit mot sympathique de « bienvenue », ou donnent encore quelques conseils pour prendre connaissance plus en détails de la communauté.

Sur le portail, les nouveaux peuvent trouver une banque de FAQ (Frequently Asked Questions), un répertoire d'œuvres sous Licence Art Libre (LAL), un exemplaire de la licence, et un lien vers la liste des archives de la liste.

Cette banque de FAQ est importante car les nouveaux posent souvent les mêmes questions sur la liste, ce qui génère du bruit et agace parfois les anciens. Ces derniers ont donc élaboré un système d'archives, de mise en mémoire de la communauté afin de permettre l'intégration de nouveaux venus. En s'imprégnant de celles-ci, les nouveaux peuvent prendre connaissance de l'histoire d'Art Libre, il leur est possible de s'initier aux pratiques, de comprendre les objectifs poursuivis.

Cette invitation à se présenter n'a été instaurée qu'à partir d'avril 2000 semble-t-il, les plus anciens ne se sont donc pas essayés à cet exercice.

Il est donc intéressant de constater que l'accueil est souvent chaleureux et que l'objectif de la communauté est d'accueillir le plus grand nombre de collaborateurs. Il est évident que du nombre de membres va dépendre la force du collectif, son importance, mais aussi l'avancée des réflexions, la participation à la création d'œuvres ainsi que la réalisation des tâches partagées par la collectivité virtuelle.

En ce qui concerne l'importance de la constitution d'archives pour une communauté comme Art Libre, il est intéressant de rappeler les travaux de Goffman²⁷ qui insistent sur l'importance des présuppositions dans un texte donné, c'est à dire de tout ce qu'il s'est dit auparavant et qui fait dès lors partie d'un paradigme nécessaire à la compréhension. Ce passif du collectif est indispensable pour pouvoir comprendre toutes les mentions implicites dans les écrits de la liste et cette « mémoire » rend possible une éventuelle intégration d'un nouveau. L'intérêt d'une association comme Art Libre qui se constitue essentiellement par échanges de mails sur la liste, est que l'archivage est tout à fait simple et facile d'accès. Une communauté dont les échanges ne seraient qu'oraux, serait en ceci plus difficile à intégrer.

²⁷ Goffman, Erving (1987), *Façon de parler*, Minuit, p 223-233.

Valérie Beaudouin et Julia Velkovska²⁸ soulignent l'importance de cette "mémoire" pour la structuration de ces collectifs, pour qu'un savoir commun puisse émerger. Pour elles, les forums, pages personnelles, courriers électroniques constituent "un espace public où les relations non seulement se construisent, mais aussi s'exposent aux yeux de tous."

En effet, au-delà d'une connaissance de ce qui a pu se dire, se décider et se faire, la lecture des archives permet une réelle connaissance des habitudes de cette communauté, à la fois en matière de discours mais aussi en matière d'action.

Il semblerait qu'il existe un discours propre à cette communauté, discours qui à travers ses caractéristiques d'essais, de controverses et d'idéologies permet d'élaborer et de mettre en place une action collective qui s'élabore et se décide par l'échange discursif en groupe.

L'objectif d'une analyse plus poussée du discours et des échanges dans le cadre d'une communauté comme Art Libre est de discerner ce qui caractérise ce collectif, en quoi son discours le constitue, le réalise ? Comment le discours de cette communauté au sens platonicien du terme, fait avancer l'association et en commande les actions ?

A la lecture des archives de ces mails, nous pouvons noter la qualité de l'écriture de certains, qui s'apparentent à de véritables essais ou manifestes. La rhétorique est également un outil très apprécié et utilisé par les membres du groupe, mais celle-ci est très souvent repérée et dénoncée en tant que « sophisme » pour achalander ses idées.

A.3. La liste en tant que lieu de pratique discursive et esthétique : [\[Retour Sommaire \]](#)

En effet, la plupart des membres s'appliquent à fournir des essais, relatifs à l'art en général, à l'histoire de l'art, à la notion de libre, à la politique. Ces écrits, en relation plus ou moins directe avec les thématiques récurrentes du collectif, s'apparentent souvent à des manifestes, à des essais. Le style y est souvent travaillé. Voici à titre d'exemple le mail de Robert Cottet du 10/12/02 intitulé « perspective copyleft » :

Bonjour ! Les échanges pointus dans le registre du droit qui animent la liste ces jours-ci sont très intéressants. Ils m'incitent toutefois à dévier quelque peu vers une dimension différente de ce que pourrait aussi être copyleft attitude. .
--

²⁸ Beaudouin, Valérie, Velkovska, Julia (1999), "Constitution d'un espace de communication sur Internet (forums, pages personnelles, courrier électronique ...)", *Réseaux : Internet un nouveau mode de communication?*, n° 97.

La manière la plus sommaire d'envisager la rémunération de l'artiste consiste à traduire le résultat de son travail, l'œuvre, en équivalent argent (-dollars). L'œuvre est hélas ainsi réduite au statut banal de produit de consommation dans le marché économique. Il a déjà été écrit ici à plusieurs reprises, qu'en fait, les artistes vivant strictement de leur création artistique étaient bien peu nombreux. Presque tous ont besoin de revenus complémentaires importants. On a dit aussi que le milieu péri artistique profitait même plus que l'artiste de sa propre création... Le modèle "artiste-produit-revenu" est donc inapproprié.

Les œuvres qui acquièrent une valeur marchande significative perdent symétriquement de leur sens, par le fait qu'elle se signale de plus en plus par leur cote plutôt que par leur substance. Leur évaluation matérielle croissante induit aussi une forme d'idolâtrie et de fétichisme à l'égard de l'auteur et de l'ensemble de son œuvre. Il n'est sans doute pas indispensable de développer ici la situation aliénante qui résulte de la polarisation idole/fanatisme. La démarche LAL/copyleft me semble offrir une perspective différente. L'œuvre étant potentiellement plus collective, évolutive, elle risque moins de se dénaturer par mutation dollarisante. L'œuvre revisitée, greffée, reformulée, évolutive s'inscrit dans l'ordre de l'impermanence bouddhiste qui s'oppose facilement au matérialisme mortifère. L'artiste étant (potentiellement aussi) co-auteur, l'explosion de son ego le guette moins dangereusement et le partenariat éventuel de ses pairs lui offre cependant une reconnaissance opportune et ajustée. Le partenariat en co-création réduit sans doute aussi les excès d'individualisme, de compétitivité, de rivalité et leurs conséquences néfastes. Ne faudrait-il donc pas chercher aussi plus profondément des élans au copyleft du côté de la sociologie, de la psychologie, de la philosophie... ? Et remplacer le modèle "artiste-produit-revenu" par autre chose? Collectivité-art-plaisir ? La démarche copyleft n'est pas uniquement une évolution économique et

législative. Ses motivations ont encore d'autres racines.

Meilleurs messages.

Robert Cottet, qui vous invite à copylefter gaiement :

<http://www.crob.ch/art/in-dices>

Ce mail s'apparente donc bien à l'écriture d'un manifeste où les valeurs défendues dans ce texte vont dans le sens de celles recherchées par le collectif tout entier, à savoir, une re-position du statut de l'œuvre par rapport à une marchandise quelconque, ainsi qu'un repositionnement de l'œuvre par rapport à son ou plutôt à ses (co-)créateurs. Le style y est assez travaillé dans le sens où les vocables employés sont assez recherchés par rapport à d'autres écrits de listes de diffusion quelconques.

Les questions finales posées relèvent de la rhétorique dans la mesure où l'on sent clairement la position que requiert l'auteur dans ce questionnement qui n'en est plus un.

Un autre exemple de contribution textuelle, est le manifeste de Nicolas Vérité intitulé le « droit d'écouter ». Proche du manifeste de R. Stallman « le droit de lire », disponible à cette adresse : <http://www.gnu.org/philosophy/right-to-read.fr.html>, cette petite nouvelle dénonce les risques d'une protection intellectuelle trop contraignante pour la liberté créatrice et pour l'accès aux œuvres.

En cette période de Noël de la dixième année de ce troisième millénaire, il faut je te raconte mon aventure de ce matin : Je suis allé acheter le dernier album des "2k bugs". La très bonne critique du site et l'extrait périssable gracieusement offert m'ont finalement décidé à l'acheter. J'avais téléchargé l'identifiant unique de l'album dans la mémoire de mon portefeuille, le vendeur me l'a donc vite trouvé. Toujours le côté pratique de la technologie, et c'est à peu près tout ce qui a marché aujourd'hui ! J'avais tout de même sauvegardé une copie de la pochette en mémoire au cas ça ne marchait pas...comme la dernière fois. ;-) Ensuite, je suis passé à la caisse pour prendre un bon stock de recharges d'autorisations pour Noël en famille : j'en ai pris pour les films, la musique, et les livres. En effet, rien n'est lisible sans ces recharge d'autorisations. Ils pourraient tout de même en vendre un petit peu directement avec la musique, ils savent bien que si on en achète, c'est pour l'écouter ! En ce qui concerne ces autorisations, la technologie n'est pas du tout au point... Le paiement s'est fait sans problème (comme pas hasard... ;-) par contre les recharges ne sont jamais apparues ni sur l'écran, ni dans la mémoire de mon portefeuille.

Bon, OK le paiement électronique est généralisé et au point depuis des années, mais ce n'est pas parce que j'ai mis à jour mon portefeuille à la dernière version (version X comme 10 en chiffres romains, et comme l'année 2010 ;-) que les systèmes d'autorisation ne doivent plus marcher ! Un technicien m'a résolu le problème en utilisant leurs fameux codes secrets dont plus personne n'ignore l'utilité maintenant. Même si les détracteurs pensent que c'est un système d'espionnage, il sert tout de même à dépanner de nombreux cas ! C'est vrai que j'ai un doute tout de même, je ne sais pas ce qu'il a pu trafiquer dedans. Et pire, quand mon portefeuille est connecté aux systèmes d'accès à Internet, je ne sais pas qui peut fouiller dedans. Le technicien m'a dit que c'est un problème de format de dates, les bornes de recharges d'autorisations du magasin ne sont pas encore passées au format normalisé ISO8601, sans doute les derniers systèmes fonctionnant au format régional. Heureusement, j'avais emmené l'extension baladeur de mon portefeuille, et après y avoir chargé les chansons, je les ai autorisées, grâce à ces satanées recharges d'autorisation. Ça a marché, j'ai donc pu les écouter dans le métro. L'autorisation d'écouter est effectivement plus facile à utiliser sur cette nouvelle version X du portefeuille. C'est bizarre, c'est la première fois que ça m'arrive : en présentant mon portefeuille à la borne d'accès du métro, le baladeur s'est tout simplement éteint... Je suis donc resté bloqué dans le sas ! ...et hop, encore une intervention technicien avec le code secret, décidément jour de malchance aujourd'hui... Pire, en relançant la musique, j'ai vu qu'il m'avait grillé la recharge d'autorisation en cours ! Une de moins dans la catégorie musique, ce sont mes neveux et nièces qui ne vont pas être contents, un Noël en famille, ça ne se fait pas sans musique. Pire, je me suis rendu compte plus tard, que c'était toutes mes autorisations en cours qui étaient révoquées : le roman que j'étais en train de lire a dû être réautorisé, idem pour les documentations et les news en cours de lecture ! Il paraît que ce problème avait déjà été identifié, analysé, et publié par un groupe de passionnés d'informatique. Suite

à un procès démesurément médiatisé, ils avaient été condamnés pour piraterie, fraude, et "atteinte au secret de la propriété intellectuelle". Ce problème n'a manifestement toujours pas été réparé, et les usagers du métro se font toujours sauter des autorisations...

Mon voisin m'a encore engueulé d'avoir acheté ce disque et la recharge d'autorisation. Il me parle toujours en des termes incompréhensibles : TCPA, Palladium, DCMA, EUCD, CSPLA ! Que des mesures technico-légales liberticides d'après lui. TCPA et Palladium seraient des noms de technologies informatique de gestion et de restrictions de droits. ...les recharges d'autorisations... DMCA, EUCD, et CSPLA sont des lois qui empêchent la publication d'information sur les systèmes informatique afin d'éviter tout piratage, ou "contournement des droits". ...même quand il s'agit de trouver des failles dans le but d'améliorer le système... Lui, il utilise encore un vieil ordinateur de 2003. A cette époque, il n'y avait pas encore de TCPA et Palladium. Pourtant il fait tout ce que je fais avec le mien. Il utilise des logiciels de l'époque qu'il dit "Libres". Il utilise, lit, écoute, et visionne tout ce qui est Libre. Il peut même librement les redistribuer, les copier, les échanger. Il dit que c'est une licence qui protège toutes ces œuvres. Peut-être devrais-je m'y plonger davantage. De plus, il peut développer et améliorer les logiciels qu'il utilise ! Pas de procès, puisque c'est le choix des auteurs de donner ces libertés aux usagers. Pour les logiciels, ça me dépasse car trop technique, mais il paraît que bien des artistes ont adopté ces licences pour leurs œuvres. En tout cas, la musique que j'achète est trop chère pour que je la copie ! Et de toute façon, des protections sont installées dans tous les modules, ce qui rend la chose impossible. Rentré chez moi, j'ai pu télécharger l'album sur mon lecteur de salon pour un meilleur son. J'ai dû les réautoriser (normal, ce n'est pas le même lecteur), donc une recharge de plus gaspillée. Ma borne informatique à peine démarrée, j'avais déjà un e-mail dans ma boîte à lettre faisant état de la pré-reservation de 2 places de concert pour la venue ici des "2k bugs". Facile à savoir puisque j'avais écouté l'extrait périssable, acheté l'album et autorisé les chansons. (et peut-être aussi savaient-ils que j'avais écouté la musique dans le métro grâce aux bornes d'accès...) Mais j'ai tout de même un petit peu peur... ...et si on s'était laissé enfermer quelques années plus tôt ? Richard, je t'écris cet e-mail pour te le demander : est-ce que tout ça est une bonne chose ? Qu'est-ce qu'on aurait pu faire pour empêcher toutes ces restrictions et ces lois ?

George

Le Droit D'Ecouter v0.4

Imaginez l'année 2010 si en 2003 on laisse passer l'EUCD/CSPLA.

Copyright (C) 2002 Nicolas "Nÿco" VERITE

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://www.artlibre.org> ainsi que sur d'autres sites.

Foire Aux Questions : <http://artlibre.org/faq.php/index.html>

De nombreux mails comme celui-ci sont postés sur la liste. Parfois polémiques, critiques, réflexifs, ironiques, alarmistes, ou même humoristiques, ces manifestes ont souvent pour objet la question de la liberté par rapport à l'œuvre, pour ce qui est de son créateur, du spectateur, de la loi, et/ou de la censure.

On peut finalement se poser la question de l'utilité de tels manifestes sur la liste puisque les membres de celle-ci sont déjà à priori convaincus des idées développées par le « Copyleft Attitude ». Deux hypothèses peuvent être formulées. D'une part, on peut imaginer que ces manifestes sont postés dans d'autres lieux également, et que l'auteur tiennent à maintenir la liste informée des débats et manifestations pour la promotion de l'Art Libre en dehors de la liste. C'est effectivement le cas pour l'essai de Nicolas Vérité qui est diffusé dans d'autres sites. Mais c'est également parce que les auteurs tiennent à se faire connaître des autres adhérents, ils attachent donc une attention particulière à écrire, à montrer qu'ils sont d'accord avec l'esprit « Art Libre ». Plus ces écrits seront diffusés, plus l'auteur sera reconnu. Car finalement la vie du collectif se réalisant essentiellement sur la liste, c'est le seul moyen de participer, d'être présent dans les boîtes aux lettres de tous. La création d'une œuvre et sa diffusion sur le portail est par conséquent toujours accompagnée par un mail, par une annonce. Il est certain que tous les abonnés ne scrutent pas le portail tous les jours, et pourraient donc ne pas apercevoir une création nouvelle. De même, lorsqu'une œuvre est présente, pour continuer à la faire vivre, il faut rappeler qu'elle existe. Or, l'auteur de cette œuvre est là pour le rappeler, pour montrer qu'il suit la liste, qu'il poste régulièrement, se sent impliqué. La promotion d'un auteur passe finalement par les échanges discursifs sur la liste.

A.4. Un espace langagier [\[Retour Sommaire \]](#)

En ce qui concerne la rhétorique, il est facile de repérer les discours qui sont plus construits autour de ce procédé sophistique, que d'un réel contenu. Pour le mail de Robert Cottet, le discours vient en accompagnement des idées qu'il entend défendre. Pour d'autres posteurs, la discursivité est parfois le seul objectif visé, elle est une fin en soi.

C'est le cas de certains « poèmes ». En voici un exemple rédigé et proposé par Ed Mole qui est un adepte récurrent.

" entre feutre et savons "

tourner,

dans le blanc

sur du feutre brun
immobile, figé
regarder
écouter
les souffles dans l'air
des pauses et
percussions
sur un tambour
géant.

Ed Mole propose souvent sur la liste des petits poèmes, il rappelle par là même qu'une communauté artistique peut également proposer quelques productions, en vue de les diffuser. Il est vrai que si la communauté artistique réfléchit et fait évoluer ses principes, elle n'en reste pas moins une communauté d'artistes.

Mais comme nous l'avons vu, la plupart des mails postés qui invitent à la réflexion sur les idées et idéologies du collectif sont assez élaborés. L'habitude des posteurs de la liste est de reprendre le mail qui est sujet à la critique et d'y insérer paragraphe par paragraphe, ses critiques, d'en démonter certaines tournures, ou alors d'appuyer certains points pour mettre plus en valeur un aspect important.

Un exemple de reprise d'un mail montre que chaque étape du mail est décortiquée. I R Maturana est en général un individu qui poste de très longs mails qui soulèvent souvent de longs débats. Dans ce mail-ci il commet quelques erreurs de syntaxe qui rendent difficiles la compréhension de ses dires :

>Je dis: l'intelligence devenue captive, hypothéquée par une
>interprétation sophistique et complice des droits d'auteur qui
>ne s'inspire même pas d'une exigence culturelle mais
>directement de l'industrie informatique.
>Il est illusoire d'attendre des solutions nées de l'affrontement
>de rue et du coup de sang.
>Je me questionne: les artistes ont-ils une place et laquelle,
>un rôle, et lequel ?

Ces quelques lignes permettent de souligner combien le vocabulaire utilisé sur cette liste s'il n'est pas toujours spécialement technique, est indissociable des problèmes que soulèvent le libre et son application à l'art.

Recontextualisons le mail, il est posté après le premier tour des présidentielles de 2002, et un tollé général a lieu sur la liste pour dénoncer les événements du premier tour. Maturana lance ici un mail « déclencheur », c'est à dire qu'il attend des réponses, il espère lancer un débat, une série de mails.

Or, ce mail va en susciter en effet, six autres dont deux où Maturana sera de nouveau l'auteur. Regardons de plus près une des réponses :

À (At) 13:00 +0200 26/04/02, I.R.Maturana écrivait peut-être (may be wrote) :

>Je dis: l'intelligence devenue captive, hypothéquée par une
>interprétation sophistiquée et complice des droits d'auteur qui
>ne s'inspire même pas d'une exigence culturelle mais
>directement de l'industrie informatique.

(pas sûr de comprendre)

Mais si j'ai bien compris, effectivement le statut de ce qui fait auteur est la base incontournable pour reformuler ce qui fait art et acte culturel. Sans cette re formulation (en copyleft), nous sommes impuissants à dégager des formes d'intelligence entre nous. Et l'intelligence n'est jamais particulière et encore moins la propriété de qq uns, aussi géniaux soient-ils. L'intelligence est ce qui se passe ENTRE les particuliers, ce qui les traverse. Ainsi l'art et la culture.

Or il n'y a aucun avenir pour une société qui ne laisse aucun espace à l'inter-dit.

>Il est illusoire d'attendre des solutions nées de l'affrontement de rue et du coup de sang.

Entièrement d'accord.

>Je me questionne: les artistes ont-ils une place et laquelle, un rôle, et lequel ?

La part maudite. (relire ce titre de Georges Bataille n'est pas inutile). Cette part est l'essentiel de notre vie mortelle.

et ceci aussi :

Spiegel : Monsieur le professeur, dans le domaine de la pensée il n'y a pas de déclarations d'autorité. On ne peut donc pas se montrer surpris que l'art moderne lui aussi ait du mal à faire des déclarations d'autorité. Cependant vous l'appellez "destructif". L'art moderne se considère souvent lui-même comme art expérimental. Ses oeuvres sont des essais...

Heidegger : Je me laisse volontiers instruire.

S : ... des essais pour sortir d'une situation d'isolement de l'homme et de l'artiste, et parmi cent essais il y en a un de temps en temps qui réussit.

H : C'est bien la grande question : où se tient l'art? Quel est son lieu?

S : Bon, mais là, vous exigez de l'art quelque chose que vous n'exigez même plus de la pensée.

H : Je n'exige rien de l'art. Je dis seulement, il y a une question qui est de savoir quel lieu l'art occupe.

S : Si l'art ne connaît pas son lieu, est-il pour cela destructif?

H : Bon, barrez ce mot. Mais je voudrais dire clairement que je ne vois pas quel chemin indique l'art moderne, surtout dans l'obscurité où l'on est quant au lieu où il aperçoit, ou du moins cherche ce qui fait le propre de l'art.

S : L'artiste non plus ne trouve pas l'obligation dans ce qui a été transmis. Il peut trouver cela beau et il peut dire, voilà, on aurait aimé peindre comme cela il y a six cents ans, ou trois cents ou même encore il y a trente ans. Mais aujourd'hui il ne le peut plus. Même s'il le voulait, il ne le pourrait pas. Ou alors, le plus grand artiste, ce serait le faussaire génial, Hans van Meergeren, qui pourrait peindre "mieux" que les autres. Mais justement, ça ne va plus. Et par conséquent l'artiste, l'écrivain, le poète est dans une situation semblable à celle du penseur. Combien de fois ne devons nous pas nous dire : ferme les yeux!

H : Si le cadre qu'on choisit pour mettre à leur place l'art, la poésie et la philosophie est "la vie culturelle", alors on peut bien les mettre à égalité. Mais si on met en question non seulement la vie culturelle mais aussi ce qui veut dire "culture", alors la méditation de ce qui fait ainsi question entre également parmi les tâches de la pensée, de cette pensée qui n'arrive même pas à penser jusqu'au bout la détresse où elle est. Mais sa plus grande détresse tient en ce qu'aujourd'hui, aussi loin que je puisse voir, il n'y a pas encore de penseur assez "grand" pour que sa parole conduise la pensée immédiatement et sous une forme nette devant toute chose, et la mette ainsi sur son chemin. Pour nous qui vivons aujourd'hui, le grand de ce qui est à penser est trop grand. Nous pouvons peut-être nous mettre en peine d'un passage : bâtir des chemins étroits, n'allant pas loin.

S : Monsieur le professeur Heidegger, nous vous remercions de cet entretien.

Martin Heidegger interrogé par Der Spiegel in "Réponses et questions sur l'histoire et la politique." Mercure de France.

Le début du mail de Maturana est donc ambigu, car syntaxiquement bancal, il semblerait qu'il veuille statuer sur le rôle de l'auteur face aux problèmes réels, et donc sur son

devoir d'implication, plutôt que de focaliser sur un débat de licence plus proche de l'informatique que de la culture. A. Moreau explicite d'abord ce qu'il pense avoir compris de la formulation de Maturana, avant d'y répondre.

Dans son étude sur les courriels et formes de discussion, L. Mondada²⁹ souligne que « la séquentialité entre (...) deux messages n'est pas uniquement constituée par le fait qu'ils se suivent temporellement, mais est construite par la façon dont le deuxième message incorpore le premier et, ce faisant, exhibe les contraintes que le premier exerce sur lui tout en les configurant en retour par les choix de segmentation effectués ». En effet, on constate bien ici, que le mail de Moreau est construit sur les segmentations qu'il a jugé utiles d'effectuer quant au mail de Maturana. Le schéma de sa réponse est donc quasiment déterminé par le plan de discours choisi par Maturana.

La proposition de Maturana contient de nombreux à priori mais c'est surtout la réponse d'Antoine Moreau qui est importante dans la mesure où sa réponse est empreinte d'« imprécations » (au sens où l'emploie Goffman), c'est à dire qu'il reprend certes des éléments proches (présents dans le mail de Maturana) auxquels il fait allusion mais fait également référence à des « connaissances importées » (connaissances communes de la liste) et connaissances qu'il importe (références bibliographiques littéraires).

Il convient de savoir que sur la liste « art » et « culture » sont deux notions très proches voire superposées puisque l'art se construit collectivement au sein d'art libre. L'œuvre, alors en perpétuelle création, et jamais achevée n'est plus la propriété d'un seul mais le devenir de tous. La notion d'inter-relation est sous jacente dans toute la réponse d'Antoine Moreau qui insiste par un caractère d'imprimerie sur le « ENTRE » qui est au fondement du principe de création collective tel le passage d'un relais créatif. Cette notion est soulignée également par le vocable de « l'inter-dit », jeu de mot sur l'importance de ce relais-même mais qui permet aussi de mener la réflexion sur l'interdit. Rappelons que la licence Art Libre interdit d'interdire³⁰...Le jeu de mots est un principe fondateur du discours de cette communauté. Rappelons que le copyleft, à la base de tout ceci, est également un jeu de mot attribué à Richard Stallman.

²⁹ Mondada, Lorenza (1999), "Formes de séquentialité dans les courriels et forums de discussion : une approche conversationnelle de l'interaction sur Internet", *Revue Internet francophone pour chercheurs et praticiens*, I, p.3-25 (disponible à l'adresse <http://alsic.u-strasbg.fr/Num3/mondada/default.htm>).

Par conséquent, sans avoir lu toutes les conversations antérieures, et sans connaissance du contexte politique qui suscite de nombreux débats au sein des communautés artistiques entre autres, il serait difficile de discerner la portée de chaque mot utilisé. Un espace langagier propre à la communauté est donc mis en place. Michel de Fornel³¹ décrit à ce propos que le discours, la prise de parole s'inscrit toujours à l'intérieur d'un espace où les correspondances se multiplient, et lorsque le destinataire de votre propos réutilise les mêmes schémas de correspondance, votre entreprise s'avère réussie.

Il insiste également sur le fait que ces « constructions mentales ne s'ajustent pas forcément au monde extérieur », la difficulté de compréhension du mail retiré de son contexte souligne bien à quel point un véritable espace langagier s'est institué sur cette liste de diffusion.

Cette reprise d'Antoine Moreau se colle donc sur un schéma de type : proposition > éclaircissement > prise de position

La deuxième reprise est une affirmation explicite du propos en question (« Entièrement d'accord »): proposition > Affirmation (confirmation)

Quant à la troisième, il s'agit d'une référence bibliographique (extrait d'une référence en la matière) qui permet de ne pas clore le débat mais de susciter de nouveau une réflexion.

Question > Référence

Car ce mail va en effet susciter de nouveaux mails eux mêmes porteurs de réflexion et de questionnement.

Mais lorsque le discours est le vecteur principal d'un pouvoir collectif, les risques existent quant à son usage excessif. Certains membres maîtrisent en effet, les possibilités du langage, ses agressions, sa rhétorique, il serait dès lors tout à fait envisageable de penser qu'un pouvoir non hiérarchique renaisse par là-même. Pourtant des phénomènes de régulation s'opèrent et ceux ci sont eux-mêmes réalisés par le discours.

Voici un exemple d'écrit où les jeux de langage cherchent à démonter les idées que promeut le collectif.

³⁰ La seule interdiction que promeut la LAL est celle de l'emprise propriétaire exclusive.

³¹ Fornel de, Michel (1987), « Catégorisation, identification, et référence en analyse de conversation », *Lexique et faits sociaux*, n°5, Presses Universitaires de Lille.

alors si je saisis la logique financière du CopyLeft, c'est comme de monter une e-startUp avec à la clefs pleins de tunes à se faire sans souci. l'objet dérivé (la poupée Barbie avec son Ken de l'espace) rapporte de l'argent à la production DreamWorks-CopyLefté, donc sous un label honorable. Et puis c'est sur Paris (je suppose que la plupart d'entre vous le sont) c'est vraiment dépassé, même MacDo fait de la pub pour ces boutiques en Bretagne. Vous parlez de concurrence, étude de marché, rentabilité, pertes et profits, production, valeur ajoutée : il faut monter une boîte de vente aux enchères avec Stock-Option sur les "œuvres d'art" rapidement, et envisagé l'entrée en bourse avant la fin du mois de juin!

Qui envoie systématiquement ses 10 ou 15 ou 50 \$ dû, aux types qui font les shareware qui traînent dans vos computers?

moi jamais. même pour stuffit qui est réellement le seul que j'utilise : " Ont-ils besoin de mes sous? Ils en reçoivent tellement sans doute par ailleurs, et l'envoi aux EU vas me coûter + que les dix dolls demandés. "

Joyeux Cloches & Lapins

Ed Mole

Ce propos fait directement référence à une problématique capitale d'Art Libre, celle de rendre possible la vente de produits copyleftés et donc la possibilité de réintroduire une notion de marché mais de manière différente.

Nous reviendrons sur la problématique du marché et de la rémunération plus en détails par la suite, mais il faut savoir qu'Art Libre en défendant l'idée du copyleft à l'art, n'en exclut pas la possibilité de « vendre » une œuvre, ou encore de penser la rémunération directement du spectateur à l'artiste. En effet, si une personne apprécie vraiment une œuvre, l'idée est qu'elle puisse après en avoir profité pleinement librement et gratuitement, fournir une sorte de « don », directement à l'artiste, sans pour autant rémunérer les nombreux intermédiaires, de type « éditeurs », « grands magasins »... Ce don serait le signe d'une reconnaissance du spectateur, d'un remerciement.

Et c'est à cette possibilité que ce mail s'attaque, éventualité présentée comme totalement idéalisée et utopique mais aussi contradictoire avec les idées qu'Ed Mole pense devoir être appropriées pour une association qui se veut libre.

Or cette critique a déjà été contrecarrée maintes fois sur la liste, et la réponse souvent amenée est que « libre » ne signifie pas « gratuit » (même si le terme free en anglais porte à confusion). En effet, un logiciel est libre de par son accès, pas de par son prix. Un contreexemple est celui du logiciel gratuit qui peut être protégé de toute diffusion à autrui, de transformation...

Mais au delà du problème abordé, c'est le ton même du mail qui est déplaisant, le ton est pinçant, ironique et moqueur. La réponse sera sur la même dynamique, acerbe et sans appel :

pourquoi donner du grain à moudre à des coquilles vides ? Toi qui aime Broodthaers tu devrais savoir l'importance pour lui des coquilles vides et en particulier des moules ;-) Ces moules qui forment, ces moules matrices d'à venir.

Il semble donc qu'il existe des pratiques discursives à respecter pour ne pas « déplaire » à la communauté. La critique (comme nous le verrons dans la partie suivante) passe de manière générale toujours bien si elle respecte les règles d'une écriture polie et non agressive.

Antoine Moreau rappelle dans l'un des ses mails (du 12/12/02, intitulé IRM=le principe d'une solution), en réponse à Maturana, le pouvoir de l'écrit et de danger de la rhétorique si elle n'est pas bien utilisée.

C'est une question très intéressante que tu as soulevé, pas tant dans les propos que tu tenais, mais dans l'expérience rhétorique que tu as menée : une tentative critique de réviser les termes, les concepts et leur valeur. C'est symptomatique de notre époque libérale où la réflexion pousse les limites du sens et du raisonnable (dans le sens de "ce qui se raisonne") pour défendre des thèses "révisionnistes". La révision des faits est aujourd'hui une grande tentation de la liberté d'expression. Et qui amoindrit la critique et la recherche. C'est sûr que ça donne de l'ivresse, ça met les faits et les valeurs cul par dessus tête, mais hélas, ce qui promettait d'être une critique solide se transforme en opinion aussi fragile que tenace comme le sont les rumeurs. C'est ça qui ne va pas et qui ne peut être reçu comme qualité. Le révisionnisme est récurrent dans de nombreux domaines (le plus scandaleux est celui qui touche la réalité des chambres à gaz). On peut dire aussi que l'open-source est un révisionnisme du Libre. Une révision à la baisse.

Antoine Moreau souligne à quel point le discours peut s'avérer être une pratique dangereuse car endocrinante. Il rappelle donc qu'il faut maîtriser ses rouages pour ne pas se laisser bernier, et utiliser ses possibilités au service des idées.

Ce travail sur le discours permet donc de voir comment le collectif travaille de manière très constructive sur l'échange. L'échange, qui est le principe de base de tout projet libre, tient ici une place capitale car c'est par le discours que le collectif se crée une identité, un point de vue, une idéologie et met en place ses actions.

A.5. Un discours collectif structurant [\[Retour Sommaire \]](#)

L'exemple de la création de la Licence Art Libre en est un exemple frappant. 90 mails ont été postés en juin 2000, pour construire cette Licence LAL.

C'est en communiquant sur la liste que certaines personnes se sont proposées d'élaborer une licence, suite à cela, une première version a été divulguée à la liste pour qu'elle soit l'objet de critique et puisse être retravaillée.

Le 19 juin 2000, Antoine Moreau écrit :

Salut tout le monde, 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 contient. Toutes suggestions, idées, critiques bienvenues. (merci de signaler aussi les éventuelles fautes d'orthographe...) antoine

Après de nombreuses remarques, Antoine Moreau ajoute :

Je me mets à la rédaction du préambule demain. Mélanie de son côté va compléter la licence en fonction des remarques très constructives qui ont été faites. (vraiment, c'est fort bien vu tout ce qui a été dit par David Geraud, Christophe Le François et Etienne André). Ca aura été un vrai travail collectif. Bravo.

Lundi : la licence v 1.1

Est-ce que c'est bon ainsi?

Au delà d'un discours d'usage propre à cette communauté, le discours de cette liste constitue donc également le collectif même, et ce à part entière. En effet, c'est donc grâce à ses échanges que la communauté pallie son absence de structure hiérarchique. Le réseau permet l'établissement d'un contrôle (au sens de vérification et de critiques positives) horizontal, construit sur le volontariat et l'implication face aux valeurs défendues par Art Libre.

Il est à remarquer que la participation est toujours encouragée, en amont pour favoriser l'implication des acteurs (« Toutes suggestions, idées, critiques bienvenues. », cf mail ci

dessus) mais aussi en aval pour remercier les participants (« ça aura été un vrai travail collectif. Bravo. »)

A.6. Encouragement des initiatives : [[Retour Sommaire](#)]

Il est fréquent qu'un membre du groupe propose une initiative. Je prendrai ici trois exemples.³²

Eric Sérandour propose de créer une revue qui répertorierait les sources des programmes libres. La réaction de la communauté vise à l'encourager « Bonne initiative », toutefois comme celui-ci précise qu'il programme en "Delphi version 3 standard", deux personnes de la communauté lui conseillent de programmer en libre : Olivier Berger et Lucille Fiévet.

En effet, ceci est caractéristique de cette communauté, une des règles tacites est de toujours fournir des documents réalisés par des logiciels libres ainsi que d'offrir dans la mesure du possible ses œuvres sous copyleft.

Il est intéressant de constater ici que la réaction ne vient pas d'Antoine Moreau mais d'autres membres du collectif, ce qui montre bien que l'autorité est distribuée et généralisée. Nous reviendrons plus tard sur cette caractéristique fondamentale.

Lorsqu'un autre membre propose d'interviewer et d'enregistrer Richard Stallman pour savoir ce qu'il pense d'Art Libre, la réaction d'Antoine Moreau est claire et simple : « très bonne idée ». Les initiatives sont donc fortement encouragées et aboutissent parfois à une véritable avancée de la production de la communauté. En effet, suite à de nombreux échanges où les membres demandaient s'il existait un répertoire ou un moyen de connaître les œuvres déjà créées et sous copyleft, il a été décidé de créer sur le portail Art Libre un répertoire des œuvres copyleftées. Cette partie du portail Art Libre est essentielle car elle fait la promotion du concept, non seulement en montrant le nombre conséquent d'œuvres déjà existantes mais aussi en augmentant la diffusion de ces œuvres (objectif premier de la LAL³³) ainsi qu'en permettant aux créateurs d'avoir un répertoire de ressources primaires pour développer des œuvres secondaires.

Ainsi, les membres de la communauté sont encouragés dans leurs initiatives, dans l'accomplissement de leurs projets.

³² Cf mails du corpus "encouragement d'initiative et mise à contribution"

En fait, la participation, l'intégration au sein de la communauté dépend de l'implication de chacun. Mais Art Libre dont le fonctionnement est basé sur l'échange, est également le lieu de l'entraide, ou encore de la « participation collective ».

A.7. Dynamiques de participation collective [\[Retour Sommaire \]](#)

Comme Laurence Allard l'a montré en ce qui concerne une autre communauté en ligne, “des formes contemporaines de mobilisation collective constituent Internet non pas comme un moyen mais comme un objet d'engagement public”³⁴

En effet, les participants font souvent appel à la liste lorsqu'ils ont besoin d'une aide, d'un conseil, mais également pour formuler des revendications, appeler à la mobilisation. Les demandes relèvent de champs divers et variés. On peut distinguer l'aide technique, informationnelle (bibliographique, événementielle), l'aide relationnelle (est-ce que quelqu'un connaît quelqu'un qui...) et l'entraide mobilisatrice (entraide entre artistes pour le respect du copyleft).

->L'aide techniciste et technique³⁵ :

Il est très fréquent sur la liste que les membres fassent part de leurs requêtes parfois très techniques, sur des problèmes informatiques, de format, de logiciels, de compatibilité.

Mais la demande d'aide porte parfois sur la mention « copyleft » en elle-même, notamment pour les novices.

Voici un extrait du mail de Christophe de Grand Ry, du 01/07/02 :

Néanmoins, je me pose encore certaines questions:

- cette licence est-elle soumise au droit belge?
- utilisation de la licence: pour pouvoir appliquer un copyright à son texte, ne doit-on pas être affilié à une société de droits d'auteurs (sabam en Belgique, sacem je crois en France)? et bien sûr valider nos œuvres auprès de ces organismes?

Concrètement est-ce que l'exemple ci-dessous est correct?

Exemple.:

Essai de rien du tout

³³ Licence Art Libre

³⁴ Allard, Laurence (2003), « Développer l'audiovisuel numérique libre dans le style bazar. Nouvelles arènes publiques et collectifs en ligne » in Cefaï, Daniel et Pasquier, Dominique (dir.), *Les sens du public*, PUF. Le collectif analysé en question est Videon.

"Voici mon texte qui n'est qu'un petit essai de rien du tout."

Copyright@020701 Christophe de Grand Ry Copyleft

Merci pour vos futures réponses

@+

TOF

Ce mail a fait l'objet de six réponses par six personnes différentes. Les questions des usagers sont donc toujours assorties de réponses détaillées. La mission d'entraide technique proprement dite mais aussi d'aide à l'utilisation de la LAL est donc réalisée pleinement par le collectif. Cette entraide est « généralisée », dans la mesure où il n'y a pas une personne chargée de répondre aux questions. Une personne donnée pose sa question, et une autre détenant la réponse lui répond, sans qu'il y ait besoin ou nécessité de retour par rapport à l'offre proposée. Le schéma traditionnel de l'offre et de la demande dans un contexte de marché, ou du prêté pour un rendu dans une logique non marchande n'est pas ici aussi individualisé mais généralisé, signe qu'un véritable fonctionnement communautaire est en place.

->L'aide informationnelle :

Dès qu'une information pouvant intéresser la communauté est connue, elle est communiquée sur la liste. Il s'agit parfois de mentionner qu'un article est paru dans telle revue, qu'un mémoire ou une thèse est disponible en ligne, qu'un colloque va avoir lieu, qu'une nouvelle œuvre LAL a été créée, qu'une émission de radio ou de télé va être enregistrée...

Ces informations sont récurrentes sur la liste. Des questions sont parfois posées en faisant appel à la culture collective, pour avoir des informations bibliographiques, des noms d'auteur ou des articles intéressants à connaître.

->L'entraide relationnelle :

A plusieurs reprises, nous avons également constaté des messages plus étonnants sur la liste, moins en rapport avec ses objectifs initiaux (d'ailleurs toujours tacites).

Il arrive que certaines personnes lancent des appels pour pouvoir être hébergées tel jour dans telle ville, faisant ainsi appel aux possibilités géographiques du réseau. Ce genre de demandes traditionnellement formulées dans un contexte amical ou de connaissances réelles, est

³⁵ J'appelle l'aide technicienne, les questions qui ne portent que sur des problèmes techniques (format, logiciels) et l'aide technique, quand la demande fait appel aux caractéristiques propres d'Art Libre.

intéressant car montre à quel point les échanges sur cette liste permettent un véritable rapprochement entre les individus qui ne se sont souvent jamais vus. Plus qu'un rapprochement entre individus, c'est semble-t-il l'appartenance à un même groupe, à un collectif poursuivant les mêmes buts et se battant pour les mêmes principes qui permet la formulation et la réalisation de telles demandes.

-> L'engagement et Art Libre:

Comme nous l'avons déjà évoqué, les initiatives sont toujours encouragées avec chaleur. La liste est souvent l'objet d'appels à pétitions, ou de mouvements pour la défense d'artistes, voire d'associations artistiques, ou encore pour la défense du libre de manière générale. La solidarité et le soutien entre artistes sont caractéristiques d'Art Libre. Mais les prises de positions politiques et l'engagement tiennent également une place importante dans les échanges discursifs.

Fabien Granjon³⁶, dans *l'Internet militant*, constate un "réagencement des modalités du concernement et des cadres de l'engagement". En effet, il semblerait qu'avec Internet, d'autres modes coopératifs de production, de circulation, de consommation de savoirs militants se mettent en place. L'avantage qu'offre une liste de diffusion comme la nôtre est bien sûr sa capacité à diffuser, à tous les membres, l'information. Mais Granjon va plus loin dans la mesure où il s'interroge sur les raisons qui peuvent conduire les abonnés d'une liste à se sentir concernés au point de répondre positivement aux appels à mobilisation.

Il démontre qu'une des conditions principales consiste en un "accord minimum avec les objectifs du mouvement" (p.107). Or, il apparaît qu'effectivement les appels à pétition de la liste ont toujours un rapport avec les buts poursuivis par celle-ci, d'un point de vue politique, économique, juridique ou artistique.

De plus, l'avantage qu'offre Internet dans le cadre d'actions militantes proposées en ligne est que les participants peuvent adhérer à une action militante (pétition en ligne ou participation à un mouvement réel et non plus en ligne) sans pour autant s'engager dans la durée. Ils peuvent participer à un moment donné, puis disparaître, puis réapparaître. C'est le cas d'Antoine Perrot, qui comme nous allons le voir participe de manière ponctuelle sur la liste, pour diffuser un appel à mobilisation puis disparaître.

Dans le domaine artistique :

Une première pétition a circulé pour la défense de Léonardo, organisation à but non lucratif pour le développement des relations entre artistes et nouvelles technologies, car « la société TRANSASIA Corporation, qui vient très récemment de déposer en France les noms Leonardo, Leonardo Finance, Leonardo Partners, Leonardo Invest et Leonardo Experts, réclame à LEONARDO un million de dollars de dommages et intérêts (c'est-à-dire six millions de francs français) pour contrefaçon de marque. Dans le cadre de cette assignation, TRANSASIA demande que LEONARDO se voie interdire l'utilisation du mot "Leonardo " sur ses sites Web, mais aussi pour l'ensemble de ses activités. Ce qui revient de fait à mettre en péril l'existence même de LEONARDO. » (extrait du mail de Karen O'Rourke, transféré sur la liste par Christophe le François, le 18/02/02).

Le même type d'appel à soutien s'est posé pour Teleweb. Antoine Moreau a transféré le mail d'appel à l'aide pour Teleweb, projet artistique de mise en place d'un portail audiovisuel qui indexe plusieurs centaines de webtvs et de programmes en libre accès, voici le corps de ce message :

bonjour a tous,
Je vous envoie ce message en urgence car je viens de recevoir une lettre d'une société informatique qui a déposé à l'INPI il y a 4 ans la marque teleweb (classe CL09) pour un logiciel permettant d'accéder du réseau Internet à un service télématique. Cette société me demande de cesser l'utilisation de la marque Teleweb ainsi que de lui transférer le nom de domaine teleweb.org que je possède depuis presque 2 ans.
Ne connaissant rien en matière juridique, j'ai besoin d'un conseil très rapidement car d'ici 5 jours, sans réponse de ma part, elle commencera des poursuites judiciaires.
Merci de transmettre ce message à des amis ou collègues.
David Guez

La demande d'aide revêt donc parfois des caractères juridiques. Plusieurs juristes sont membres de la communauté et ont participé à l'élaboration de la licence, c'est parfois à eux que ce genre de questions est indirectement adressé.

³⁶Granjon, Fabien (2001), « Monde associatif distancié et usages d'Internet », in *L'Internet militant : Mouvement social et usage des réseaux télématiques*, Apogée.

Un autre « appel à signature » a été lancé à l'initiative d'Antoine Perrot, le 07/05/00 pour que les écoles nationales d'art, aujourd'hui en grève, obtiennent la reconnaissance officielle du statut d'enseignement supérieur.

Ce dernier a également lancé un appel le 17/06/00 pour sauver le Plateau, centre d'art contemporain prévu sur le site des anciens studios de la société française de Production aux Buttes Chaumont, qui bénéficiait du soutien du Conseil Régional d'Ile-de-France et du Ministère de la Culture, sur la base d'un partenariat avec le Frac Ile-de-France.

" Or, le plateau est menacé car son budget a été refusé par la droite républicaine parisienne qui a mélangé imprudemment son vote avec l'extrême-droite. " (Antoine Perrot)

D'autres pétitions en nombre ont été présentées sur la liste comme par exemple contre la taxation des CDROM.

La liste fait donc souvent l'objet d'appels à la mobilisation par le biais des pétitions. C'est son affordance pour la diffusion qui est ici utilisée.

Défense du libre

Antoine Moreau a transféré le 13/06/00 sur la liste un appel de la part des Linuxiens qui mentionnait :

" Aujourd'hui, une menace pèse sur le partage du savoir, mais aussi sur nos économies. Les abus de certaines sociétés éditrices de logiciels propriétaires mais aussi le danger d'une éventuelle brevetabilité des algorithmes, nous poussent à réagir. Soixante ans après l'Appel du Général de Gaulle pour libérer la France, nous lancerons le 18 juin un nouvel Appel à la France Libre. "

CHAINE MAIL DU 18 juin 2000>#####
Ceci n'est pas du spam et concerne chacun. Le mail est notre seul moyen de communication ... Cette chaine mail annonce la manifestation du 18 juin 2000 en faveur des logiciels libres. N'hésitez pas à la copier et à la diffuser à un maximum de personnes autour de vous d'ici là. Et rendez-vous le 18 juin - Place du Trocadero - 18h30
Bien Cordialement
Collectif Berets Bleus >#####

Domaine politique

Antoine Perrot, le 07/05/00 transférait un appel à la mobilisation pour une action métaphorique (à l'initiative de Jeune Création, du CAAP (Comité des artistes-auteurs plasticiens) et d'Eric Corne.

Suite à l'accès au pouvoir du parti conservateur autrichien de Jörg Haider le 03/02/00, Perrot propose à tous de prendre un balai et de venir balayer le 30/05/00 devant l'ambassade d'Autriche.

Le mail précise : « Nous ne ferons ni un acte artistique, ni une performance, ni même une manifestation, mais simplement du balayage, réinvestissant le champ symbolique face à cette histoire qui nous regarde ; balayage d'une situation ; balayage de cette propreté immonde. ».

Il est donc clair que le champ d'investigation de la liste dépasse le champ artistique et s'investit aussi de principes politiques. Ce dont la liste se réclame d'ailleurs lorsque ces critiques lui sont faites.

La liste se réclame en effet, d'un devoir politique et les réflexions à ce sujet abondent.

En voici un exemple :

David Mentré écrivait :

"Je n'en jurerais pas. Il m'a semblé que les mouvements Open Source sont portés à droite, style-genre libéraux voir ultra-libéraux. Mais bon, ma connaissance du politique étant ce qu'elle est... ;)"

Ce à quoi Christophe Le Roy lui répondit le 27/09/00 :

en effet, n'en jure pas. s'il y a un mouvement organisé pour la liberté qui ne verse pas dans l'extrême-droite, c'est bien celui du logiciel libre. et ce n'est pas pq des sociétés comme Red Hat et VA Linux montrent des état\$ financier\$ alléchant\$ qu'elles versent pour autant dans le néo-libéralisme. leur but commun demeure le même: fournir les meilleurs logiciels à code source ouvert disponibles pour responsabiliser les utilisateurs d'ordinateurs. à ce que je sache, ça ne ressemble pas tellement au discours unique des multinationales et des groupes postnazis

La plupart du temps, les idées et rapprochements politiques de la liste sont plus portés à gauche, voire « très à gauche ». Mais la liste se défend du communisme qui lui est souvent attribué en rappelant que les échecs du communisme ne doivent pas être réitérés, mais qu'un nouveau modèle émergent (engendré par les mouvements du libre) est possible.

La critique la plus récurrente est celle du modèle néo-libéral qui va à l'encontre, pour la communauté, des possibilités de création artistique (rémunération des « gros » et des intermédiaires, mais pas des « petits » artistes).

En fait, l'opposition entre le libéralisme et le libre est plus subtile. La base étymologique des deux concepts est la même, c'est dans leur fonctionnement et donc dans leur résultat que la différence est capitale.

En effet, si l'on simplifie à outrance le modèle capitaliste, chaque chose a une valeur marchande, il faut que ces choses puissent circuler librement, mais pour ce faire, il s'agit de les protéger par des droits, brevets, licences ... pour protéger leur valeur.

Dans le modèle prôné par l'économie du libre : les idées, informations, intelligences ne peuvent être considérés sur le même plan que les choses, tout doit pouvoir circuler librement, il s'agit donc de ne pas briser cette libre circulation par des protections de type propriétaires.

On en arrive à une opposition qui peut se schématiser comme suit :

Capitalisme, libéralisme : liberté de circulation + marchandisation -> protections
--

Libre : Absence de protection de type propriétaire -> liberté de circulation + possibilité ou non de marchandisation
--

Cette différenciation est certes simpliste, il ne s'agit pas d'y voir une réduction des concepts des deux courants, mais de pouvoir comparer ce sur quoi pèsent les oppositions et différences.

->Mobilisation pour la défense des artistes et droit au respect du copyleft.

Lorsqu'un artiste est victime de censure, lorsqu'il n'a pas le droit de diffuser ses œuvres, il en est fait mention sur la liste. Cela permet de tenir au courant la communauté sur les problèmes rencontrés par certains, parfois pour pouvoir donner des conseils sur les conduites à tenir ou sur les possibilités de contourner ces difficultés. C'est ainsi que le 05/09/02, Antoine Moreau fit part à la liste que l'AFP (Agence France Presses) avait obtenu l'annulation d'une exposition du plasticien Giani Motti, à Perpignan. Ce plasticien réutilisait des photos légèrement transformées qu'il avait acheté à l'AFP.

Antoine Moreau termine son mail par : « Et ça n'est pas prêt de s'arrêter...

Bientôt Mouchette. »

L'épisode de Mouchette que nous allons maintenant développer est très instructif sur le fonctionnement de la liste. En effet, un changement radical de position a été observé par rapport à l'action de mobilisation prônée lors de la mention de censure.

En effet, la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), à la demande de Madame Veuve Bresson, a interdit à Mouchette <http://mouchette.org> de diffuser sur le web une de ses œuvres qui fait référence au film de Robert Bresson créé en 1967 et intitulé "Mouchette". L'œuvre interdite est un quiz qui compare les deux personnages, celui du film de Bresson et celui du site mouchette.org. Cette lettre est disponible à cette adresse : <http://mouchette.org/film/sacd.html>.

Pour Antoine Moreau, « cette interdiction censure ainsi une œuvre qui, utilisant les images du film de Robert Bresson, voulait aussi lui rendre hommage. C'est une atteinte à la liberté de création conforme au droit d'auteur tel qu'il se pratique dans notre société aujourd'hui. ». Par conséquent, « pour protester contre cette interdiction de nombreux sites diffusent des copies de ce quiz qui ne peut désormais plus figurer chez mouchette.org » ; le site d'Antoine Moreau lui-même propose un lien vers cette œuvre pourtant interdite.

Il ajoute : « Merci de diffuser largement cette information », et liste les « sites miroirs » qui proposent d'accéder à ce quiz :

http://www.constantvzw.com/copy.cult/mirror/filmxx/	http://www.dash-n-dash.net/filmxx
http://artlibre.org/miroirs/mouchette	http://g.didi.free.fr/quizmouch/index.html
http://www.geocities.com/ettehcuom/	http://isa.massu.free.fr/
http://www.boisset.de/filmxx	http://www.criticalsecret.com/filmxx
http://www.subnote.net/filmxx/	http://www.latentesehnsucht.de/filmxx/
http://members.ams.chello.nl/p.steenberghe/filmxx/	http://www.michelcleempoel.be/mouchette/index.html
http://www.b-l-u-e-s-c-r-e-e-n.net/filmxx/index.html	http://www.mouchette.thing.net
http://antomoro.free.fr/filmxx/	http://jijijacasse.free.fr/filmxx/
http://www.confetti.org/mouchette/filmxx/	http://freemanifesta.org/filmxx/
http://www.provisoire.net/filmxx/	http://stephan.i.e.free.fr/filmxx/index.html
http://incident.net/filmxx/	http://www.rawmindz.com/filmxx
http://www.uyio.com/article/mouchette.html	http://www.borobuddur.com/filmxx/
http://www.atol.fr/ldemars2/jeux/mouchette/index.html#french	http://members.shaw.ca/kfx/filmxx/
http://www.burgaud.demon.nl/squats/mouchette/filmxx/index.html	http://tabula.rasa.free.fr/filmxx/
http://www.neogejo.com/filmxx	
http://lituraterre.free.fr/qcmouchette/	

Il incite de plus tout un chacun à créer de même un site miroir et à l'en informer pour lutter contre cette censure.

Il est donc particulièrement intéressant de constater que les collectifs du réseau usent de leur support non seulement pour diffuser leurs œuvres, leurs idéologies mais aussi pour se créer un propre mode de fonctionnement qui défie toutes règles extérieures à celles du collectif. Une indépendance et une autonomie par rapport à la règle s'imposent dans la mesure où ces règles et lois vont à l'encontre des idées que promeut le collectif.

Si la loi à l'heure actuelle est différente, et si la souscription à la Licence Art Libre est bel et bien un engagement au « copyleft attitude », les œuvres n'ayant pas souscrit cet accord en restent pourtant soumise à la propriété intellectuelle (PI). Or, de nombreux auteurs, membres de ces collectifs s'opposent à la reconnaissance de ces droits, qui limitent pour eux la liberté de création. Dès lors des moyens de braver les interdictions sont prônés, et les collectifs par la spécificité du réseau qui les constitue parviennent à dévier ces interdictions.

Les membres du collectif sont donc incités à faire la promotion de leur idéologie, à défendre leurs idées, et à agir pour ce faire.

Toutefois, un revirement de l'attitude à tenir a eu lieu.

En effet, le 03/11/02, Antoine Moreau écrivait :

Hier soir a eu lieu à "la compagnie" le débat concernant les problèmes de Mouchette avec la veuve Bresson pour contrefaçon.

Après présentation des faits, les 2 juristes ont pu dire la réalité du droit tel qu'il s'applique. Loin d'être polémique, le débat fut plutôt instructif et a permis aux uns et aux autres de mieux comprendre la situation.

Une vingtaine de personnes étaient là dans le public. J'ai pu faire la connaissance de la représentante de mouchette.org (Danièle Villeneuve est-ce Mouchette ?...) et retrouvé Nicolas Malevé (organisateur de Copycult) en grande forme. Faire un résumé du débat serait plutôt difficile, ça allait dans tous les sens, nous n'avons pas perdu le nord pour autant. Le lendemain, Mouchette, Nicolas et moi avons réfléchi à la suite des opérations :

- la première étape de mise en œuvre de sites miroirs pour héberger le quiz a rempli sa fonction : faire du bruit. Elle est close maintenant. Nous avons décidé de ne pas la prolonger.

- nous allons faire une pause pour changer de stratégie après avoir fait la démonstration des possibilités du net et de la mobilisation qui a eu lieu pour soutenir Mouchette. Il n'est pas utile ni profitable de s'inscrire dans une situation illégale : elle est vouée à l'échec.

- pendant cette pause, un courrier va être rédigé pour être envoyé à la veuve Bresson. Nous allons tenter de lui expliquer la situation de notre point de vue et de lui demander la permission, pour Mouchette, d'utiliser les photos du film "Mouchette".

- si la réponse est favorable : c'est gagné. Sinon, nous avons imaginé mettre le quiz "pirate" dans une TAZ (Zonne d'Autonomie Temporaire) (cf Hakim Bey <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>). C'est à dire d'avoir le quiz mouvant de site en site, en fonction de la traque qu'il subira.

- la meilleure solution sera de toute façon la négociation à l'amiable avec la SACD et la veuve Bresson. J'ai dit à Mouchette et à Nicolas quelle était ma position, en rapport avec le copyleft. Il n'est pas question pour moi de revendiquer une position anti-droit d'auteur, le copyleft prend appui sur le droit d'auteur. Cela a été parfaitement compris. C'est la raison pour laquelle je vais éliminer le quiz hébergé sur artlibre.org (et sur mon site perso également) et remplacer la page qui pointe sur les sites miroirs par un texte qui explique que la première opération, réussie, est close et qu'une deuxième est engagée (lettre à veuve Bresson). J'invite ceux qui hébergent le quiz à ne plus l'exposer. L'anti-copyright n'est pas ce que nous poursuivons avec le copyleft. Il est important de changer de stratégie, de ne pas se raidir dans une position cassante et qui sera cassée. Après la démonstration de force que nous avons mené à bien, nous allons montrer notre bonne volonté et notre non-intention de nuire. Nous verrons bien.

à bientôt

Ainsi, on peut constater un changement radical de position. Ce qui paraissait étonnant dans l'attitude tenue par rapport à cette œuvre, était la position dans laquelle se plaçait radicalement Art Libre. En se positionnant contre le respect des œuvres copyright, puisque le film Mouchette est placé sous copyright, Art libre allait en quelque sorte à l'encontre des idées que l'association défend, c'est à dire le respect des auteurs, de leur volonté et le respect de leurs œuvres également. Le copyleft a répété assez souvent qu'il ne luttait pas contre le copyright mais voulait défendre les œuvres placées de plein gré sous copyleft.

Ce revirement de position semble un bel exemple de possibilité de réflexion au sein du collectif. Une attitude prise sous le joug de la spontanéité, de la colère et de la compassion pour un des membres actif de la communauté, a pu être réévaluée par la suite, de manière plus « raisonnable ». Si la liste peut se permettre une certaine liberté d'action par rapport à la loi, elle n'en a pas moins décidé de revenir à une position de légalité pour ne pas risquer de perdre non seulement sa liberté d'agir, mais aussi pour que les créateurs ne se positionnent pas en anti-copyleft. C'est, comme le précise d'ailleurs Antoine Moreau, une position stratégique. Il s'agit de rallier les créateurs, et non pas de leur faire peur en se positionnent comme des radicaux anti-droits d'auteurs.

Or, la réponse de la veuve Bresson fut négative. La position d'Art Libre fut de stopper la diffusion du quiz Mouchette.

Par contre, lorsqu'il s'agit de défendre les droits des œuvres qui elles sont sous copyleft, la mobilisation est réelle.

Lorsque Jérémie Zimmerman proteste contre l'utilisation abusive de ses photos dans un magazine sans la mention du copyleft, et sans la mention de son nom, la mobilisation de la communauté est visible.

Son mail intitulé « Copyleft bafoué ! » (28/10/02) a donné lieu à de nombreux mails de réponse et de nombreux dialogues.

figurez-vous que ces rigolos qui devaient ré-utiliser mes photos dans leur petit magazine-flyer l'ont fait.... mais en ne respectant **aucune** des obligations du Copyleft!! pas de référence à la photo en particulier, mais un crédit général absurde ne contenant pas mon nom (juste mon mail!) et pas l'adresse de mon site (juste 'TOFZ' en majuscules...)... et encore moins la mention "Copyleft"... je leur ai donc envoyé un mail furibard, d'autant que ça n'est pas la 1ere fois qu'on me fait le coup.... ils se sont confondus d'excuses, et on a un rendez-vous pour que je leur RE-explique (je l'avais déjà fait **quatre** fois précédemment) comment utiliser mes tofz.... pour les prochaines éditions. c'est pourquoi je me suis dit qu'il serait peut-être bon de mettre qqpart sur artlibre.org une sorte de petit "guide de réutilisation des oeuvres copyleftées" qui pourrait à loisir être distribué à divers acteurs commerciaux intéressés? qu'en pensez-vous? il pourrait accessoirement contenir les "risques" encourus par les contrevenants, outre celui de froisser très fort l'auteur.. dans le genre de "services" qui pourraient être fournis par l'asso, pourquoi pas une sorte de "service de validation du Copyleft" qui regarderait les sites des différents membres, afin de s'assurer (d'un point de vue juridique, ça serait l'idéal!) qu'il est en conformité avec le Copyleft, et qu'il n'est pas possible d'y contrevenir... je me posais cette question car je ne suis pas sûr que la formulation que j'emploie sur <http://tofz.org> est parfaitement adéquate, "foolproof", et blindée d'un point de vue légal... qu'en pensez-vous (again)?

Il a été constaté que la licence Art Libre n'est pas encore très connue en dehors du milieu internaute. La volonté est donc de diffuser son existence et ses règles au monde artistique, et ce en passant aussi par les éditeurs. Certains artistes ont en effet retrouvé leurs œuvres publiées dans des magazines sans la mention du copyleft, celle-ci ayant été appréhendée comme une mention de « libre pour qui en veut ». Le danger de ces dérives est que le copyleft se perde, car sans sa mention, l'œuvre appartient désormais sous copyright à l'éditeur en question... La version longue n'est donc apparemment pas lue par les éditeurs qui ne

connaissent pas forcément ce que signifie donc cette licence. Un projet de diffuser aux éditeurs une licence moins détaillée est en cours.

Jérémie Zimmerman évoquait même une possibilité dans le cadre d'une association, d'un comité de relecture des licences pour vérifier leur fiabilité juridique et ainsi veiller aux respects des œuvres.

Un autre exemple de non respect d'œuvres copyleftées est celui du cas de Neos, dont voici le témoignage :

David Schombert wrote:

Salut...

Petit témoignage : une de mes connaissance, DJ de son état, a écouté voici quelques mois mon morceau Hymn 2001 (dispo sur mon site sous LAL), a repris l'idée principale (en fait le sample de I Have a Dream de Martin Luther King), et en a fait un remix (plus orienté tekno boum boum), sans me le dire tout de suite. Résultat : gros carton sur RadioFG et dans les clubs et tout plein d'argent dans sa poche. Je l'accepte sans pb, car c'est le principe que je défends : musique libre pour tous. Mais au début, c'est un peu dur à avaler (surtout pour ma femme...)

Je relis les écrits de RMS pour garder ma motivation (gag !)

A+

www.neos.fr.fm

Les réponses furent nombreuses pour inciter Neos à réagir et à lutter contre le vol pur et simple de son œuvre.

En voici quelques exemples :

Antoine Guichardon, le 24/08/01 :

" il n'est pas sous LAL ce tube, non ? Alors tu dois l'attaquer pour cela, sinon je ne vois pas aucun intérêt à faire une licence ! "

Tanguy Morlier, le 24/08/01 :

Il me semble que cette histoire va à l'encontre de la LAL. Si ta connaissance (le DJ) s'est inspirée de l'une de tes œuvres LAL, son œuvre doit être disponible sous cette licence (et ce n'est visiblement pas le cas) et ton nom doit être cité quelque part sur le CD. De plus, je m'interroge sur le terme "diffuser" présent dans la licence (<http://artlibre.org/licence/lal.html>). Est ce que Radio FG n'est pas un diffuseur dans cette histoire ? Est ce qu'elle ne se *doit* pas "d'indiquer précisément où se trouve la licence" ?

Qu'en pensent nos juristes ? Il me semble que pour la reconnaissance de ton travail et pour la survie de la LAL, il ne faut pas que tu te laisses faire.

Tanguy

Neos a donc détaillé quelque peu son histoire : (24/08/01)

En fait, voilà l'histoire.

Depuis plusieurs années, j'avais dans l'idée d'intégrer des éléments du discours du MLKing dans une musique, non pas pour faire danser les gens, mais qu'une fois la musique terminée, ils se disent : "Tiens, c'est vrai que la Tolérance est importante !" J'ai récupéré le discours, beaucoup travaillé sur les samples (isolé les bruits de fond, la foule, resamplé en 16 bits etc...), puis j'ai composé la musique (note par note, toujours - pas de CD à sampler). J'ai fait une première version, que j'ai gardé pour moi, puis une seconde que j'ai mis sous LAL. J'ai ensuite fait écouter ce morceau à une collègue, qui a cru bon de le faire écouter à ce DJ (qui travaille aussi dans notre boîte - son nom sera caché car il est très connu dans le milieu musical...) Ni une ni deux, il reprend le sample en trouvant l'idée très originale (surtout la façon dont le discours est amené dans la musique), il refond un remix grâce à des CD à sampler (pas de composition car il ne connaît pas l'écriture musicale) et on retrouve ce morceau en boucle sur FG puis en Angleterre quelques temps après (tout ça sans m'en parler, mais bon c'est pas trop grave). Ensuite je le croise dans un couloir, un matin, et il m'avoue un peu gêné (mais avec un petit sourire...) qu'il a exploité l'idée avec succès et "qu'il s'en met plein les poches"... Que faire ?

1/ Ce discours est libre (et encore c'est à vérifier car je n'ai pas recherché les ayant-droits)

2/ Lui n'a repris que l'idée de construction et les samples (la musique est différente)

J'ai diffusé mon morceau dans plusieurs nightclubs en vacances, et à chaque fois on me disait : "MLKing ? On a déjà !" Ma satisfaction ne venait que quand ma musique passait, les gens la préféraient à l'autre. Je ne pense pas que c'est une violation de la LAL, car seule l'idée a été reprise, et non ma musique. Mais je peux me tromper.

Qu'en pensez-vous ?

Neos

Par conséquent il s'est avéré, qu'il n'était pas possible de prouver que le DJ en question avait réutilisé une création propre à Neos, puisque le texte de M. Luther King n'était pas sa création propre.

Cet exemple montre qu'il est nécessaire de bien protéger son œuvre d'une mention copyleft juridiquement valable, pour pouvoir protester en cas de non respect.

Et lorsqu'une action doit être engagée, s'il peut être prouvé qu'il fut réellement question de « copyleft bafoué », alors la communauté est prête à soutenir ses membres et à engager une action et procédure collective.

C'est cette capacité à agir et à se soutenir collectivement qui est importante.

Les copylefteurs sont réellement unis et prêts à s'entraider, preuve en est du nombre de réponses suite à ces annonces d'entrave au copyleft.

Cette communauté poursuit donc des buts communs et mène collectivement des actions pour promouvoir ses idéologies.

Les réflexions et productions de cette communauté sont de nature très diverses. Elles peuvent être créatives (un artiste rajoute ou transforme un œuvre), idéologiques (réflexion sur le libre en général), esthétiques (sur l'art en général), juridiques (production d'une Licence propre), politiques.

Si la communauté est solidaire envers ses membres, elle reste attachée à certaines valeurs. En effet, le groupe va défendre les valeurs pour lesquelles il lutte. Il arrive donc que des conflits surviennent, conflits qui de manière générale s'autorégulent.

B. L'individu et le groupe [[Retour Sommaire](#)]

L'analyse des conflits ou des dysfonctionnements dans un collectif nous permet de comprendre ses règles de fonctionnement. Ce sont non seulement les pratiques non autorisées qui y sont mises en exergue mais également la manière dont l'autorité est régulée.

B.1. L'auto-exclusion [[Retour Sommaire](#)]

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 virulentes par des membres différents de la liste, ces personnes finissent par disparaître, souffrant d'un manque de reconnaissance apparemment indispensable et nécessaire pour faire partie d'une communauté.

C'est par exemple le cas de Xavier Cohen, qui à un moment donné, a posté de nombreux mails, parfois avec des photos lourdes à télécharger. De nombreuses personnes lui ont répondu de manière peu amicale en rappelant que la Netiquette³⁷ précisait de ne pas poster de photos lourdes sur une mailing list mais qu'il valait mieux mentionner un lien, et qu'alors chacun pouvait décider ou non de visionner et de télécharger ladite photo.

³⁷ Ce sont les règles de conduite morale à appliquer sur Internet. Ce mot est issu de la fusion des mots anglais *Net* (Internet) et *Etiquette* (Ethique).

Pendant un moment, (en janvier 2001) la liste fut alors « bombardée » de mails entre ceux qui prônaient la liberté de pouvoir envoyer des photos (sous l'égide du copyleft et de la liberté avant tout) et ceux qui défendaient le droit de ne pas voir leur boîte aux lettres déborder sans leur accord.

Une sorte de coalition des anciens, dont Antoine Moreau, a permis de remettre cet incident à sa place, en créant une liste à part pour ceux qui voulaient envoyer et recevoir des photos.

Une fois cet incident clos, le fonctionnement naturel de la liste a pu reprendre.

Mais il est intéressant de constater qu'après ce genre d'incidents, les personnes en question disparaissent du collectif.

Une sorte d'autorégulation naturelle du fonctionnement s'établit. La plupart des membres étaient d'accord sur les principes de base, pourtant tacites de la communauté, dès lors toute dérive est évincée par un système d'autorégulation généralisée.

Car en effet, lors de ce débat parfois houleux, Antoine Moreau n'est intervenu que pour mettre un terme à celui-ci en proposant une solution annexe, mais ce sont essentiellement les autres membres qui ont fait fonctionner l'autorité généralisée de la communauté.

La personne en question a fini par ne plus participer à la liste et disparaître. Ce qui est intéressant avec le fonctionnement d'une liste, est que pour participer un individu doit poster. Si personne ne lui répond, son intervention n'a plus d'intérêt, et il arrête dès lors d'écrire. De plus, lorsqu'une réponse est faite à un mail, la fonction « Répondre à », répète le ou les mails précédents. L'individu est donc cité et intégré à un réseau discursif. Au contraire, si l'individu n'est soutenu par personne, il se sent exclu du consensus et fini également par s'auto-exclure du groupe.

Ainsi, contrairement au fonctionnement d'un club par exemple, l'intégration et/ou l'exclusion procèdent par des modalités spécifiques. En effet, Menger³⁸ et Pasquier ayant étudié les clubs montrent que la régulation se fait avant le rite d'entrée ou club par parrainage ou cooptation, avec des personnes dont on est sûr que les prétentions sociales correspondent à celles exigées par le club. Le collectif Art Libre se structure différemment, sans régulation pour l'inscription. Celle-ci se fait dans la durée, selon que les personnes adhèrent ou non aux valeurs portées par l'Art Libre.

³⁸ Menger, Pierre-Michel, Pasquier, Dominique (1982), « Cercles et réseaux : les clubs de fréquentation et les associations militantes dans la ville de Richemont », *Cahiers de l'observation du changement social*, Vol. 18, CNRS.

B.2. Analyse du réseau discursif [[Retour Sommaire](#)]

Il est intéressant de reprendre ici les caractéristiques définies par Gérard Genette³⁹ dans *Figures III* à propos du récit. Il distingue en ce qui concerne les écrits, les narrateurs :

- intradiégétique, narrateur mentionné et présent à l'intérieur du récit, et
- extradiégétique, qui raconte de l'extérieur, Schéhérazade est alors intradiégétique alors qu'Homère est extradiégétique.

Cette différenciation est intéressante à reprendre en ce qui concerne les listes de diffusion⁴⁰ semble-t-il, afin de distinguer les personnes influentes pour le collectif. En effet, tout membre d'Art Libre dès qu'il écrit est extradiégétique, il écrit quelque chose mais ne se présente pas en train de présenter son texte. S'il devient intradiégétique, c'est qu'il est cité par un autre qui rappelle ce que ce dernier a dit. Dès lors il devient intradiégétique. S'il est repris c'est que son propos invite à la réflexion, fait référence en la matière ou suscite des oppositions. Dans chacun de ces trois cas, ce propos n'est pas resté inaperçu. Une reconnaissance par les pairs, par le collectif est synonyme d'importance et de « pouvoir » au sens d'autorité, de légitimité.

Cette catégorisation permet donc de distinguer les personnes qui font référence pour une période donnée dans le collectif.

Mais nous regarderons également :

1 / qui participe à ce que nous appellerons l' « histoire de l'art libre », les personnes qui sont intégrées au réseau de création artistique, mais également les personnes qui ont participé à l'élaboration de la Licence⁴¹ notamment.

2 / et qui participe depuis l'extérieur sans être intégré au réseau créatif.⁴²

L'intérêt de ces différenciations, est de cerner la place prise par certains acteurs dans le collectif, au niveau du discours et/ ou au niveau des actions.

Il semblerait donc que deux réseaux de participation s'enchevêtrent, un réseau discursif où se distinguent narrateurs intra et extradiégétiques, selon qu'ils sont reconnus et

³⁹ Genette, Gérard (1972), « Voix », in *Figures III*, Seuil, p.225-267.

⁴⁰ L'enchaînement permet en effet une mise en récit des mails de la liste de diffusion.

⁴¹ La Licence n'est pas une création artistique au même titre que les œuvres répertoriées sur le portail. Mais le fait que chaque œuvre mentionne cette licence, la fait accéder et lui permet d'intégrer à part entière le réseau créatif

⁴² Nous pouvons rapprocher cette distinction entre les acteurs qui participent à l'« histoire d'Art Libre » et ceux qui n'y participent pas de la distinction que fait Genette entre narrateurs hétérodiégétiques et homodiégétiques, les premiers interviennent dans l'« histoire » racontée alors que les seconds sont en dehors de cette histoire. Schéhérazade raconte mais n'est pas une actrice de ses contes, elle est hétérodiégétique, par contre Marcel dans *la Recherche du temps perdu* est homodiégétique.

intéressent leurs pairs ou pas, et un réseau créatif, où se distinguent les créateurs intégrés ou non au réseau créatif, dont les œuvres sont ou ne sont pas reprises.

En d'autres termes peut-on trouver des critères qui permettent de repérer l'intégration aux réseaux de participation, qu'ils soient discursifs ou créatifs ?

Il est déjà intéressant de constater que si des différences existent en matière de participation, elles sont le résultat d'implication plus ou moins importantes de la part des membres du collectif. Cette autorité conséquente n'est pas le fruit d'un pouvoir préétabli.

B.3. Les dynamiques de positions [\[Retour Sommaire \]](#)

Nous venons de voir combien l'intégration au sein du réseau discursif était importante pour l'individu, pour qu'il existe auprès du groupe. Dans certaines discussions, nous pouvons aisément remarquer que des stratégies discursives se mettent en place. Des dynamiques de positions se créent entre les individus qui partagent les mêmes idées et veulent défendre leurs points de vue. Ces rapprochements ont lieu pour des thématiques données et évoluent selon les sujets abordés.

Il est d'ailleurs possible de repérer les intentions des locuteurs à partir de leurs choix discursifs.

Alain Rabatel⁴³, dans son article « le sous énonciateur dans les montages citationnels », interprète, en s'appuyant sur les travaux d'Authier-Revuz⁴⁴, les choix d'utilisation du discours d'autrui par le locuteur second, selon qu'il s'approprie plus ou moins le discours qu'il rapporte.

Il définit la colocation comme la mention du discours d'autrui, sans pour autant préciser son propre positionnement, en montrant simplement qu'on l'a compris. Dans ce cas présent, le « sous énonciateur », tel qu'il le nomme, a beaucoup de mal à faire entendre son propre point de vue face aux dires d'autrui.

Dans la coénociation, au contraire, il s'agit d'une co-construction d'un énoncé, assumée par les deux locuteurs. Il ne s'agit plus du cumul des dires d'autrui, mais il y a

⁴³ Rabatel, Alain (2002), « Le sous-énonciateur dans les montages citationnels », *Enjeux*, n°54, p.53-64.

⁴⁴ Authier-Revuz, Jacqueline (1996), « Remarques sur la catégorie de « l'îlot textuel » », *Cahiers de français contemporain*, n°3, p.91-115.

hiérarchisation des dires d'autrui et critique ou acquiescement de la thèse par le locuteur second.

Cette analyse de discours qualitative et analytique permet de mettre en avant des stratégies choisies par les locuteurs, parfois pour légitimer leur propos (citations d'un discours qui fait l'unanimité), parfois pour défendre leurs dires en utilisant, voire en interprétant, ceux d'autrui pour mieux mettre en valeur les leurs.

Prenons l'exemple d'une discussion à propos de la création d'une sonothèque par l'un des membres : Lldemars⁴⁵.

Le corpus complet de cet échange est disponible dans la version papier de ce dea (annexe 2). Pour des raisons d'autorisation d'accès, je ne l'ai pas reproduit sur la version en ligne. Toutefois, les archives de la liste sont accessibles pour les personnes étant abonnées.

Mise en contexte :

Lldemars propose donc une sonothèque copyleft⁴⁶, dont il annonce la création sur la liste.

D'autres participants réagissent, notamment sur cette déclaration présente sur la page de présentation de la sonothèque :

Les conditions pour utiliser la sonothèque sont celles-ci:

- Les formats des dépôts de sons et partitions doivent être respectés impérativement (mp3 et jpg zippés)
- Les morceaux doivent être réalisés avec pour matériau sonore ce qui est disponible dans la sonothèque: si vous utilisez d'autres échantillons, déposez-les auparavant dans la sonothèque
- Les échantillons sont a priori tous bienvenus, pourvus qu'ils ne ressortissent pas du domaine navrant du poim-pويم-tchac techno ou des nappes merdiques de la musique d'ambiance.

Certains dénoncent la restriction opérée par Lldemars, alors que d'autres défendent le droit pour un auteur d'affirmer une « politique éditoriale », soit en d'autres termes l'exercice de sa responsabilité d'auteur primaire.

En résumant de manière très schématique, parmi les acteurs qui prennent part à cette conversation, il s'avère que Lldemars, A. guichardon, Frédéric Goudal, Antoine Moreau défendent le droit d'élaborer des choix éditoriaux lors du lancement d'une œuvre et que

⁴⁵ <http://195.132.3.84/lolo/sonotek/index.htm>

Jérémy Vomit, Benoît Sibaud, Ariel, Colin, défendent la « tolérance » musicale et notamment le mouvement techno et dénoncent cette restriction éditoriale.

La réplique finale apportée à cette dénonciation est qu'il est possible de créer une autre sonothèque avec d'autres critères musicaux.

Il s'agit au niveau du discours, de repérer les stratégies utilisés par ces acteurs.

Suite à ces choix éditoriaux de Lldemars, Jérémy Vomit répond dans un mail :

... j'avoue que je suis assez désagréablement surpris...je lis : "Les échantillons sont à priori tous bienvenus, pourvus qu'ils ne ressortissent pas du domaine navrant du poim-poim-tchac techno ou des nappes merdiques de la musique d'ambiance."... je tiens à dire que ce sont ces préjugés qui sont non seulement navrants mais aussi à mon sens peu compatibles avec l'esprit "du libre" en général.

On remarquera dans ce mail la présence du discours direct dans un premier temps utilisé comme appui, comme rappel, avant que ce dernier auteur n'exprime sa position. Il ne s'agit pas ici d'un sous-énociateur, dans le sens où le définit Rabatel, puisqu'il y a réellement prise de position.

En ce qui concerne le deuxième fragment intéressant à relever (l'esprit « du libre »), il s'agit ici d'une Modélisation de Discours Second Autonymique selon la typologie établie par Authier Revuz. Les termes ne proviennent pas du discours de Lldemars auquel Jérémy Vomit répond. Mais cette référence provient d'un discours extérieur, propre ici au collectif. La mise en guillemets permet de relativiser « l'esprit du libre », de remettre en cause le concept dans ce contexte qui, pour J. Vomit, lui est incompatible.

Lldemars répondra plus tard :

Je m'attendais vaguement à des remarques de ce genre et, bien entendu, ceci au nom de l'esprit du libre

On remarquera que Lldemars n'utilise pas la mise en guillemets puisque lui, ne remet pas en cause la notion de libre, qu'il juge tout à fait possible dans le cadre de sa sonothèque.

⁴⁶ Une création sous copyleft est régie par la Licence Art Libre (LAL). Elle est libre d'être copiée, diffusée, transformée, utilisée par tous, dans la mesure où ses versions secondaires restent elles-mêmes sous copyleft. Pour visualiser la licence Art Libre : www.artlibre.org.

Un autre exemple intéressant est celui du concept de charité repris par plusieurs participants avec des interprétations différentes.

Frédéric Goudal, précise qu'il estime normal de donner des critères de qualité, en ce qui concerne son œuvre et son devenir à travers les co-créations, qu'il ne s'agit pas de créer pour faire plaisir à tous, pour tous les goûts, car :

Il s'agit après tout d'art et pas d'une œuvre (e dans l'o) de charité.

Alors que Goudal parle de goûts, de choix esthétiques, alors qu'il défend l'idée qu'un auteur puisse donner des directives pour que son œuvre ne devienne pas quelque chose qu'il n'aime plus au devenir des transformations subies, Antoine Moreau, reprend le concept avec des interprétations différentes :

>Il s'agit après tout d'art et pas d'une œuvre (e dans l'o) de charité. Mais depuis quand une œuvre d'art serait elle sans cœur pour être véritablement une œuvre d'art ?

Il cite Goudal, et en extrayant cette citation du contexte, lui donne un autre sens, l'interprète. Il s'approprie le concept en lui donnant une autre signification : pour lui, une œuvre d'art est porteuse de sens au delà de son esthétisme, c'est à dire que ce qu'elle représente, ce qu'elle exprime (notamment dans ce contexte l'idée du don, de la « liberté », de la non propriété) est son cœur, son âme.

Il est à remarquer que l'îlot textuel permet à outrance la transposition des concepts, il s'agit dès lors de stratégies discursives, de manipulation de la langue.

Ainsi pour répondre à Ariel, qui défend quelques bonnes créations de techno :

as-tu écouté quelques galettes de labels comme Mego (Fennesz), ou Mille Plateaux ? As-tu prêté une oreille à des gens comme Flow Motion, David Shea ou Scanner ?

Lldemars rétorque :

On n'écouterait pas longtemps un amateurs de hard-rock qui essaierait de défendre sa soupière juvénile en prenant un air d'initié vous disant "ouais, mais est-ce que tu as écouté Black Vomitory Session? Et Defek Fondementa Corps?": il y a des chances que fatigué par son acharnement on le laisse poliment labourer consciemment sa guitare imaginaire en secouant sa crinière de lion châtré...

Ainsi, dans cette réplique, Lldemars copie la syntaxe et la tournure d'Ariel (« as tu écoutéX ? Y ?.....), il imite son style pour mieux le détruire. Il invente de toute pièce un discours direct d'une personne tout à fait factice, mais cette mention lui permet d'argumenter ses dires. Cette utilisation du discours relève ici totalement de la rhétorique, de la construction stratégique du discours.

Il faut également noter que la spécificité des listes de diffusion permet aux participants via la rubrique « reply », de répondre au mail avec lequel ils sont d'accord ou en désaccord. Il est alors très facile de sectionner le mail en question pour n'en garder que les répliques avec lesquelles l'auteur second n'est pas d'accord et qu'il veut souligner d'un commentaire.

L'enchâssement y est donc très propice, certains participants pouvant répondre à une réponse d'une réponse (etc...), il se produit ainsi une mise en abyme propre au fonctionnement de la liste de diffusion. Il nous semble d'ailleurs que cette spécificité contribue à la création d'un discours collectif, à la création de paradigmes propres au collectif.

Par exemple, Antoine Guichardon cite Goudal, qui cite Sibaud qui cite Vomit. (parfois sans mentionner l'auteur primaire que l'on a oublié au passage, mais dont on n'a pas oublié le discours).

Frederic Goudal wrote:

> Benoît Sibaud wrote:

> >>soit mais on aurait pu préférer PNG à JPEG

> > Leur usage est différent. PNG est un format adapté aux icones, schémas,

> > etc. JPEG est adapté aux photos.

> Mon expérience concernant des textes est qu'un texte mis sous forme

> d'image utilise environ une trentaine de niveaux de gris. J'imagine

- > qu'une partition en noir et blanc doit être du même ordre.
- > Dans ce cas, une image GIF est nettement plus petite qu'une image JPG
- > (deux fois plus petite je crois me souvenir).
- > (Et exacte en plus). Je ne sais pas si PNG peut travailler sur une table
- > de couleur auquel cas se serait un bon format.
- > Maintenant face à la taille des échantillons musicaux, la taille des
- > partitions...

Dès lors se constitue un réseau discursif, une co-énonciation qui constitue la communauté par un vocabulaire commun, des préoccupations communes, des centres de discussion collectifs.

Il convient toutefois de différencier les participants de la coénonciation et les participants de la colocation (cf Rabatel). En effet, lorsque Guichardon s'exprime suite au mail de Lldemars, il ne fait que citer son prédécesseur, et agrmente ce discours d'une note appréciative, sans pour autant participer à la coénonciation.

- > Toutes ces niaiseries sucrées au nom de la tolérance sraient peu de choses
 - > si elles ne concourraient à tenir l'esprit du libre pour une cour d'école où
 - > toute tentative d'ériger des règles supplémentaires de choix (celles qui
 - > président à tous les domaines de la création hors du champ du libre)
 - > n'étaient vécue comme une injure par les plus feignasses des artisaillons
 - > qui ne trouvent que dans l'espace Copyleft l'occasion d'offrir aux auditeurs
 - > l'honneur minuscule de se taper leurs platitudes para-artistiques (ailleurs,
 - > on leur suggèrerait sans doute de bosser un peu mieux et de pas se
 - > satisfaire de brouillon)
- t'es dur là !

Il semble donc que pour analyser ce discours spécifique, on puisse associer une étude de la participation d'un point de vue qualitatif et analytique (qui participe de manière importante, intérêt de l'intervention), à un point de vue quantitatif (dans combien de relations intervient

tel acteur). En effet, si on analyse cette séquence en terme d'analyse de réseau, on peut mettre en évidence les relations discursives entretenues par les différents membres du collectif.

Précisons pour cela la méthodologie utilisée :

L'analyse de réseau permet de quantifier les relations sociales, d'évaluer la force des liens.⁴⁷ La centralité de degré se mesure au nombre de liens, plus un acteur est central, plus il est actif dans le système.

La centralité de proximité d'un acteur se mesure au nombre minimum de pas qu'il doit effectuer pour entrer en contact avec les autres acteurs du système, cela permet de souligner les dynamiques d'accords, de positions. La centralité de proximité se calcule donc à partir de $d(i,j)$, c'est à dire la distance géodésique entre les acteurs i et j .

La distance géodésique est le plus court chemin entre deux acteurs, c'est à dire le nombre minimum de pas qu'un acteur i doit faire pour rejoindre un acteur j .

Dans une matrice, on peut représenter les relations que chaque acteur entretient avec les autres. Si un acteur n° 1 discute avec l'acteur n° 3 mais pas avec le n° 2, on aura cette matrice:

Acteurs	N°1	N°2	N°3
N°1	0	0	1
N°2	0	0	0
N°3	1	0	0

Dans cette dernière, nous ne tenons pas compte de l'orientation de la relation. Si maintenant, l'acteur n°1 répond à l'acteur n°3, mais que ce dernier ne lui répond pas et que l'on veut mesurer les relations en terme de "qui répond à qui", on tiendra compte de l'orientation, on aura alors la matrice suivante :

Acteurs	N°1	N°2	N°3
N°1	0	0	1
N°2	0	0	0
N°3	0	0	0

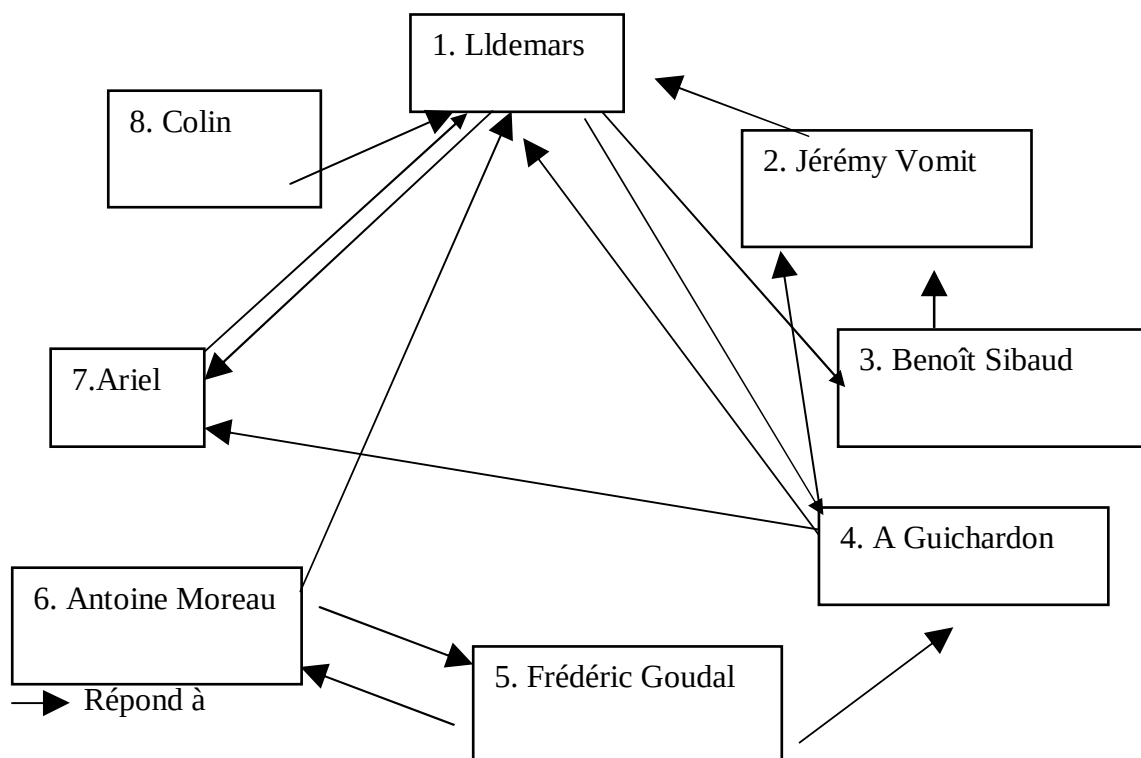
Le produit matriciel d'une matrice par elle-même (matrice au carré), permet d'obtenir le nombre de contacts ou de relations indirectes dont la distance géodésique est égale à 2.

⁴⁷ Pour plus de précisions sur cette méthodologie, se référer à : Lazega, Emmanuel (1998), *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Que sais-je ?, PUF

Par exemple, si l'acteur n°1 discute avec l'acteur n°3 mais pas avec le n°2, mais que le n°3 discute avec le n°2, la distance géodésique entre le n°1 et le n°2 est de 2 : il existe un intermédiaire qui est l'acteur n°3.

Lorsque l'on élève cette matrice au cube, on obtient le nombre de relations indirectes dont la distance géodésique est égale à 3. Et ainsi de suite jusqu'à la puissance n.

Si l'on revient à notre séquence "sonothèque sous copyleft", on peut schématiser comme suit, les relations entretenues par les 8 acteurs participant à cette discussion.



Il semble toutefois plus pertinent d'analyser le réseau en terme d'échanges (relations non orientées) qu'en terme de réponses. En effet, en matière de participation et d'intégration au réseau, susciter une réponse ou répondre semble être sur la même échelle.

A partir des calculs matriciels analysant les échanges, nous pouvons résumer les données dans un tableau : (les calculs matriciels sont en [annexe 3](#))

Participants	Centralité de degré (échange) .../7	Centralité de proximité (relations non orientées)
1. Lldemars	6	1/8
2. Jeremy vomit	3	1/11
3. Benoit Sibaud	2	1/13
4. A Guichardon	4	1/10
5. Frédéric Goudal	2	1/15
6. Antoine Moreau	2	1/12
7. Ariel	2	1/13
8. Colin	1	1/14

Lldemars est ici l'acteur le plus proche de tous les autres, ce qui est logique puisqu'il est au centre de la discussion qu'il a suscitée. Il provoque des prises de position envers ou pour sa position.

En superposant les matrices : matrice simple, élevée au carré et au cube, on constate qu'il n'y a pas de distance de i à j supérieure à 3. On peut dès lors calculer la centralité de proximité.

Il est intéressant de noter que parmi ceux qui ont participé le moins, en terme d'occurrence des mails, Antoine Moreau se retrouve avec un indice de centralité de proximité relativement élevé. Il semble donc qu'en participant peu, il reste proche de tout le monde, il n'est pas exclu d'une sphère. Pour comparer, Frédéric Goudal qui a pris la parole deux fois aussi, a un indice de proximité moins important, ses relations directes et indirectes s'avèrent le placer de manière plus distante par rapport à l'ensemble des participants de cette conversation, il est plus enfermé au sein d'une sphère qu'A Moreau. De manière intuitive, nous avons déjà repéré qu'Antoine Moreau servait souvent de tampon, se positionnant rarement de manière radicale contre une ou un groupe de personnes. Les analyses chiffrées prouvent cette observation.

Pour recouper cette analyse, nous avons étudié une séquence plus longue, pour une période donnée, pour mesurer la participation, l'intégration des acteurs au réseau discursif. Il s'agit des échanges d'octobre 2002, période choisie de manière aléatoire⁴⁸. Nous avons

⁴⁸ Le mois en question a été choisi au hasard. Toutefois, nous avons trouvé judicieux de choisir une période pas trop éloignée de la séquence précédente pour que l'on retrouve certains acteurs déjà remarqués. De cette manière nous allons pouvoir confronter les résultats.

observé les échanges, à partir de l'intervention de Lldemars intitulée « copyleft au terrier »⁴⁹, du 8 octobre 2002, jusqu'à la fin du mois. Ce corpus est consultable sur les archives de la liste Art Libre, pour les personnes y étant abonnées.

Ont été quantifiées et intégrées dans un calcul matriciel (cf [annexe 4](#)) , les relations que chaque acteur avait nouées pendant cette période⁵⁰. Cela nous permet d'observer la centralité de degré (relatif à la taille du réseau de l'acteur) et la centralité de proximité. L'analyse des échanges (non orientés) d'un point de vue quantitatif peut se synthétiser dans le tableau suivant :

	Relations directes	Relations avec un intermédiaire	Relations avec deux intermédiaires	Relations avec trois intermédiaires	Relations avec quatre intermédiaires	Centralité de proximité
Antoine moreau	15	47	385	447	1786	1/27
Laurent Despeyroux	8	45	274	327	1545	1/34
Chris	7	43	232	282	1393	1/33
IRM	6	40	217	263	1311	1/36
J Depetris	5	40	205	250	1259	1/38
Lionel Allorge	4	30	151	185	941	1 /42
Jérémie Zimmerman	3	30	135	168	891	1/39
Aperio (Romain d'Alverny)	3	21	128	152	723	1/46
Lldemars	3	9	49	61	250	1/47
Daltex	2	7	64	73	449	1/44
Toorop	2	7	64	73	449	1/44
Jiveziplak	2	21	87	110	602	1/43
Benoit Sibaud	2	23	92	117	659	1/43

⁴⁹ Nous n'avons pas gardé pour l'analyse les échanges précédents celui du 8 octobre intitulé « copyleft au terrier » car ceux ci relevaient de l'information ponctuelle et non de l'échange à proprement parlé. Ce mail-ci a donc été choisi comme point de départ de la séquence.

⁵⁰ Nous avons donc observé qui était relié à qui, c'est à dire que lorsque A répond à B, nous en déduisons une relation entre A et B. Il a donc fallu se méfier des mails comportant le même intitulé. En effet, deux mails comportant le même « subject » peuvent ne pas se révéler être deux mails qui se répondent. La fonction « Reply » des messageries étant souvent utilisée parfois sans lien direct avec les propos précédents. C'est donc en tenant compte du contenu du mail que nous avons décidé qu'il s'agissait d'une réponse ou pas.

Kom	2	19	77	98	536	1/44
Loz	1	15	47	63	385	1/47
Crob	1	15	47	63	385	1/45
Tomd	1	15	47	63	385	1/45
Edmole	1	3	9	13	49	1/65
Marta	1	3	9	13	49	1/65
Zazie	1	15	47	63	385	1/45

Nous ne retrouvons pas dans cette séquence tous les acteurs présents dans notre première étude, ce qui est logique puisque certains acteurs ne participent que de manière très ponctuelle sur un sujet qui va les intéresser, par période. Mais, parmi ceux que l'on retrouve, on peut constater qu'Antoine Moreau est toujours l'acteur le plus central, que ce soit en relations directes ou indirectes. Il est également l'acteur dont l'indice de proximité est le plus fort, ce qui confirme nos premiers résultats, à savoir qu'il est proche de tous les acteurs et non confiné au sein d'une sphère. Benoît Sibaud, reste un acteur moyennement important en terme de degré, mais également en terme de proximité. Lldemars quant à lui se retrouve avec des indices de degré et de proximité plus faibles, ce qui est cohérent par rapport à la première séquence, puisqu'il était à ce moment là, au centre du débat qu'il avait créé, ce qui n'est plus le cas sur la période d'octobre 2002.

Les analyses de ce mois s'avèrent relativement cohérentes. Si l'on regarde la place occupée par un autre acteur : Edmole, dont les indices sont assez bas, nous remarquons que sa centralité de degré est relativement faible, ce n'est pas un acteur central, et son indice de proximité est faible également. Cela s'explique puisque cet acteur comme nous l'avons déjà souligné participe de manière très personnelle sur la liste. Il envoie souvent des petits poèmes, qui ne suscitent pas de réponse, et qui ne constituent pas non plus en eux-mêmes de réponses à un autre participant. Une copie d'une partie des interventions envoyées en mai 2001 montre bien la différence entre certaines participations qui suscitent des réponses et l'intervention d'Edmole, isolée.

Présentation gguussttuuss@yahoo.fr

- Re: Présentation aguichardon@wanadoo.fr

texte brut = le texte vendet@club-internet.fr

- Re: texte brut = le texte croy@mandrakesoft.com

- Re: texte brut = le texte nciry@freesurf.fr
- Re: texte brut = le texte vendet@club-internet.fr
 - Re: texte brut = le texte goudal@enseirb.fr

DANGER VIRUS vendet@club-internet.fr

- Re: DANGER VIRUS aperio@free.fr

HOAX et...texte brut vendet@club-internet.fr

- Re: HOAX et...texte brut nciry@freesurf.fr
 - La manif de Marseille 3label@free.fr
 - texte brut elefevre@noos.fr

Fwd: <nettime> Appropriation^4 antomoro@free.fr
et un de plus vendet@club-internet.fr
Enfin EdMole@myope.com
texte brut: la suite ou non croy@mandrakesoft.com
legalize it ;-) n3umut43@usa.net
heterophonies antomoro@free.fr

- Re: heterophonies goudal@enseirb.fr
 - npa antomoro@free.fr
 - Re: heterophonies gguussttuuss@yahoo.fr
 - Re: connophonies BrDeshayes@wanadoo.fr



Il est donc pertinent d'analyser les relations discursives en terme de réseau pour pouvoir analyser la participation de manière quantitative, mais également via les relations directes et indirectes repérables par les calculs matriciels. A cette analyse, il est intéressant de superposer une mesure plus qualitative de l'utilisation que chacun fait de son discours ainsi que du discours d'autrui.

Il semble que, grâce à cette mise en perspective d'analyse, l'on puisse cerner l'intégration d'un individu dans son collectif, à la fois en terme de participation mais aussi en terme d'importance, de légitimité par rapport au groupe. Enfin, l'analyse de la stratégie utilisée permet de souligner les intentions du locuteur par rapport à ses lecteurs et pairs.

Dans la partie suivante il s'agit de statuer sur la répartition du pouvoir, la régulation de l'autorité, mais également sur l'ancrage de la communauté dans la durée.

C. vers un constitutionnalisme et une cristallisation ? [[Retour Sommaire](#)]

Après une phase d'émergence du groupe, il semblerait qu'à l'issue de ces quatre années d'existence, la communauté recherche une certaine stabilité. En effet, pour assurer la pérennité d'Art Libre, il convient de réfléchir aux questions de gestion de l'association, aux modalités de fonctionnement quant à l'exercice de l'autorité par exemple, sans pour autant priver le groupe d'une de ses caractéristiques primordiales : l'équilibrisme.

C.1.système collégial et hiérarchie : [\[Retour Sommaire \]](#)

Comme dans toute communauté, il existe des tâches à effectuer, qui dans le cadre d'une organisation horizontale doivent être partagées pour que le pouvoir soit « généralisé ».

La figure principale de ce collectif est Antoine Moreau, c'est lui qui fut à l'initiative du projet, qui gère les problèmes éventuels de la liste (problème d'inscription, de désinscription), qui lance les initiatives de copyleft session. Toutefois, il est relayé par d'autres figures importantes du collectif, dont les noms reviennent souvent sur la liste. Ceux-ci peuvent participer sous la forme de création, transformation artistique, mais aussi via des réflexions sur le copyleft en général.

C.2. « Le pouvoir et la règle » :

Ce titre est celui d'un ouvrage d'Erhard Friedberg⁵¹. Ce qui nous semble intéressant dans cet ouvrage est que Friedberg met en relation directe le pouvoir et l'échange. Or, même si l'étude de Friedberg ne porte pas sur l'étude du pouvoir spécifique aux communautés, cette comparaison nous semble importante pour analyser dans quelle mesure elle est ou n'est pas transposable aux fonctionnements des collectifs. Nous l'avons vu, une certaine forme de pouvoir dans les communautés est reflétée par la participation et la reconnaissance entre pairs. Or, E. Friedberg propose une définition du pouvoir qui est la suivante : « le pouvoir peut et doit donc être défini comme la capacité d'un acteur à structurer des processus d'échange plus ou moins durables en sa faveur, en exploitant les contraintes et opportunités de la situation pour imposer les termes de l'échange favorables à ses intérêts. C'est un échange négocié de comportements qui est structuré de telle sorte que tous les participants en retirent quelque

⁵¹Friedberg, Erhard (1997), *Le pouvoir et la règle : dynamiques de l'action organisée*, Seuil.

chose, tout en permettant à quelqu'un (ou quelques-uns) d'en retirer davantage que les autres. »

Or, si cette définition peut s'appliquer à des organisations de type classique, elle ne peut s'appliquer ici au cas de la communauté Art Libre, car personne n'en retire plus que les autres, car rien n'est à gagner sinon l'avancée et la promotion de l'art libre, dont tous les membres bénéficient. En outre, personne ne cherche à imposer ses intérêts personnels puisque les objectifs d'Art Libre sont collectifs et communautaires.

Par conséquent, il existe donc d'autres modalités de fonctionnement du pouvoir et de son établissement.

Si, comme nous l'avons vu les règles sont établies par la communauté qui veille également à leur respect (cf problématique de l'envoi de photos sur la mailing list), le « pouvoir » est lui aussi distribué.

Dan Sperber⁵² dans son « utopisme raisonné », soulève le problème de la répartition des tâches.

Il écrit : « « De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins. ». Cette définition du communisme selon Marx évoque un type de gestion communautaire des ressources au niveau de la société globale qui, en fait, ne se rencontre de façon durable –et encore, bien imparfaitement- qu'au niveau de la famille où les capacités et les besoins varient en particulier selon l'âge et où, idéalement, les adultes les plus capables subviennent aux besoins des plus jeunes et des plus âgés. Hors de petits groupes étroitement liés, en particulier par des liens de parenté ou aussi d'amitié, comment mettre en œuvre le principe ? Qui décide des capacités et des besoins ? Qui est à la fois assez impartial et assez compétent pour évaluer mes capacités (et donc la charge de travail qui m'incombera) et mes besoins (et donc les ressources qui me seront allouées) ? Si en revanche chacun décide pour soi, comment éviter que les besoins déclarés n'outrepassent massivement les capacités avouées, comment éviter que d'insatiables paresseux ne vivent aux dépens de travailleurs honnêtes et frugaux ? »

Si Sperber dans son approche de la répartition des tâches soulève aussi les problèmes liés à la rémunération qui ici ne nous concernent pas, sa question n'en reste pas moins

⁵² Sperber, Dan, Droit, Roger-Pol (1999), « Pour un utopisme raisonné », *Des idées qui viennent*, Odile Jacob, p. 169-187.

intéressante dans la mesure où il évoque le problème de la distribution du travail et de sa répartition en fonction des capacités.

Au sein de “notre” communauté, il semblerait qu’au delà des propositions d’aide spontanées, nombreuses et fréquentes par ailleurs, certains appels à la mobilisation soient stipulés de manière explicite. Lors de l’écriture de la licence, les membres proposèrent spontanément leur collaboration. Mais lors du lancement d’un projet, il est fréquent qu’Antoine Moreau formule explicitement une demande d’aide, et un appel à participation. Lors de la préparation de la session copyleft de février 2003, il en appelle à la contribution de chacun :

J'ai vu Serge et Kiko de la galerie éof pour faire le point :

- pour le matériel (ordinateurs, papier, crayons, etc) : le minimum est garanti (2 ordi) mais nous allons chercher des sponsors (Epson est envisagé pour une imprimante de très grande taille, ils ont déjà le contact). Mais il va falloir trouver plus de machines (5 au moins serait pas mal). Toutes idées bienvenues.

- le déplacement de ceux qui viennent de province pourrait être financé si partenariat avec sncf (envisagé).

- j'ai demandé à faire faire des badges copyleft pour le public et les artistes qui ont réalisé une oeuvre sous LAL. Il servira aussi de pass pour accéder à l'expo.

- les 1000 cartons d'invitation sont imprimés.

- éof aura un site web début 2003. Ca peut intéresser ceux qui pensent faire qq chose sur le web.

Tout va bien, reste à trouver des aides pour que tout soit parfait le moment venu. Si qq connaît le cube, je pense qu'il y a un partenariat possible. Si qq sait comment avoir des ordinateurs pour le soir du vernissage, ce

serait bien. rendez-vous sur art@artlibre.org pour creuser tout ça.

Mais au delà d’une contribution et d’une participation généralisée, c’est le « pouvoir » même qui est envisagé d’une manière « copyleft ».

C.3. Pouvoir copylefté : [\[Retour Sommaire \]](#)

Quant à l’exercice du « pouvoir », dont sa mention est toujours accompagnée de guillemets ou d’une explication pour nuancer ce « gros mot », selon les termes d’Antoine Moreau, ce dernier propose de tenter un « pouvoir copylefté ». Dans l’un de ses mails il explique :

Le pouvoir (d'agir, de faire des choses, de prendre des initiatives, etc) sera lui aussi copylefté. C'est à dire qu'il ne sera pas la propriété d'un seul ou de quelques uns, mais aura la capacité à se transmettre à

qui veut. Il est bien entendu (et c'est là où réside la protection copyleft) que nul ne pourra être propriétaire du pouvoir de façon fermée et définitive. Chacun sera locataire du pouvoir.

Concrètement: Je propose pour commencer l'expérience et en attendant de formaliser tout ça mieux, d'avoir 7 administrateurs du site. Un par jour.

Qui veut tenter?

(pas de précipitation aussi, prenons le temps de bien mûrir ce projet de pouvoir copyleft)

Ce à quoi plusieurs membres lui répondent que cela risque de tourner en cacophonie. Il en est ressorti que l'administration pourrait être prévue de manière tournante par période d'une semaine. La critique d'un projet lorsqu'elle est positive (c'est à dire formulée de façon à faire progresser le collectif) aboutit donc à un accord collectif. La proposition d'un partage du pouvoir a été critiquée sur la forme (une personne par jour) mais une solution a été trouvée.

Par conséquent, il est clair qu'une telle entreprise relève bien d'un principe de hiérarchie horizontale basée sur la confiance et l'implication de chacun. Dès lors chacun est tributaire des actions et agissements des autres. La question du pouvoir est ici quasiment superposable avec la vision « politique » d'Art Libre. En effet, les réflexions sur le pouvoir sont nombreuses au sein du collectif. Ce qu'il en ressort est que loin de rechercher une absence d'autorité, c'est une autre forme d'autorité qui est envisagée. Non pas une absence de pouvoir, ni un pouvoir attribué à plusieurs pour le légitimer, mais ce qui est promu est un engagement à la prise de contrôle par périodes données, sur le mode du copyleft. Ceci est très intéressant car la communauté transpose ses idéologies esthétiques, à ses principes même de fonctionnement.

Il existe dès lors une interdépendance entre les agents du collectif, où la responsabilité de chacun influe sur les possibilités de tous les autres.

C.4. Interdépendance entre les agents : [[Retour Sommaire](#)]

Sur la liste de diffusion, des questions, des réflexions, des affirmations, à l'initiative de certains membres sont toujours reprises par d'autres, soit pour les confirmer, les infirmer ou en débattre. L'avancée et la progression du collectif ne peut se faire que lorsque le collectif participe, c'est le principe même de son fonctionnement.

En ce qui concerne le projet « copyleft session » de février 2003, la participation de chacun fut nécessaire, pour que le projet se concrétise, il fallait en effet trouver le matériel, les financements, la participation des artistes mêmes.

C.5. Tentatives de pérennisation [\[Retour Sommaire \]](#)

->Virtualité et réalité

Plusieurs « sessions » copyleft ont déjà eu lieu et sont à venir, ce qui montre bien que ce collectif en question ne se limite pas à une existence en ligne mais l'ancrage de cette communauté s'inscrit par des actions réelles (actions, vernissages, expositions, conférences, qui sont relayées par Internet au niveau d'archives).

La question du lieu Internet en tant que condition indispensable se pose donc. En effet, la question est de savoir si la communauté pourrait exister de manière traditionnelle (de type association classique, sans fonctionnement en ligne) et si l'échange virtuel modifie cette communauté dans sa nature même. Inversement, sans son ancrage dans la réalité, aurait-elle la même force ?

Il nous semble que l'existence virtuelle a engendré un mode de fonctionnement spécifique, à savoir l'échange à travers le réseau. Les messages sont tout simplement envoyés à tous les inscrits et chacun peut répondre. Cette capacité d'Internet, rend possible un modèle horizontal où les échanges sont généralisés.

Toutefois, il s'avère que certains membres de la communauté se connaissent très bien, parce qu'ils se sont rencontrés réellement. Il semble donc que des liens se soient noués et cette possibilité permet d'inscrire dans la durée les motivations et donc les participations des membres « copyleft ».

Les rencontres (sessions, vernissages, conférences, débats) font souvent l'objet d'une série de mails, à posteriori pour raconter aux autres ce qu'il s'est dit, fait...et en général, les copylefteurs soulignent qu'il était amusant de rencontrer un tel avec qui il avait parlé si souvent, ou encore qu'il n'imaginait pas un tel de cette manière. Cette confrontation avec la réalité semble s'opérer conjointement avec les échanges sur la liste. Sans la liste, il nous semble que la communauté n'aurait pu prendre une telle ampleur, une telle tournure au niveau

de son fonctionnement horizontal. Mais pour que la communauté s'inscrive dans la durée, il semble que ces rencontres soient l'occasion de s'entre-motiver, de se rappeler que tout cela n'est justement pas virtuel.

Anthony Giddens dans la *Constitution de la société*⁵³, reprend les travaux de Goffman⁵⁴. Pour lui ces « occasions sociales », auxquelles s'apparentent les Copyleft Session, fournissent le « contexte social structurant ». Ces occasions sociales peuvent être plus ou moins routinières (comme peut l'être la journée de travail) mais aussi plus occasionnelles (comme la Copyleft Session). Mais ce qui nous semble surtout intéressant, c'est que Giddens va jusqu'à dire que ces occasions sociales, même si elles ne sont pas fréquentes prennent « la forme typique de routine ». « La routinisation des rencontres contribue de façon déterminante à lier la rencontre éphémère à la reproduction sociale et, donc, à l'apparente « fixité » des institutions. »(p.121).

En effet, cette Copyleft Session de février 2003 a reproduit les schémas propres au fonctionnement du collectif. Comme pour les deux sessions précédentes, celle-ci a fait l'objet d'une préparation sur la liste afin de rassembler les participants et de « manager » les équipes pour répartir les tâches à réaliser. Comme pour les deux autres sessions, elle s'est déroulée dans une galerie, la galerie EOF rue Saint Fiacre à Paris. Et la règle de base d'Art Libre fut le leitmotiv de la session : « entrée libre si œuvre libre ». Par conséquent, même si cette session fut de l'ordre de l'événementiel dans le sens où il s'agissait d'un rassemblement qui reste « exceptionnel », en terme de fréquence, des routines apparaissent quant à l'organisation et à la réalisation de ces sessions. Cela permet d'inscrire une certaine rigidité dans l'assise du collectif, de poser certaines bases afin d'inscrire cette activité dans la durée.

L'implication des acteurs permet également de maintenir et de préserver leur action dans le temps. En mars 2003, Antoine Moreau, ainsi que Romain, ont précisé qu'ils avaient moins de temps pour s'occuper de la liste, ayant trouvé un travail. Mais leur implication dans le groupe permet de maintenir leur présence même si celle-ci s'avère allégée. Leur investissement personnel est tel qu'ils ne peuvent se désengager sans risque de perte pour la communauté.

⁵³Giddens, Anthony (1987), « la conscience, le soi et les rencontres », in *La constitution de la société*, Sociologies.

⁵⁴Essentiellement en ce qui concerne ce chapitre : Goffman, E (1972), *Interaction Ritual*, London, Allen Lane. Et Goffman, E (1963), *Behaviour in Public Places*, New York, Free Press.

->la mémoire collective

Comme nous l'avons vu, la production de connaissances mais aussi d'œuvres au sein du collectif fait l'objet d'une rationalisation attentive. Que ce soient par les archives de la liste, les FAQ, le portail d'œuvres copyleftées, vivier de matières premières pour la re-création, tout ceci constitue la « mémoire » du collectif. Tout comme les archives traditionnelles le sont au sein d'une organisation de type classique, ces traces sont reconnues : elles sont nécessaires pour l'intégration de nouveaux adhérents mais aussi pour servir de fondation à une structure plus forte, plus établie. Ces archives sont les traces de la participation et de l'implication de nombreux artistes, c'est la vitrine du collectif.

-> De l'équilibre à la cristallisation : le projet d'un changement de statut. [\[Retour Sommaire \]](#)

Nous avons donc établi dans quelles mesures les règles étaient discutées, comment s'était établie la licence, comment le collectif se structurait collectivement. Cette communauté est en fait très organisée dans sa manière de fonctionner. Alors que les règles de fonctionnement du collectif ne sont pas écrites, ne sont pas formulées explicitement⁵⁵, ces modalités existent réellement et sont connues des adhérents.

Or, l'idée de se constituer en association suivant la loi 1901 revient de manière récurrente sur la liste, et ceci nous semble être une étape importante vers une « cristallisation ». Ceci permettrait de mener à bien les objectifs d'Art Libre, en se protégeant d'une part par un statut plus stable et reconnu, afin de pouvoir défendre juridiquement un auteur en cas de conflit juridique, en se créant une notoriété de par ce statut, afin de rendre possible des projets de rétribution aux adhérents par un système de rémunération des artistes en fonction d'éventuels dons ou ressources reçues par l'association. En effet, il serait dès lors possible d'imaginer des recettes lors de manifestations (vente d'œuvres, de t-shirts Copyleft, réception de dons...) et de penser un système de rétribution. L'idée fut pendant longtemps défendue, pour être mise entre parenthèses en mars 2003, jusqu'à nouvel ordre.

Le 4 mars, Antoine Moreau écrivait :

⁵⁵ La licence explicite les modalités de reprise de l'Art Libre mais pas les modalités de fonctionnement de la communauté dans son fonctionnement « routinier ».

S'il s'agit de créer une association pour avoir une association c'est vrai que ça n'apporte pas grand chose. Après réflexion je pense aussi que la forme de d'association 1901 n'est pas indispensable pour nous. Elle peut même être une rigidité bloquante. La question demeure tout de même mais pour le moment je ne pense pas que ce soit utile. Le copleft aussi correspond bien à l'informel et le mouvant. Si un jour la constitution en association est vitale, alors il faudra le faire, mais là, je ne vois pas trop l'intérêt non plus.

Le 7 mars 03, Antoine Moreau écrivait :

À (At) 23:23 +0100 6/03/03, Robert Cottet écrivait peut-être (may be wrote) :

>Je souhaitais juste illustrer l'idée de séparer Copyleft Attitude (genre d'organisme vivant, libre...) de l'élément >(étiquette, projecteur, badge, enseigne,...) qui le désignerait et qui lui, pourrait avoir une forme et un statut >d'association, de club, de fondation, à étudier. Bien distinguer deux entités de natures différentes, mais >complémentaires, assumant en symbiose les différents types de phénomènes dans lesquels elles sont impliquées >: artistiques, philosophiques, économiques, juridiques...

L'idée de club est intéressante. D'ailleurs une des premières actions concrètes pourrait être de décider pour qui en veut prendre l'initiative là où il se trouve d'organiser régulièrement des rencontres (par ex tous les mois dans un café ou autre part) pour réunir physiquement les personnes qui peuvent se regrouper autour de cette question du copyleft et de la LAL et fomentier des projets, créer qq chose, etc. Dès que j'ai le temps j'essaie de mettre ça par écrit et de lancer la chose pour Paris. L'idée étant que ça soit aussi le cas là où chacun se trouve dans sa ville, aller au café une fois par mois avec comme fil conducteur ce qui nous occupe ici et s'y retrouver et y rencontrer aussi de nouvelles personnes etc.

Il apparaît donc que la communauté veuille effectivement se « fixer » dans la durée, c'est à dire penser une action dans le long terme. Et, pour ne pas s'essouffler, elle s'aménage des actions structurantes : l'idée d'un pouvoir plus organisé, sur le modèle Copyleft, l'ancrage dans la réalité par des « occasions sociales » (les Copyleft Session), l'établissement d'une mémoire collective, ou encore l'idée d'un statut plus rigide (l'association 1901). Toutefois, la communauté ne désire pas s'enclaver dans une rigidité trop fermée. La liberté concédée par le réseau, cet « équilibrisme » plus instable est également un facteur motivant qui permet paradoxalement de pérenniser le mouvement. En effet, rien n'est jamais acquis, tout reste toujours à faire, maintenu par un fil. L'on peut effectivement penser que si la structure avait

été plus rigide, l'implication des acteurs auraient pu s'amoinrir au fil du temps. Or, la vie de cette communauté étant basée sur l'implication et sur la participation de ses acteurs, un tel schéma semble mieux lui correspondre.

C.6. La communauté en tant qu' " espace public " [\[Retour Sommaire \]](#)

Il est donc pertinent d'analyser cette communauté en tant qu'espace public⁵⁶, puisque des formes de sociabilité apparaissent. Le discours élaboré de manière collective structure la communauté. Les membres prennent part aux débats, suscitent des réflexions, mettent en branle des concepts jusque là indiscutables.

Dans le chapitre 18 de *L'espace public* intitulé " De la culture discutée à la culture consommée : évolution du public ", Habermas déplore qu'avec la disparition des salons bourgeois, des cercles de lecture du XVIII ème, des clubs (...), l'on ait perdu l' " usage de la raison sur le plan littéraire comme dans le domaine politique ". Car " même dans le fait d'aller ensemble au cinéma, d'écouter ensemble la radio ou de regarder ensemble la télévision, rien ne subsiste des relations caractéristiques d'une sphère privée corrélatrice d'un public : la communication propre au public qui faisait un usage culturel de sa raison allait étroitement de pair avec la lecture qu'on pratiquait dans cette retraite qu'offrait la sphère privée domestique. "

Or, dans notre communauté, de nouvelles formes de sociabilité apparaissent où les modalités de participation sont certes reconfigurées mais permettent la réalisation d'un véritable espace public, où chacun peut intervenir.

Louis Quéré⁵⁷ rappelle que la notion d'espace public est corrélée à plusieurs thématiques : la légitimation du pouvoir ; la définition des conditions d'une communication démocratique et d'une souveraineté populaire ; le traitement des problèmes d'intérêts publics par une action collective. Dès lors au sein d'un espace public, on peut différencier une *sphère publique* de libre expression et une *scène publique* où le pouvoir est soumis au regard et au contrôle de tous. L'approche de Quéré diffère de celle d'Habermas dans le sens où Quéré s'interroge quant à lui sur les phénomènes d'émergence d'un espace public, d'un point de vue phénoménologique, et non plus en tant que structure préétablie.

C'est donc en adéquation avec cette position que se situe notre travail sur la communauté Art Libre puisque comme nous l'avons vu, les interventions sur la liste, le

⁵⁶ Habermas, Jürgen (1978), *L'Espace public*, Payot.

⁵⁷ Quéré, Louis (1992), « L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni : Les Espaces Publics*, n° 18.

discours collectif, les actions, les rencontres, les créations au sein de notre communauté nous permettent de la définir en tant qu'espace public, répondant aux critères développés ci dessus.

A ce sujet, Laurence Allard⁵⁸ souligne l'importance de pluraliser le concept d'espace public car il existe non plus un espace public mais des " lieux de publicisation des œuvres et des idées ". Ces nouveaux espaces de communication permettent donc non seulement une "publicisation culturelle" (dans le sens où les œuvres, les idées sont montrées, diffusées, exposées), mais également une " démocratisation culturelle ", dans le sens où l'opposition entre la sphère d'amateurs et la sphère de professionnels, se voit profondément modifiée. En effet, dans notre communauté, chacun peut donner à voir ses œuvres sans qu'une sélection soit au préalable effectuée. La critique, la légitimité procèdent donc selon d'autres modalités qui comme nous l'avons vu s'apparentent essentiellement à la reconnaissance par les pairs, à l'intégration au sein du réseau communautaire.

Dans cette deuxième partie, nous avons souligné l'importance du discours qui permet à la communauté Art Libre d'échanger, mais également de se constituer en instaurant des normes : depuis la licence jusqu'aux règles de fonctionnement qui s'établissent et s'imposent en fonction des stratégies d'acteurs. Les participants citent et sont cités à leur tour, intégrant ainsi un réseau discursif où la place de chacun devient un enjeu de légitimité et de reconnaissance, y compris lorsque des dysfonctionnements apparaissent puisque les conflits se régulent de manière a-centrée dans ce réseau dynamique, où chacun peut prendre position.

En ce qui concerne le réseau des créations d'œuvres sous Copyleft maintenant, peut-on également repérer des stratégies d'acteurs quant aux reprises ?

3^{ème} partie : le réseau créatif [\[Retour Sommaire \]](#)

L'analyse du discours sur la liste de diffusion a permis de mettre en évidence différentes formes de participation et d'implication des membres d'Art Libre. Certains sont plus investis que d'autres et acquièrent par là même une nouvelle forme de « pouvoir », puisqu'en participant plus, ils maîtrisent mieux les règles, les modalités de fonctionnement du collectif, règles qu'ils ont d'ailleurs élaborées collectivement.

Mais en étant plus présent, ils obtiennent également une autre forme de « pouvoir », à savoir la reconnaissance.

⁵⁸ Allard, Laurence (1992), "Pluraliser l'espace public : esthétique et médias", *Quaderni : Les Espaces Publics*, n°18.

En effet, comme nous l'avons vu dans les échanges discursifs, la transparence, ou encore le désaccord du collectif envers un individu entraîne son « exclusion » de la communauté, dans le sens où s'il ne participe plus, ou s'il n'est plus inclus dans le réseau, il n'existe plus. Ce collectif fonctionne donc sur un modèle d'autorégulation où les acteurs choisissent de s'investir en respectant les idéologies du Copyleft, ou de s'en exclure. Il convient maintenant d'analyser ce qu'il en est en terme de participation créatrice.

En ce qui concerne les créations artistiques exposées sur le portail, il est intéressant de s'interroger sur l'importance de ces œuvres. Dans ce collectif où chacun prétend que la *participation* prévaut sur la *création* en elle-même, n'existe-t-il pas des critères qui font qu'une œuvre acquiert plus de « valeur » qu'une autre, plus de légitimité ?

Il nous semble que de la même manière qu'un acteur devient plus influent parce qu'il prend de l'importance dans le discours du collectif (parce qu'il est cité, qu'on lui répond, que son argumentation suscite le débat), l'artiste acquiert plus de légitimité lorsque son œuvre est reprise.

En effet, une œuvre sous copyleft n'est jamais qu'une étape dans son processus de re-création.

Dans un contexte où chacun peut déposer son œuvre sur le portail sans qu'un accord préalable soit nécessaire, il nous semble que la reconnaissance d'une œuvre et de son auteur passe par sa reprise.

Lorsqu'une œuvre est jugée positivement, un autre créateur va être tenté de se l'approprier, de la re-transformer, et par là même de l'inscrire dans un réseau où son auteur primaire mais aussi secondaire se trouvent liés.

Dans cette logique où la notion d'œuvre n'est jamais pensée comme un objet fini et cerné, la visibilité passe par la reconnaissance des pairs et l'influence que l'œuvre en question va pouvoir jouer sur les créations futures, comme un matériau pour de multiples œuvres à venir.

Par conséquent, en ce qui concerne les œuvres listées sur le Portail Art Libre, il convient de mesurer si celles-ci sont l'objet de création collective ou de reprises par d'autres. De manière plus générale, quelles sont les pratiques observées pour la création Copyleft et qu'est ce que cela sous entend quant au statut de l'œuvre, de son auteur, de son spectateur ?

Dès lors, si l'on part du principe que le « prestige » d'une œuvre naît de son inscription dans un réseau, peut-on quantifier ce prestige par une analyse de réseau ?

Au delà d'une estimation de la « reconnaissance », peut-on encore parler de la valeur d'une œuvre ?

A. Les œuvres Copyleft : de la reprise à la reconnaissance [[Retour Sommaire](#)]

Nous l'avons vu, le principe fondateur de l'Art Libre est d'inciter à la création ou à la re-création puisque chaque œuvre placée sous Copyleft est libre d'être copiée, diffusée, transformée. Comment s'opèrent donc ces reprises, quels en sont les usages, quelles en sont les stratégies ?

A.1. Une invitation à la re-création :

Dans l'un de ses mails, Robert Cottet, artiste assez représentatif sur le portail quant au nombre d'œuvres disponibles, copyleftées et en ligne, signe son mail du 10/12/02 de cette façon :

Meilleurs messages.

Robert Cottet, qui vous invite à copylefter gaiement :

<http://www.crob.ch/art/in-dices>

Ainsi, tout comme on peut parler d'incitation à la mobilisation en ce qui concerne le collectif via les listes de diffusion, il existe une dynamique de participation au niveau créatif également. Il est ainsi fréquent sur les listes qu'un artiste annonce la création d'une nouvelle œuvre, insiste sur le fait que personne ne l'ait encore reprise, demande l'avis des pairs quant à sa création.

Arnaud Fontaine, par exemple signe le 31/03/03 son mail intitulé : *Re : La Free Art Licence « exposée » sur KDE* de cette façon :

Arnaud

PS: Le wiki⁵⁹, ça n'a pas l'air de vous inspirer :) Pourtant, c'est franchement en plein dans la démarche d'écriture collective !

Avant de rentrer plus en détail dans l'analyse des reprises, il convient de présenter le portail et sa structure.

A.2. Le portail Art Libre [\[Retour Sommaire \]](#)

Les différentes œuvres sur le portail sont répertoriées selon une catégorisation de type :

- musique
- littérature
- cinéma vidéo
- arts plastiques
- numérique
- art hors art

Chaque catégorie est elle-même subdivisée.

Musique	littérature	Cinéma Vidéo	Arts Plastiques	Numérique	Art hors Art
Blues	Correspondance	Animation	Action	3D	Cuisine
Chanson	épistolaire	Documentaire	artistique	Image	Idées
Classique	Essai	Expérimental	Dessin	Image diverse	Non Art
Contemporain	Inclassable	Fiction	Inclassable	Inclassable	Projets
Electronique	Nouvelles	Inclassable	Installation	Logiciel	Rendez-
Expérimentale	Poésie		Peinture	Mail art	vous
Inclassable	Roman		Performance	Net art	
Jazz	Théâtre		Photographie	Site web	
Pop			Sculpture		
Rock					
Techno					
World					

⁵⁹ Le Wiki est un outil de création d'œuvre sous copyleft. Pour plus détails, se référer à la note n° 69, page 100.

Nous allons étudier de manière plus précise le réseau⁶⁰ relevant de la catégorie *Net Art*⁶¹.

Sur le plan créatif, comment se caractérisent les relations entre les œuvres, entre les auteurs ?

A.3. Le réseau créatif : [\[Retour Sommaire \]](#)

Si l'on observe de plus près la catégorie Net Art, il apparaît que certaines œuvres sont plus « reprises » que d'autres, qu'elles suscitent plus de re-créations.

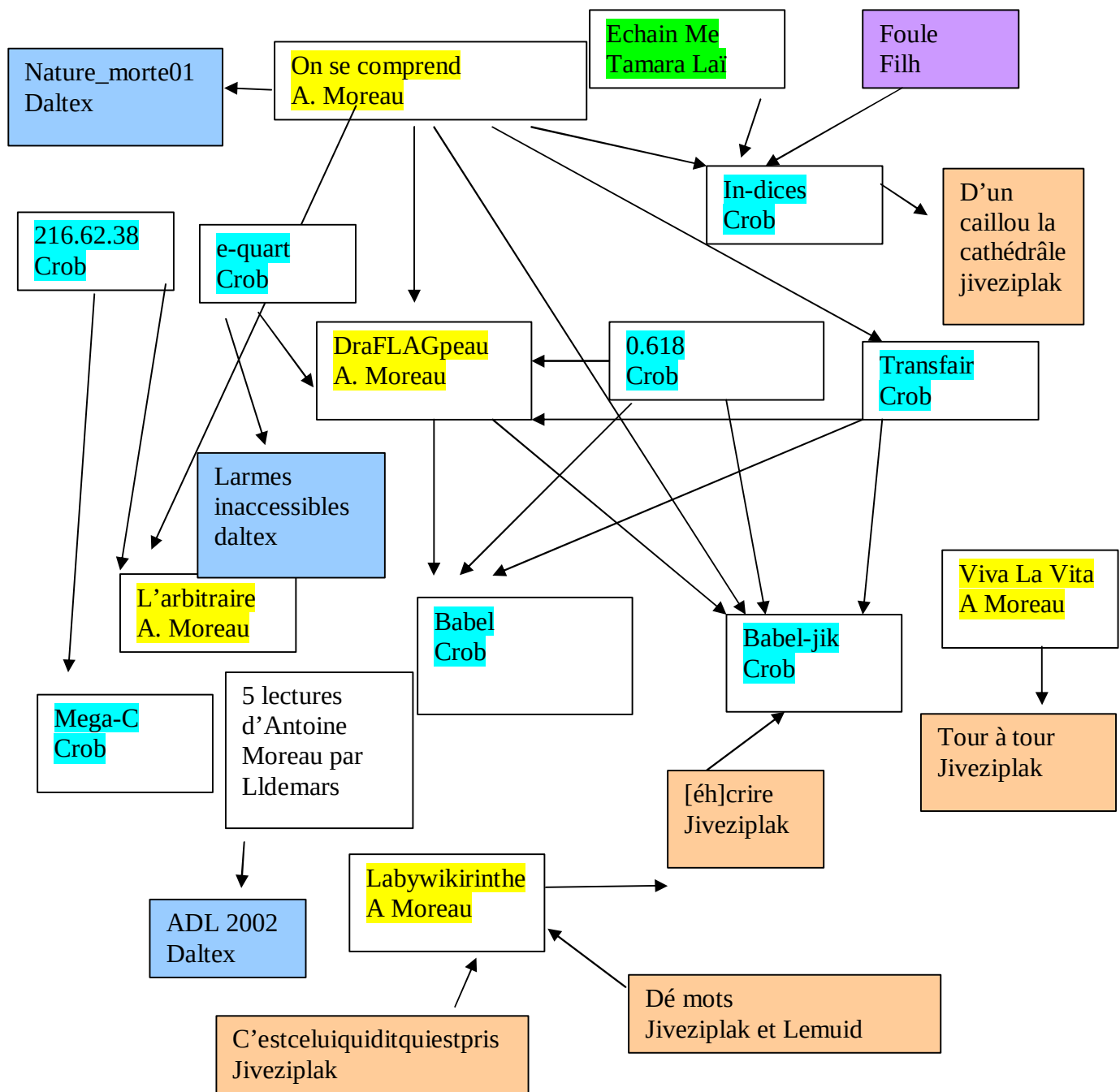
Ces relations peuvent être représentées sur un graphique⁶².

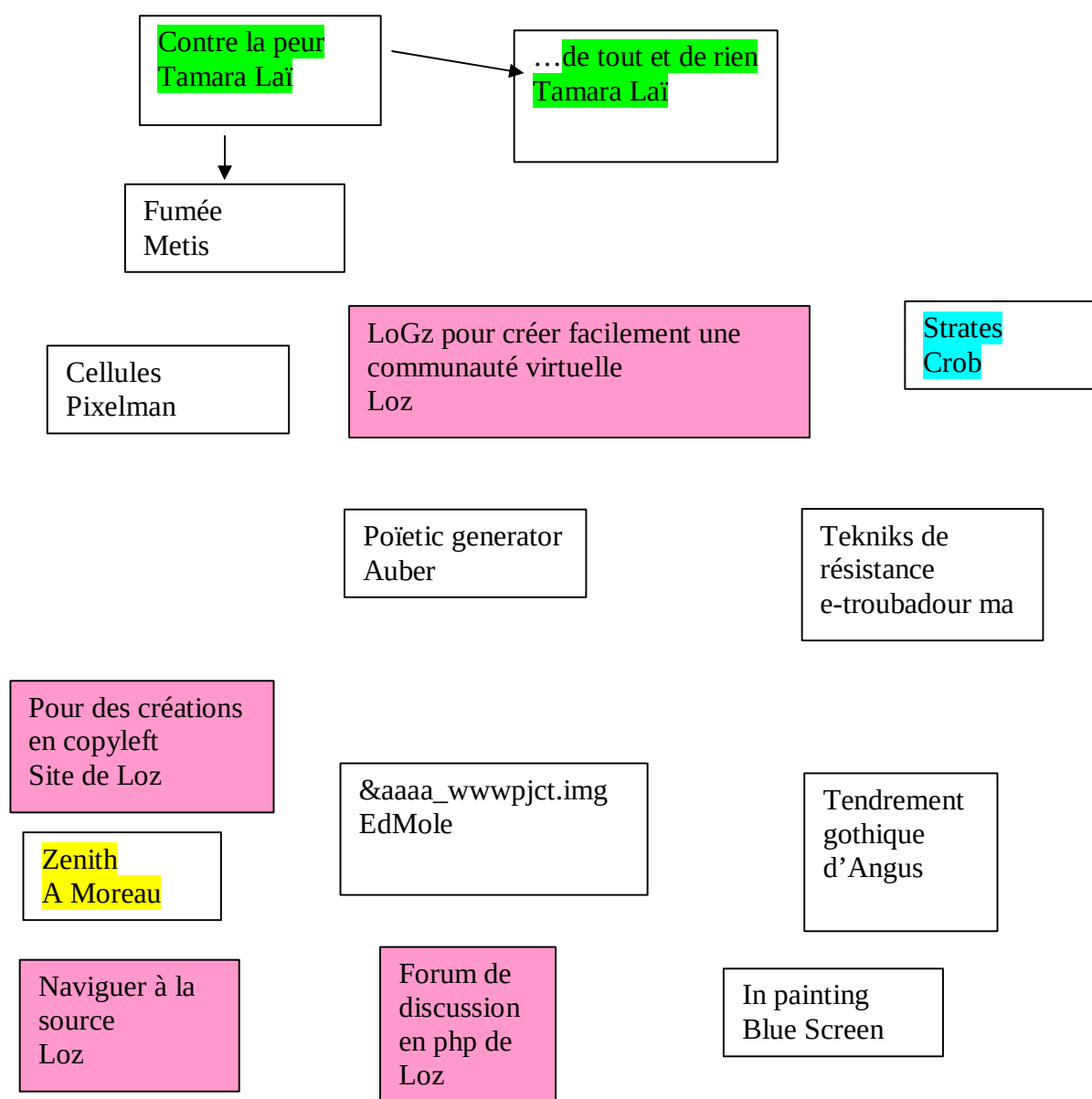
⁶⁰ Avant toutes choses, il semble nécessaire de différencier les notions de *champ* et de *réseau*. Pierre Bourdieu dans *Réponses*, avec Loïc Wacquant consacre un chapitre à “la logique des champs” (Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc (1992), « la logique des champs », *Réponses*, Seuil). Il précise que “penser en terme de champ, c’est penser relationnellement”. Un champ peut donc être défini “comme un réseau ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu’elles imposent à leurs occupants.”

Toutefois, sur notre terrain spécifique, nous l’avons vu sur le plan discursif, le champ ne détermine pas la place des agents mais au contraire, ce sont les acteurs qui décident de s’impliquer plus ou moins dans ce champ. Nous parlerons donc plus facilement de réseau plutôt que de champ, pour éviter toute confusion.

⁶¹ L’étude pour des raisons pratiques, ne pouvait porter sur la totalité des œuvres répertoriées dans toutes les catégories. La structure « Net Art » offrait l’avantage de référencer un nombre d’œuvres assez conséquent pour pouvoir être étudiée.

⁶² Sur ce graphique, A -> B signifie que A a été reprise par B. En terme de degré dans un calcul matriciel, il conviendra d’inverser la relation, A acquiert du prestige, puisqu’elle est reprise par B





Ces influences entre créations peuvent être mesurées par des calculs matriciels. Il s'agit de quantifier l'importance que prennent certaines œuvres au sein du réseau de créations. En effet, parmi toutes les œuvres listées sur le portail, certaines acquièrent plus de « légitimité ». Il semblerait qu'une œuvre qui est reprise, qui donne donc lieu à des re-créations prenne plus d'importance au sein du réseau créatif. Ses traits caractéristiques se

voient reproduits, diffusés, deviennent en quelque sorte un matériau potentiel de re-créations, d'œuvres sous copyleft. Une œuvre qui va être reconnue comme étant intéressante, qui va susciter l'intérêt d'un autre artiste au point qu'il veuille se l'approprier et lui donner une autre forme, va en cela être reconnue.

A titre d'exemple, les œuvres *On se comprend* d'Antoine Moreau (<http://antomoro.free.fr/comprend.html>) , *Trans-fair* de Robert Cottet (Crob) (<http://www.crob.ch/art/trans-fair/>) , et *Natures mortes* de Daltex (http://www.daltex-lab.com/analogic-pixel_session01/nature_morte/index.htm) montrent bien que la notion de reprise alimente toute la logique de création des œuvres sous copyleft, parfois par la simple reprise d'un cadre, d'un format.

Il est dès lors possible de mesurer le « prestige » d'une œuvre, au sens de reconnaissance, d'intégration au réseau. Plus une œuvre va être reprise et plus elle va devenir prestigieuse. Mais ce prestige va être d'autant plus important que cette dernière reprise va elle-même être l'objet d'autres reprises. L'avantage des calculs matriciels réside dans la possibilité de comptabiliser les relations directes mais également indirectes.

Le détail des calculs matriciels est joint en [annexe 5](#).

Voici dans le tableau suivant un récapitulatif de la mesure du prestige par proximité des œuvres Net Art (œuvres qui sont reprises directement et indirectement : par un ou deux intermédiaires).

Sur 39 :

1. Echain Me (Tamara Laï)	2
2. On se comprend (A Moreau)	14
3. Foule (Filh)	2
4. Indices (crob)	1
5. Labywikirinthe (A Moreau)	3
6. Dé mots (Jiveziplak et Lemuid)	0
7. e-quart (Crob)	4
8. c'estceluiquiditquiestpris (Jiveziplak)	0
9. de tout et de rien (Tamara Laï)	0

10. draFLAGpeau (A Moreau)	2
11. 0.618 (Crob)	5
12. Trans-fair (Crob)	5
13. [éh]crire (Jiveziplak)	0
14. Babel (Crob)	0
15. Babel-jik (Crob)	0
16. 216.62.38 (Crob)	2
17. mega-C (Crob)	0
18. L'arbitraire (A Moreau)	0
19. Contre la peur (Tamara Lai)	2
20. Fumée (Metis)	0
21. Nature morte (daltex)	0
22. Viva la vita (A Moreau)	1
23. Tour à tour (Jiveziplak)	0
24. Larmes inaccessibles de Daltex	0
25. D'un caillou la cathédrale de Jiveziplak	0
26. Forum discu php de Loz	0
27. 5 lectures d'AM par Lldemars	1
28. ADL 2002 Daltex	0
29. Tendrement gothiques Angus	0
30. &aaaa_wwwpjct.img d'Edmole	0
31. In painting Blue Screen	0
32. Poétic Generator Olivier Auber	0
33. Tekniks de résistance 2 e-troubadour ma	0
34. Naviguer à la source de Loz	0
35. Cellules de Pixelman	0
36. LoGz pour créer facilement votre communauté virtuelle Loz	0
37. Site pour créer des créations en copyleft Loz	0
38. Strates Crob	0
39. Zenith Antomoro	0
40. Nature morte 2.01 Daltex	0

Précisions : Ont été analysées les œuvres Net Art de janvier 2003, à la date du 28/01/03. *Viva la Vita* d'Antoine Moreau et *Tour à Tour* de Jiveziplak reprennent en fait le *Module Conversationnel* de Loz, celui-ci n'étant pas répertorié sur le portail à cette date nous ne l'avons pas comptabilisé dans nos calculs ici.

Aux 34 œuvres répertoriées dans la rubrique Net Art, ont été ajoutées les œuvres, qui n'étant pas classées en Net Art avaient fait l'objet de reprises par les œuvres de Net Art. (Ces œuvres hors « Net Art » sont : *Foule*, *Dé mots*, *0.618*, *216.62.38*, *5 lectures d'Antoine Moreau par Lldemars*, [éh]crire.)

Dès lors les relations de ces dernières œuvres ont elles aussi fait l'objet d'une analyse, mais seule l'œuvre : *5 lectures d'Antoine Moreau par Lldemars* avait un réseau en dehors des œuvres Net Art également.

Ainsi, « On se comprend » d'Antoine Moreau a influencé 6 autres créations, mais ne s'est pas, quant à elle, inspirée d'autres œuvres.

Une œuvre comme « indices » de Crob a au contraire été influencée par 3 créations mais n'a encore fait l'objet que d'une reprise.

A la lecture de cette analyse, il apparaît donc que certains acteurs sont certes plus productifs que d'autres, mais au delà du nombre d'œuvres produites, il convient de regarder si ces œuvres ont été importantes pour l'avenir des re-transformations.

Une œuvre comme « on se comprend » a été plus importante que « viva la vita » qui n'a influencé encore qu'une œuvre et ne s'est inspirée d'aucune. De surcroît, ce qui donne de l'importance à « on se comprend » est que les œuvres qui s'en sont inspirées ont également été reprises à leur tour : « Trans-fair », « DraFLAGpeau » ont également été l'objet de re-créations multiples. C'est pourquoi il est important de prendre en compte les relations indirectes également (dans la limite de deux intermédiaires, au delà, l'éloignement entre les deux œuvres devient trop important pour que la relation soit significative).

Toutefois cette analyse de l'influence des œuvres est ponctuelle (28/01/03), et évolue. En effet, si on élargit la notion d'œuvre au portail et que l'on considère dès lors que l'œuvre d'Art Libre est l'ensemble des œuvres et des relations qu'elles entretiennent, cette analyse n'est valable qu'à l'instant où elle est effectuée car l'intérêt de cette œuvre, rappelons le, est qu'elle n'est jamais figée mais en perpétuelle progression, « incrémentation »⁶³.

⁶³ Cette notion d'incrémentation est empruntée à : Fourmentaux, Jean Paul (2000) « Les inscriptions artistiques du Cyberart : Quels usages ? Quelles appropriations ? » *Actes des premières rencontres internationales « Arts, Sciences et technologies »*, (disponible à l' adresse : http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/FOURMENTAUX.pdf)

Par conséquent ces œuvres appartiennent à un « réseau » de création plus ou moins développé.

A.4. De la reconnaissance à la critique d'art sur le Net : [\[Retour Sommaire \]](#)

Il semblerait donc, que bien loin de l'appréhension péjorative du plagiat, la notion de reprise soit au contraire au sein de notre communauté un des paramètres qui donne de la légitimité à une œuvre et à son auteur.

Il apparaît en fait qu'une œuvre prend de l'importance lorsqu'elle s'inscrit dans un réseau créatif, en amont ou en aval. La reconnaissance d'une œuvre passe par sa reprise, par l'intérêt qu'un autre artiste lui porte jusqu'à la considérer comme matière première de sa propre création, qui sera elle même intégrée au réseau et le fera ainsi évoluer. La pérennisation de l'œuvre est donc le résultat d'un processus "nouveau", propre à ce mouvement. L'œuvre qui va perdurer sera celle qui sera reprise, qui prendra d'autres formes et ne passera donc pas, ne se "démodera" pas, mais évoluera avec les désirs de ses spectateurs devenus co-auteurs.

Alors que certains critiques⁶⁴ déplorent l'absence ou le manque de "critiques" sur les œuvres numériques, il semble en fait que celle-ci existe, mais sous des formes complètement nouvelles, dont l'appartenance à un champ créatif et la reprise par les pairs soient des caractéristiques fondamentales. Nathalie Heinich, dans *Ce que l'art fait à la sociologie*,⁶⁵ reprend les quatre cercles de la reconnaissance établis par Alan Bowness. Il s'avère que cette reconnaissance peut passer :

- par les pairs, et ceci d'autant plus que l'art est innovant et donc peu accessible aux critères de jugement établis
- par les marchands et collectionneurs
- par les spécialistes, experts, critiques, conservateurs, commissaires d'exposition qui exercent le plus souvent dans le cadre des institutions publiques et à distances.
- par le grand public qui peut être quantitativement important mais éloigné des artistes.

Dans le cas d'Art Libre, la reconnaissance par les pairs semble être la plus caractéristique, ce mouvement étant encore relativement peu médiatisé.

⁶⁴ Dont Elsa Olu par exemple : Olu, Elsa (janvier 2002), « De la critique dans les arts numériques : l'expologie au service d'une pensée de la médiation », *Archée*.

⁶⁵ Heinich, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, p. 69-70.

Toutefois, nous verrons plus loin que l'Art Libre cherche également à se faire connaître et reconnaître des autres « cercles ».

Si nous voulons observer les phénomènes de reconnaissance des auteurs créant dans la catégorie Net art, nous pouvons regrouper dans un tableau comme ci dessous les valeurs trouvées en fonction des auteurs. Cet indice représente le prestige des œuvres par auteur : le nombre de reprises dont ils ont fait l'objet. Nous avons limité les calculs aux reprises directes et indirectes à un ou deux intermédiaires.

Artistes	Total
Antoine Moreau	20
Crob	17
Tamara Lai	4
Filh	2
Lldemars	1
Jiveziplak	0
Metis	0
Daltex	0
Loz	0
Angus	0
Edmole	0
Pixelman	0
Blue Screen	0
E troubadour ma	0
Olivier Auber	0

Nous pouvons donc remarquer que certains artistes s'investissent plus que d'autres, en terme de création, mais également en terme d'adéquation aux principes du copyleft. En effet, on peut constater que certains artistes créent des œuvres Copyleft mais restent tout de même en dehors du *réseau* de création et ne s'y intègrent pas.

Si l'on veut comparer notre tableau avec les résultats que nous avons obtenu pour l'analyse discursive, on remarque qu'Antoine Moreau, individu le plus actif sur le mois d'octobre 2002 est également le plus actif et le plus repris au niveau de ses œuvres. Toutefois, si l'on veut être rigoureux, l'analyse discursive d'octobre 2002 était réalisée sur des relations non orientées,

c'est à dire qu'étaient comptabilisées les relations entre les acteurs, que ceux-ci suscitent des réponses ou qu'ils répondent. Dans notre analyse des relations entre les œuvres, nous avons orienté les relations puisque le calcul du prestige d'une œuvre se mesurait au nombre de reprises de cette œuvre. En ce qui concerne ces auteurs, il convient de refaire les calculs afin d'obtenir des relations non orientées entre artistes.

Nous obtenons ce tableau récapitulatif (les matrices sont jointes en [annexe 6](#)):

Artistes	Total
Antoine Moreau	281
Crob	436
Tamara Lai	27
Filh	14
Lldemars	3
Jiveziplak	34
Metis	5
Daltex	45
Loz	0
Angus	0
Edmole	0
Pixelman	0
Blue Screen	0
E troubadour ma	0
Olivier Auber	0

Nous obtenons des résultats quelque peu différents lorsque l'on ne tient plus compte de l'orientation. Ceci s'explique : en effet, les œuvres d'Antoine Moreau suscitent de nombreuses reprises mais ne s'inspirent pas dans les mêmes mesures d'autres créations. Par contre Robert Cottet n'est pas très repris mais s'inspire quant à lui beaucoup des autres

œuvres. Ce qui explique que proportionnellement son total de relations non orientées soit beaucoup plus élevé qu'en relations orientées. Nous pouvons donc comparer la présence dans le réseau créatif de ces quelques acteurs, à leur présence dans le réseau discursif en octobre 2002⁶⁶. Robert Cottet (ou Crob) était peu présent en octobre, de même que Tamara Lai. En fait, en ce qui concerne ces deux acteurs, une lecture de la liste sur une période plus longue nous montre qu'ils participent de temps en temps, mais par période.

D'autres acteurs sont passablement actifs dans ce réseau artistique, ils l'étaient également sur le plan discursif (Daltex, Lldemars, Jiveziplak). On notera en ce qui concerne Loz et Edmole une très faible intégration dans les deux réseaux. Nous avons déjà repéré la situation particulière d'Edmole quant au discours. Cette hypothèse se confirme ici. Enfin, on peut noter la présence de certains artistes peu ou pas repris au niveau de leurs œuvres et qui sont absents de la liste en octobre (Angus, Blue Screen, Olivier Auber, e-troubadour ma, Pixelman).

Nous en déduisons qu'il existe une corrélation entre la participation sur la liste ainsi que sur le plan créatif. Ces implications ne sont pas tout à fait superposables, certains s'investissent plus sur le plan artistique (Crob) ou inversement (Laurent Despeyroux était très présent en octobre 2002 sur la liste). Mais de manière assez globale, les artistes très impliqués le sont aussi au niveau du discours.

Or, l'idée que nous nous posions au départ était de savoir si l'œuvre d'un acteur Y serait plus facilement «reprise» parce que cette œuvre était intéressante, donc pour l'œuvre en elle-même, ou parce que cet acteur Y était reconnu.

Or, au vu de ces analyses des réseaux, il semble que l'on ne puisse pas penser le réseau discursif, séparément du réseau créatif. En fait, dans le cas d'Art Libre, c'est la participation et la défense de l'art libre qui prévaut sur tout et quelle que soit cette participation : sur la liste ou par une création. Participer au copyleft peut donc prendre des formes très différentes.

Au départ, nous pensions le collectif en deux groupes : les locuteurs (ceux qui participent au niveau du discours) et les artistes (ceux qui participent au niveau de la création), en sachant que certains n'appartenaient qu'à une sphère et d'autres aux deux.

Mais c'était une conception de la participation créative erronée et inadéquate avec l'approche du collectif. En fait les deux sphères sont superposables. Participer sur la liste,

⁶⁶ L'analyse du réseau discursif ne porte que sur la période d'octobre 2002, il est donc important de savoir que certains artistes du Net Art peuvent ne pas avoir participé sur la liste en octobre. Inversement certains locuteurs d'octobre n'ont pas créé d'œuvres Net Art mais sont pourtant présents dans d'autres rubriques.

c'est participer au copyleft et en faire la promotion, de la même façon que créer une œuvre copyleft.

Il existe néanmoins réellement un réseau de participation et de reprise au niveau du discours, de la même façon que ce réseau est présent au niveau de la création.

Mais un acteur sera effectivement plus repris que ce soit au niveau du discours ou de la création parce qu'il est reconnu, parce qu'il est intégré, parce qu'il est impliqué, et ce, que ce soit par le prestige de ses œuvres ou par le prestige de ses interventions sur les listes.

La légitimité, la reconnaissance d'un acteur passe par sa reprise, qui elle-même dépend de son implication.

Prenons un exemple, Antoine Moreau crée 6 œuvres qui donnent lieu à 20 reprises, Crob crée 9 œuvres qui donnent lieu à 17 reprises.

Même si le nombre d'œuvres produites par Antoine Moreau est moindre, l'impact de ses productions est supérieur pour la création collective, pour l'«œuvre - portail», mais sa reconnaissance s'explique également par le fait que sur les listes, son implication est plus forte au niveau du discours, au niveau de sa force de proposition notamment pour l'organisation d'événement.

Par conséquent, il est possible de quantifier le prestige d'une œuvre et de son auteur si l'on s'entend sur la définition du « prestige ». Toutefois, cette échelle quantitative n'est qu'un moyen d'analyser une implication dans un réseau, il ne s'agit en aucun cas d'un jugement de valeur, ni d'un jugement esthétique.

Cette analyse permet néanmoins dans ce contexte communautaire, de souligner l'importance de certaines œuvres ou encore de certains auteurs.

B. Du spectateur au coauteur, quelle place accorde-t-on à la création collective ? [[Retour Sommaire](#)]

Dans ce contexte qui valorise la reprise, la création collective, quelle place est réellement accordée à l'auteur ? Ou plus justement quelle place l'auteur prend-il ? Son statut se trouve modifié puisqu'il partage sa création, en tant qu'objet, mais il partage également l'acte créatif même. Dès lors quelle place est elle-même prévue pour le spectateur, l'utilisateur, le cocréateur ? Quelles représentations de l'usager cette démarche induit-elle ?

B.1. Les représentations de l'usager [[Retour Sommaire](#)]

Nicolas Auray⁶⁷ analyse les modèles d'usages qui apparaissent avec le logiciel libre. Il distingue en préambule quatre modèles dans la littérature.

- Pour Marcel Maus l'usage est une coutume,
- Pour Max Weber l'usage est avant tout fonctionnel,
- Pour Albert O. Hirschman l'usage est associé à la consommation.
- Pour d'autres auteurs tels que Marc Breviglieri et Laurent Thévenot, l'usage est associé au maniement.

Dans le cas du logiciel libre, les pratiques des usagers se rapprochent donc plus de la participation, de la pratique, avec des caractéristiques propres que décrit Auray dont la politisation des usages.

Dans le cas d'Art Libre, l'usage est d'autant plus spécifique qu'il s'agit de création artistique. Dans quelle mesure peut-on s'approprier la création d'autrui, puisque la notion de création implique la « production » de quelque chose de nouveau. Peut-on dès lors réduire la création à un travail, qui pourrait être « distribué » au même titre que la création logicielle ?

B.2. L'influence de la création logicielle [[Retour Sommaire](#)]

Dans la logique du logiciel libre, le code source est ouvert, il est libre, et chacun peut l'améliorer puis le redistribuer. Ce qui est intéressant avec le concept de l'Art Libre est que cette « copie », ces reprises peuvent se faire pour des œuvres non numériques. En effet, une toile, une photo « papier », un collage, peuvent également être copyleftés.

Edmond Couchot dans *La technologie dans l'art*⁶⁸, développe une théorie intéressante sur l'« expérience technesthésique ». Selon lui, la technique peut modifier les modes de création artistique (comme pour la photographie, la vidéo, le net Art...), mais la technique a également la capacité d'intégrer nos modes de vie, elle devient culturelle, elle participe à un « habitus commun » qui nourrit l'art. Couchot prend l'exemple de l'automobile : la conduite d'une voiture a permis l'intégration de sensations dans nos perceptions quotidiennes, comme la

⁶⁷ Auray, Nicolas (2001), « les grands modèles de compréhension des usages », in Proulx, Serge, Conein Bernard, Massit-Folléa, Françoise (dir.), *Gouvernance et usages d'Internet : vers un nouvel environnement normatif ?*, Montréal, (disponible à l'adresse : <http://www.fing.org/index.php?num=2457,3,119,5#1.3>, page consultée le 05 avril 2003).

vitesse, la décélération. A partir de ce moment là, l'art s'est nourri de ces sensations pour développer la représentation de ces sensations. Ainsi, même sans l'utilisation directe d'une technique pour la réalisation d'une œuvre, l'art se nourrit tout de même de ces techniques.

On pourrait donc voir dans les modèles importés du logiciel libre une influence technesthésique. Pour la création, que celle-ci soit numérique ou non, la reproductibilité du numérique a influencé les modèles non seulement de création, mais aussi de perception. Les représentations de l'auteur, du spectateur, de l'œuvre s'en trouvent profondément modifiées. Les phénomènes de reprise, de travail collectif n'ont certes pas été créés par les modalités de contribution logicielle. Mais l'avènement de ces dispositifs ont permis de remettre sur le mode du possible, du légitime, des pratiques qui étaient dénoncées sous des terminologies comme le plagiat, la copie.

De sorte que dans ces logiques de création distribuée, la place du spectateur n'est plus passive mais active puisqu'une co-crédation est envisagée. Le dualisme créateur-spectateur ne domine plus mais laisse place à de nouveaux schémas créatifs.

Regardons donc quelle est la place accordée au spectateur dans cette logique de l'Art Libre.

B.3. Les degrés de participation [\[Retour Sommaire \]](#)

Dans cette partie, nous allons essayer en partant de la typologie de JP Fourmentaux⁶⁹, d'analyser quelques œuvres sous LAL afin d'essayer un classement des œuvres selon leurs caractéristiques, et degré de participation du spectateur voire du co-auteur.

Il existe différents degrés de participation du spectateur par rapport à l'œuvre.

Jean Paul FOURMENTRAUX essaie de classer les œuvres participatives en différentes catégories selon l'importance et le pouvoir de participation du spectateur jusqu'à ce qu'il devienne co-auteur.

Il distingue quatre sortes de dispositifs :

⁶⁸ Couchot, Edmond (1998), *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon.

⁶⁹ Fourmentaux, Jean Paul (2000), « Les inscriptions artistiques du Cyberart : Quels usages ? Quelles appropriations ? » *Actes des premières rencontres internationales « Arts, Sciences et technologies »*, (disponible à l'adresse : http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/FOURMENTRAUX.pdf)

Les dispositifs à exploration proposent le niveau d'interactivité le plus basique et n'offrent guère plus de possibilités que le choix d'un parcours de liens en liens. Ce sont des dispositifs généralement prédéfinis par l'artiste, ne laissant aucune possibilité de transformation.

Les dispositifs à contribution comptent sur le visiteur comme contributeur à une création collective (par apport de matériaux propres ou de transformation de matériaux existants). Ici, l'apport ou la transformation portent sur des matériaux visibles, et non plus sur de simples éléments d'information, comme une position ou un clic de souris. Ce sont des dispositifs participatifs et les contributions ont une incidence directe sur l'œuvre

Les dispositifs à altération permettent, quant à eux, de participer en commun et en temps différé à la transformation ou à l'évolution d'une création artistique. Dans ce contexte, non seulement le visiteur met son grain de sel, mais il met aussi la main à la pâte. Ce sont des systèmes incrémentaux. L'œuvre est cumulative et « grossit » avec le temps au fil des contributions. La relation cependant ne se situe pas dans la réciprocité et le simultané mais dans l'alternance. Chacun, à tour de rôle, apporte sa contribution et si la somme de ces ajouts agrmente et poursuit l'œuvre, celle –ci n'est jamais que la mise en scène d'actions isolées.

Les dispositifs à alteraction, enfin, permettent de participer conjointement, de collaborer non plus en différé mais en temps réel à l'émergence d'une œuvre collective. Ce mode alteractif permet en effet de vivre et de sentir l'action et la réaction simultanée que chacun peut entretenir avec plusieurs personnes. Au sein de ces dispositifs, l'interactivité est pensée, conçue et traduite dans l'écriture du programme qui prédéfinit ou prédispose l'espace de liberté de l'interaction sans jamais pour autant déterminer celle – ci. L'interaction renvoie, quant à elle, à son actualisation humaine effective.

On se comprend d'Antoine Moreau (<http://antomoro.free.fr/comprend.html>) est un exemple d'œuvre à exploration. En effet, cette œuvre est composée de huit " frames " (selon la terminologie d'Antoine Moreau), de couleurs différentes, contenant pour chacune une phrase. Dans chaque frame, la phrase est traduite dans une langue différente. Nous avons donc huit versions de la même phrase simultanément. Chaque phrase constitue un lien hypertexte et en cliquant sur chacune d'elles, le navigateur se connecte à un autre site hébergé dans le pays correspondant à la langue. En même temps qu'une nouvelle phrase apparaît, la couleur de fond de la frame éclairecit. Douze phrases sont proposées successivement si l'internaute active le lien dont voici la liste dans la version française :

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.
11. Nous allons voir.
12. Nous passons à travers.

En fait, l'œuvre de Moreau met en exergue l'aspect communicatif, l'hypertextualité du réseau. Pour lui « la véritable œuvre sur Internet, c'est le réseau lui-même. L'œuvre serait plus les formes que l'on va créer à partir de ça que les formes elles-mêmes. » Son but est plus de souligner les capacités du réseau et d'Internet que de créer une œuvre en soi.

Le spectateur ne peut en aucun cas modifier le contenu des phrases, ni leur ordre. Il ne peut que faire exister l'œuvre en activant les liens qui peu à peu vont faire éclaircir la couleur de fond de la frame. La métaphore de la couleur de plus en plus claire est sûrement pensée comme l'achèvement de l'œuvre lorsque le spectateur lui donne vie.

Selon Annick Bureau⁷⁰ dans son article « Utopies distribuées, Net Art, Web Art » dans *Art Press Hors Série « L'art et la toile »*, l'art consacre désormais « la disparition de l'objet comme but ultime de la production artistique » mais « L'information, fluide, volatile, est devenue la matière de l'art. Sa mise en forme, son codage, en est l'enjeu esthétique et formel ». Dans cette œuvre-ci, l'accent est bien plus mis sur la réalisation de l'œuvre par l'exploration qu'en fait le spectateur que sur l'œuvre en elle-même. Si d'autres intérêts comme l'aspect international, linguistique, sémiotique peuvent bien sûr se dégager de *On se comprend*, la volonté première est bien de représenter la participation exploratrice du spectateur.

Mais dans cette œuvre si la participation du spectateur est attendue, elle est également prédéfinie. Le parcours suivi par celui-ci est quasiment linéaire, il saute de lien en lien mais il ne peut revenir en arrière. Il n'a aucune possibilité d'interagir avec l'œuvre, il n'interagit

⁷⁰ Bureau, Annick (1999), « Utopies distribuées, Net Art, Web Art », *Art Press : l'art et la toile*, Hors Série n°2.

qu'avec la machine et un programme que l'artiste a prédéfini pour lui. C'est en ce sens que la participation est donc limitée.

Dans 216-62-38 de Crob (Robert Cottet) (<http://www.crob.ch/art/216-62-38>), la participation se module avec celle du hasard. Robert Cottet décrit son œuvre de cette manière : « 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 dans votre grille génère une œuvre visuelle en perpétuelle mutation. »

Mais cette fois-ci, une partie de la participation n'est plus déterminée ni par le créateur ni par le spectateur mais est laissée au hasard, troisième élément participant à la création de l'œuvre. Cette notion de hasard est absente de la typologie de Fourmentaux.

Dans cette œuvre en question, la contribution est elle aussi très limitée, le spectateur, ne décide pas de la transformation qu'il opère. Mais les modifications ne sont pas entièrement prédéfinies, elles sont laissées au hasard.

Dans les dispositifs à contribution, le spectateur contribue non plus simplement en choisissant une information ou une autre (en cliquant) mais il modifie l'aspect physique de l'œuvre. Celle –ci est transformée par la participation du visiteur.

In Painting de Bluescreen (<http://b-l-u-e-s-c-r-e-e-n.net/ipPainting/>) intègre la participation du visiteur dans la représentation de l'œuvre. Participer se réduit à cliquer sur le lien qui nous dirige vers l'œuvre, mais ceci altère, modifie l'œuvre en question. Un message nous précise alors :

Félicitations !

Vous venez de participer à l'élaboration de plusieurs compositions graphiques...En entrant sur cette page vous avez transmis votre ip (212.232.68.204) à différents algorithmes permettant chacun la modification d'une image spécifique composée par l'ensemble des visiteurs de cette page. Les images ci dessous sont ainsi perpétuellement modifiées par les paramètres transmis par les personnes qui les visualisent. De ce fait chaque visiteur, ajoute un élément participant ainsi à l'évolution collective et imprévisible de ces peintures numériques. De plus la perception de ces compositions varie en fonction du navigateur que vous utilisez et de son interprétation spécifique.

Il y a deux types de compositions :

- *Les compositions temporaires* sont mises en ligne à une date précise. Chaque visiteur permet l'ajout d'un élément constituant la composition. Arrivées à un certain niveau d'évolution, les compositions en cours seront intégrées à la collection ci-dessous, et remplacées par de nouvelles, basées sur de nouveaux algorithmes...
- *Les compositions permanentes* évoluent de façon infinie en fonction des visiteurs de cette page. Le nombre de participants simultanés est fixe et dépend de la composition, les premiers participants laissant automatiquement leur place aux derniers et ne participeront de ce fait plus à la production de la composition mais à sa perpétuelle modification...

Les dispositifs à altération permettent, quant à eux, de participer en commun et en temps différé à la transformation ou à l'évolution d'une création artistique. L'œuvre y est cumulative puisque chacun, à tour de rôle, ajoute des éléments à l'œuvre.

Sur le site Art Libre, de nombreuses œuvres dites d'« altération » sont présentes. Il s'agit plus exactement d'œuvres collectives, réalisées par plusieurs coauteurs, en différé (pour correspondre aux œuvres d'altération de Fourmentaux) ou en simultané (œuvres à alteration).

Le terme d'altération nous semble trop péjoratif, il ne s'agit pas ici d'altérer l'œuvre, de l'abîmer, mais bien au contraire de lui donner vie. Dès lors la notion de spectateur s'avère également obsolète puisqu'il s'agit d'une création collective où les auteurs sont multiples.

Texte Brut (<http://artlibre.org/oeuvres.php/Litterature/Inclassable/43.html>) est une « tentative d'écriture interactive et collective. Chaque artiste découvre au fur et à mesure le texte en acte d'écriture. Il lui donne sa touche personnelle avant qu'un(e) autre écrive la suite ». Cette œuvre se réalise par différents auteurs, il ne s'agit plus de faire participer le spectateur à la concrétisation de l'œuvre, mais celle-ci est réalisée par de nombreux coauteurs. L'écriture « grandit » à chaque participation, et transforme les possibilités d'une suite. L'auteur primaire précise : « Provisoirement inclassable, l'histoire, le style, le ton, dépendront de l'inspiration et de la direction que voudra donner chaque participant ».

Ce type de créations s'étend à tous types d'œuvres sur Art Libre, en effet, *Linart* est le résultat d'une chaîne de récupération de fichiers sonores où sept créateurs ont participé. Chacun retravaille le fichier sonore et le retransmet après pour d'autres transformations, l'œuvre secondaire s'ajoutant ainsi à une première œuvre primaire (<http://linart.net/info/autumn02/>).

Sur le portail Art Libre, de nombreuses œuvres collectives sont donc présentes, et en constitution. En effet, une œuvre n'y est jamais « achevée » mais susceptible de reprises, d'ajouts, de transformations. Le portail se développe à chaque nouvelle participation.

Il se crée ainsi une œuvre commune qui comprend l'œuvre originelle ainsi que toutes les contributions extérieures (les originaux conséquents et les copies).

Sur ce portail on peut trouver l'*Arbitraire* d'Antoine Moreau, présentée comme un « multi-fenêtrage aux règles d'or, mix de « 216-62-38 » de Robert Cottet et de « On se comprend » d'Antoine Moreau lui-même ». L'œuvre est alors appréhendée dans son ensemble c'est à dire formée par toutes les œuvres originelles puis modifiées sans limites de nombre ni de sources. Les artistes peuvent donc retravailler les œuvres, s'inspirer, transformer à leur gré, tout ceci faisant partout d'une seule et même œuvre constituée sur le portail.

Toutefois, Fourmentaux déplore que la création collective, dans cette catégorie, ne soit finalement que la mise en scène d'actions isolées. Dans le cas d'Art Libre, il ne s'agit pas de juxtaposition de participation. Le discours sur la liste contribue à alimenter des perspectives communes et collectives. Les projets collectifs sont souvent l'objet de débats, de discours collectifs (nous l'avions déjà vu dans le cadre de la constitution de la licence notamment). Il ne s'agit donc pas d'actions isolées mais bien de création collective.

Enfin, la différence essentielle avec la quatrième catégorie de dispositifs à savoir ceux à *alteraction*, réside dans la temporalité proposée. Alors que l'altération fonctionne sur le mode du différé et du cumulatif, l'*alteraction* permet de participer conjointement et donc en simultané.

Un des meilleurs exemples à l'heure actuelle, cité par tous est le *Générateur Poïétique* d'Olivier Auber (http://poietic-generator.net/rubrique.php3?id_rubrique=1). C'est « un projet de recherche expérimentale sur l'interaction collective en temps réel ».

Le principe est simple : plusieurs individus se connectent à un moment donné sur un site, suite à un envoi préalable de mail pour fixer le rendez vous. Avec le système Multicast tous les individus voient la même image au même moment et peuvent amener leurs modifications, créations en temps réel.

Auber insiste sur l'importance du fait que chacun puisse voir ce que font les autres « pour pouvoir travailler à une dynamique d'ensemble ». Il précise que « ce qui est produit est

sans importance, l'image n'a aucune qualité esthétique particulière et l'image finale n'a pas plus d'intérêt que n'importe quelle image intermédiaire. »

C'est donc plus l'aspect de création collective et simultanée qui est considérée comme œuvre que l'œuvre objet elle-même. D'ailleurs, contrairement à toutes les œuvres précédemment citées, il n'y a pas d'œuvre finale ou finalisée ici, il s'agit plutôt d'une œuvre processus. Comme Anouilh décrivait que l'intérêt de la tragédie se situe dans son déroulement et non dans sa chute connue de tous depuis le début, l'intérêt de cette œuvre en réseau réside bien aussi dans son processus, même si la fin ici n'est pas prédéterminée. C'est une œuvre de l'instant, du simultané, du collectif.

Ce type de dispositif sur Internet participe donc à un changement de statut de l'œuvre. L'œuvre est finalement celle qui est en train de se faire, et après coup, il n'en reste que les traces (souvent sur le Net).

Ainsi comme Frank Popper⁷¹ le remarque : « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive », en quelque sorte la participation accrue du spectateur, étant devenue l'enjeu principal de la création, a déplacé l'importance de l'objet d'art vers son partage.

Se pose dès lors le problème de la responsabilité de l'auteur.

B.4. Une responsabilité distribuée [\[Retour Sommaire \]](#)

En effet, l'artiste qui place son œuvre sous copyleft autorise la perte le contrôle sur le devenir de son œuvre. Celle-ci peut être transformée selon des modalités que l'artiste primaire ne maîtrise plus.

L'œuvre *Des Histoires*⁷² d'Antoine Moreau en est un bon exemple. Moreau dans la conception de son œuvre autorise l'écriture de « nouvelles histoires », par le biais des « Mots Wiki⁷³ ». Ces MotsWiki sont des liens hypertextes créés en collant deux mots ensemble avec

⁷¹ Popper, Franck (1980), *Art, Action et Participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck.

⁷² <http://antomoro.free.fr/artlal/txtlal/histoires/index.php3>

⁷³ Un Wiki est un site web dynamique dont tout visiteur peut modifier les pages à volonté.

Le principe est simple : il s'agit d'un modèle coopératif de rédaction de documents. Concrètement, n'importe quel visiteur a le droit de modifier la page qu'il est en train de lire. Les modifications sont ensuite enregistrées et toutes les versions historiques pourront être accessibles. Ainsi, un premier auteur va rédiger un article ; un second va le compléter, puis un visiteur va corriger une erreur qu'il aura remarquée en naviguant sur le site.

leur majuscule. Comme ceci par exemple : BonJour. Il se crée alors un lien hypertexte et la création d'une nouvelle page. Ces liens et les écritures qui en découlent peuvent être créées par quiconque, à la seule condition de respecter les écritures antérieures et de ne pas les effacer. En élaborant un tel projet, l'auteur primaire accepte donc de partager l'« expérience de création » et sa responsabilité d'auteur.

Pour certains, cette démarche n'est pas sans danger. Ainsi Extramuros rajoute à la Licence Art Libre certaines restrictions pour protéger son œuvre d'éventuelles dérives : il interdit l'usage des éléments graphiques qu'il met à dispositions pour les usages suivants :

>>productions à caractère violent et/ou choquant
>>productions à caractère raciste, xénophobe, antisémite, ou incitant à la haine raciale
>>productions à caractère pornographique
>>vente directe et/ou indirecte des images dans leur état initial en vue de constituer un album, une ressource, un répertoire commercial sous forme numérique et/ou papier

L'attitude d'Extramuros fut critiquée sur la liste car même si les motivations de ces restrictions pouvaient se comprendre, cela posait certains problèmes,

- propres à l'Art Libre, qui promeut la non-interdiction mais plutôt la confiance,
- mais aussi des problèmes d'ordre juridique puisqu'avec ces restrictions la licence se trouvait modifiée.

Finalement, après discussion, Extramuros enleva ses restrictions pour ne laisser que les mentions de la Licence Art Libre en son état original.

La logique Copyleft induit donc une responsabilité distribuée de la création qui se rapproche :

- du libéralisme de l'« historia », chez Couchot, c'est à dire que les possibles de l'œuvre se décident par l'intervention de la responsabilité de plusieurs co-auteurs, et donc que cette historia n'est jamais écrite d'avance mais toujours éventuelle.
- de « l'esthétique nouvelle » de Popper où la Poïétique se définit de manière globale, comprenant aussi bien le public que l'artiste.

La puissance de l'Art Libre réside donc dans cette confiance, dans cette distribution, dans cette esthétique du réseau créatif.

Si Wiki est un concept, il existe de nombreux programmes le mettant en oeuvre. Ces programmes sont appelés des [moteurs de Wiki](#). Chaque moteur pouvant être personnalisé et

En matière de jugement esthétique, il n'existe donc aucune norme pour ce qui est du Net Art. Certaines formes de légitimité apparaissent, on peut apprécier le niveau d'interactivité d'une œuvre, mais cela n'en fait pas nécessairement une œuvre intéressante. Il est également possible d'évaluer l'inscription au sein d'un réseau créatif et donc la reconnaissance par d'autres artistes, ce qui semble être un critère de légitimité et une valorisation non seulement de l'œuvre, mais aussi de son auteur dans un contexte où la « valeur » à proprement parler est un concept a-signifié.

C. Une alternative au marché de l'art [[Retour Sommaire](#)]

C.1. L'œuvre et la propriété

Le principe du copyleft est de libérer l'œuvre de la propriété. Car si à l'origine le copyright devait garantir et protéger les auteurs, il s'avère qu'à l'heure actuelle, ces protections vont à l'encontre des possibilités de création, ou du moins les restreignent. Ainsi, pour les adhérents du Copyleft, la propriété intellectuelle est une barrière. Sur le site de freescape, on peut lire par exemple un manifeste intitulé « Abolissons la propriété intellectuelle ! »⁷⁴. Les collectifs du libre luttent donc contre ces restrictions qui finalement avantagent les grandes maisons d'édition, les grandes firmes informatiques, mais ne rémunèrent pas vraiment les créateurs ou informaticiens.

C.1.a. La création de la notion de propriété intellectuelle

Le copyright fut créé en Angleterre en 1557 mais il protégeait plus les corporations d'imprimeurs que les auteurs. Il s'agissait en fait pour les monarques d'exercer un contrôle sur ce qui pouvait être diffusé. A la Révolution française, le privilège des imprimeurs tombe, celui des auteurs subsiste.

Si l'on se réfère à l'histoire, l'apparition des droits d'auteur est en fait survenue suite au développement de l'imprimerie et donc à l'existence de traces tangibles de l'œuvre.

installé sur un site web précis afin d'offrir les services d'un site Wiki.

⁷⁴ http://www.freescape.eu.org/biblio/article.php3?id_article=43

Foucault⁷⁵ montre bien comment l'imprimerie permet d'attribuer des textes à une individualité, chose jusque là impossible. En effet, avant l'imprimerie, les œuvres circulaient par l'oralité ou par manuscrits. A chaque représentation, quelle fut orale ou écrite, l'œuvre était modifiée, vivait avec son temps, évoluait. L'œuvre ne pouvait donc souvent être attribuée à une personnalité mais à un ensemble de personnes, à une culture. Les contes notamment, souvent diffusés oralement, existent aujourd'hui dans une quantité de versions différentes selon les régions, les pays, les cultures, ayant intégré ou non les variantes ajoutées par les conteurs.

Avec l'imprimerie, le texte se fige, l'activité de création va donc peu à peu être reconnue comme le produit d'un auteur qui mérite donc une rétribution.

Pour reprendre la célèbre formule de Beaumarchais : « pour pouvoir créer, encore faut-il au préalable dîner. »

La naissance des droits d'auteur va donc se faire progressivement, elle reconnaît des droits d'abord à l'éditeur puis à l'auteur, quant à la propriété de son œuvre. Dès lors chaque personne utilisant l'œuvre finance en partie son créateur, les comédiens par exemple achètent alors forfaitairement les œuvres aux compositeurs dramatiques. Peu à peu ces droits d'auteur se développent en intégrant la participation aux recettes par exemple, et se complexifient jusqu'à l'arrivée des Nouvelles Technologies qui posent d'autres problèmes quant aux possibilités de contrôler ces droits.

Ainsi avec la création de la notion d'auteur, se crée également celle du plagiat et de ses règles. La création va donc devoir répondre à certains critères d'originalité, de nouveauté sous peine d'être criminalisée.

C.1. b. Plagiat, reprise et création [\[Retour Sommaire \]](#)

C'est sur ce concept même qu'Art Libre se pose en « outsider », dans le sens où Becker l'utilise. Dans la logique du Copyleft, l'acte de création est primordial, et doit être libéré de toute contrainte. En ce sens, dans l'idéal, une œuvre intéressante ne doit pas être enfermée, mais au contraire, vivre, évoluer. La notion de plagiat dans la logique Copyleft n'a plus de sens, au contraire, puisque la copie est signe de reconnaissance.

⁷⁵ Foucault, Michel (1994), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris.

C.2. L'œuvre et le marché

C.2.a. L'œuvre libérée du marché [\[Retour Sommaire \]](#)

Il est à constater que les droits d'auteur depuis leur création sont étroitement liés à la nécessité d'une rétribution pour l'auteur et donc à une protection de son œuvre.

Nous l'avons vu, avant la naissance de l'imprimerie, les droits d'auteur ne pouvaient exister, car une œuvre n'était pas attribuée à une personne en particulier mais faisait l'objet de transformations multiples au fil des représentations. L'imprimerie permet donc l'attribution d'une même œuvre non transformée à une seule et même individualité qui devient par là-même propriétaire de son œuvre.

Il en ressort que les droits d'auteur et la logique de marché sont étroitement liés.

Il est intéressant de constater que dès que l'on enlève le contexte mercantile lié à l'œuvre, dans un contexte « libéré du marché », on perd le besoin nécessaire de surprotéger la propriété individuelle d'une œuvre à son créateur. Un schéma mimétique se remet alors en place.

En effet, le site Art Libre se présente comme une alternative au marché. Il n'y a pas de rétribution « obligatoire » prévue pour la diffusion des œuvres régies par cette licence, ni pour leur utilisation. Un simple contrat de respect et de mention de l'auteur de l'œuvre originelle est demandé. On crée donc une nouvelle œuvre à partir de l'œuvre précédente par transformation, évolution de celle-ci. Avant la naissance de l'imprimerie, chaque œuvre faisait grandir une seule et même œuvre : celle constituée par l'ensemble de ses variations. On retrouve donc le site Art Libre, ce même schéma de création.

Comme si le mimétisme et l'absence de contraintes liées au marché étaient deux principes étroitement réciproques.

Car dans le cas de notre Portail, il ne s'agit pas de l'absence de droits d'auteur. Ceux-ci sont bien présents (« 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 », *extrait de la licence*), mais le but est bien de permettre au public de faire un « usage créatif des œuvres d'art », et donc de promouvoir des « pratiques artistiques libérées des seules règles de l'économie de marché ».

C.2.b. De la dé-construction de la valeur artistique⁷⁶ à sa re-construction [[Retour](#)
[Sommaire](#)]

Ces usages et pratiques du libre appliquées à la création artistique modifient donc les valeurs traditionnelles de l'art.

En effet, plusieurs sociologues, comme Raymonde Moulin, ou Howard Becker⁷⁷, ont montré que le ou plutôt les marchés de l'art ne fonctionnaient pas différemment des marchés de produits classiques. Pour Raymonde Moulin, la valeur de l'art est le résultat d'une construction, réalisée par plusieurs intermédiaires, dont les collectionneurs, les marchands, les galeristes, les conservateurs, les critiques... La valeur de l'art est en ceci « indissociable de sa promotion culturelle ». Elle souligne l'importance d'acteurs tels que la « galerie leader » qui « assurée d'un soutien bancaire, est pourvue d'un fort capital culturel et capable de mettre en œuvre ce que les économistes appellent une technologie de consommation pour fabriquer la demande susceptible d'apprécier un nouveau produit artistique. Cette technologie combine les techniques de marketing commercial et de la publicité d'une part, avec celles de la diffusion culturelle, d'autre part. »⁷⁸

La valeur marchande de l'œuvre serait donc le produit d'un marketing de l'art. Cette thèse place donc le produit artistique sur le même registre de valeur, au sens mercantile du terme, que n'importe quel autre produit de consommation.

Becker quant à lui, démontre que l'artiste est souvent représenté comme un personnage qui possède des talents, des dons, des aptitudes que seules quelques personnes possèdent. L'œuvre d'art exprime et concrétise alors ces talents, ce qui donne une valeur particulière à ce produit. Dès lors s'établissent des phénomènes de tri, pour ne considérer en tant qu' « œuvre », que celles réalisées par les « vrais auteurs », d'où la volonté de reconnaître les œuvres authentiques.

L'Art Libre se situe donc en rupture avec ces schémas de construction de la valeur de l'art. En effet, le Copyleft entend d'une part, ne plus considérer ce qui relève de l'art, de l'information, de l'intellectuel, en tant que produit de consommation, mais en tant que création qui ne s'approprie pas, mais à qui on donne vie. Dès lors, si la notion de prix

⁷⁶ Ce titre fait échos à celui de Moulin, Raymonde (1995), « Le marché et le musée : la construction des valeurs artistiques contemporaines », in *De la valeur de l'art*, Flammarion.

⁷⁷ Becker, Howard, S (1988), *Les mondes de l'art*, Flammarion.

n'accompagne plus l'œuvre, les notions de concurrence et de marché inhérentes aux stratégies marketing n'ont plus lieu d'être.

D'autre part, les problèmes d'authenticité de l'œuvre, soulevés par Becker, sont ici remis en question puisque la plupart des œuvres relèvent de l'immatérialité et sont donc reproductibles à souhait. Enfin, les « vrais auteurs » dans la logique de l'Art Libre sont un non-sens puisque tout le monde est considéré en tant qu'artiste potentiel.

Toutefois, si l'Art Libre procède selon des modalités différentes par rapport aux fonctionnements jusque là repérables dans l'art traditionnel, la logique n'en est que déplacée.

La différence réside en fait dans la représentation que l'on peut avoir de la valeur. La notion de valeur au sens de prix fixé et correspondant à l'œuvre n'a certes plus de sens, mais la valeur des œuvres d'Art Libre répond alors à d'autres critères.

L'influence d'une œuvre dans le réseau, ses reprises, sa gloire sont les valeurs recherchées par l'Art Libre.

Et les processus pour y parvenir sont alors proches des stratégies marketing décrites plus avant. En effet, l'utilisation des réseaux de diffusion, pour promouvoir son œuvre, la participation à des listes de diffusion sont autant de phénomènes décrits par le marketing sous le nom d'actions de notoriété.

Enfin, la représentation élitiste de l'artiste est elle aussi profondément modifiée, et laisse place à une représentation plus populaire répondant à des critères d'implication et non plus d'inspiration. L'artiste n'est plus ici l'élite, celui qui posséderait des dons particuliers et exceptionnels mais l'artiste est celui qui choisit de le devenir, en s'en donnant la peine, en offrant de son temps, de sa personne, en se dévouant à son œuvre. Pierre-Michel Menger constatait à propos de la composition électroacoustique que la barrière d'entrée dans le monde de la composition était abaissée, puisque l'essentiel de l'apprentissage requis pouvait s'acquérir sur le tas.⁷⁸ En ce qui concerne Art Libre, les critères d'appartenance à ce monde de l'art sont déplacés : l'investissement personnel trouve plus d'importance que la correspondance aux conventions artistiques traditionnelles. Ce sont dès lors d'autres conventions qui régissent le mouvement Copyleft.

⁷⁸ Moulin, Raymonde, opus cité, p. 210

⁷⁹ Menger, Pierre-Pichel (1993), "Machines et novateurs : le compositeur et l'innovation technologique", *Raisons pratiques : Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, n° 4.

Pour Sagot-Duvauroux, trois caractéristiques conditionnent l'apparition des conventions :

- Elles émergent de processus mimétiques.
- Elles sont d'autant plus efficaces qu'adoptées par le plus grand nombre.
- Elles évoluent en fonction de leur capacité à résoudre les problèmes pour lesquels elles ont émergé.

En effet, Sagot-Duvauroux⁸⁰ montre qu'en ce qui concerne les œuvres d'art, des conventions apparaissent pour pallier l'« incertitude qualitative » de leur valeur par rapport au marché. « Les conventions esthétiques sur le marché de l'art ont pour objet de réduire l'incertitude radicale concernant la qualité des biens artistiques. Elles fournissent aux agents les procédures qui leur permettent de distinguer les bonnes peintures des mauvaises, condition préalable au bon fonctionnement du marché. Elles identifient les caractéristiques à prendre en compte pour juger de la qualité et associent à ces caractéristiques des échelles de valeur. »

Sagot-Duvauroux⁸¹ montre ainsi que pour ce qui est des tirages photographiques, des échelles de valeur ont été construites. Ainsi, puisque la reproductibilité du support engendrait des problèmes quant à la graduation de la valeur des tirages successifs, les acteurs de l'économie culturelle ont établi la convention que les tirages d'époque auraient plus de valeurs que les tirages suivants. Cette distinction et cette catégorisation ont été construites afin de pouvoir normer le marché de l'art, afin de réduire l'incertitude.

Pour l'Art Libre, il semblerait que l'absence complète de repères pour juger les œuvres soit compensée par l'émergence de nouvelles conventions. En effet, les caractéristiques de reprise de créations pourraient s'apparenter à de nouvelles conventions, qui permettent d'estimer la valeur de l'œuvre en quantifiant le nombre de ses participants et versions.

Si l'on reprend les trois caractéristiques définissant l'apparition d'une convention, nous avons bien un processus mimétique qui apparaît : les artistes qui sont repris, reprennent à leur tour et incitent à la co-crédation de leur œuvre primaire. Cette convention résout le problème lié à son émergence : l'absence de repères pour évaluer l'œuvre, la légitimer. Enfin, cette convention sera d'autant plus efficace qu'elle sera adoptée par un nombre important d'artistes. Cependant, cette caractéristique de reprise n'est jamais décrite ou affichée en tant que convention. Il s'agit pour le moment d'une pratique observable au sein de ce collectif et

⁸⁰ Sagot-Duvauroux, Dominique (1995), « Incertitude qualitative et fonctionnement des marchés : l'exemple des œuvres d'art », in Benhamou, F., Farchy, J., Sagot-Duvauroux, D., *Approches comparatives en économie de la culture*, IGREC-ADDEC.

d'une dynamique qui tend à s'imposer peu à peu, au fil des reprises observées. Si l'on admet donc que cette caractéristique soit une convention, elle n'en est pour le moment qu'émergente et il conviendra d'observer si elle s'impose dans la durée.

Plus précisément, Sagot-Duvauroux schématise les éléments intervenants dans la valeur d'un bien par cette relation :

$$X(C, V) \text{ ----à } Z$$

Où X représente une oeuvre d'art (un bien),

C, l'ensemble des caractéristiques objectives et stables du bien X,

V, l'ensemble des caractéristiques affectées par les modalités de l'échange,

Z, l'ensemble des services potentiellement rendus par le bien X.

Dans le cas d'Art Libre, l'indice V prend le pas sur l'indice C, dans la mesure où les reprises augmentent la valeur de l'oeuvre en question, mais aussi parce que les transformations de l'oeuvre au fil des créations modifient les propriétés de l'oeuvre primaire. Les caractéristiques dites « objectives et stables » (indice C) sont susceptibles d'évoluer.

Ainsi, la convention adaptée à l'art plus traditionnel qui valorisait l'authenticité de l'oeuvre n'est plus valide en ce qui concerne les oeuvres sous Copyleft. Nous pouvons cependant remarquer que la destruction d'une convention engendre l'émergence d'autres conventions.

C.2.c. L'Art Libre : Une alternative au marché [\[Retour Sommaire \]](#)

Pour ce qui est de la valeur marchande de l'oeuvre d'art, la Licence Art Libre (LAL) n'évince pas la possibilité d'associer un prix à une oeuvre et de rendre possible sa vente. En effet les oeuvres sous LAL peuvent être vendues. Elles n'en restent pour autant pas moins rattachées au copyleft, et donc aux conditions établies par la Licence en question.

Toutefois cette possibilité est assez peu utilisée et suscite quelques paradoxes. L'oeuvre reste libre de diffusion, de copie, de transformation, mais peut être vendue.

C'est donc l'acte d'acquisition qui prend de l'importance ici.

⁸¹ Sagot-Duvauroux, Dominique (1994) "La construction sociale d'un marché : l'exemple du marché des tirages photographiques", in Sagot-Duvauroux, D., Pflieger, S., *Le marché des tirages photographiques*, La Documentation Française.

L'idée est que lorsqu'on apprécie une œuvre, on peut verser une somme pour la « posséder », pour l'acheter, sans pour autant exercer une restriction sur sa liberté, sans pour autant qu'elle devienne sa propriété, au sens exclusif du terme.

Cette démarche se rapproche en fait beaucoup du mécénat, de l'encouragement, du don.

Dans la FAQ (Frequently asked Questions) intitulée « Et l'argent dans tout ça ? Un artiste doit pouvoir vivre de son art ! », on trouve quelques conseils pour trouver des financements annexes.

Il vous est en revanche possible de contracter un accord financier annexe avec tout tiers souhaitant utiliser votre travail à la condition que les termes de cet accord ne viennent pas en contradiction avec ceux de la LAL et que le fruit de ce travail soit lui-même placé sous LAL.

L'enjeu est donc de trouver comment percevoir un revenu indirect, non par rapport seulement à l'activité artistique, mais par rapport à l'œuvre produite.

-Lorsque l'œuvre est immatérielle, non palpable, l'usage d'une licence copyleft exclut tout mode de rémunération directement lié à l'œuvre produite (ou du moins, lié à l'exploitation de droits jusqu'ici exclusifs : la reproduction et la diffusion, entre autres).

-Lorsque l'œuvre est matérielle, repose sur un objet palpable, le copyleft ne reformule pas les termes d'un commerce matériel. Les sources de revenus sont donc a priori les mêmes.

La valeur d'un objet d'art n'est pas uniquement contenue dans ledit objet, mais également, sinon surtout, dans la perception que l'on a de cet objet. Elle excède sa qualité intrinsèque pour investir l'extérieur par des produits dérivés, des services appliqués, des interventions spécialisées qui accompagnent l'activité des artistes. C'est ici que se concrétise, plus que dans le rapport direct avec l'objet d'art, la forme de rémunération.

Une façon de prendre des libertés avec le monde de la culture inféodé à la logique de marché est de pouvoir gagner sa croûte autrement que par la production artistique.

Ce n'est pas l'objet de ce document d'être un « guide pécunier », mais voici néanmoins quelques modèles de rémunération, du plus pertinent au plus précaire :

Avoir une autre source de revenus. Toute évidente que soit cette proposition, elle mérite d'être précisée. Cela peut signifier :

- avoir un emploi et créer à côté, en amateur ;
- avoir un emploi lié à la création, mais dans lequel une part du temps peut être consacrée à des extra-activités.

La représentation payante. Le droit d'assister à une manifestation (concert, vernissage, exposition etc.) peut être payant. Un tel événement peut également être une occasion de rechercher des mécènes potentiels.

La vente. En effet, libre ne signifie pas gratuit : la licence accompagne l'œuvre, mais ne conditionne pas son prix. La vente d'une œuvre (copie, ou original), de l'objet-support d'une œuvre immatérielle (recueil, revue, livret, disque, pochette, etc.) peut être une forme de rémunération.

Le mécénat, le don. C'est une rémunération précaire (rien n'est assuré, sinon le contrat passé entre le mécène et l'artiste), plus ou moins indirecte par rapport aux œuvres produites. On peut également penser au « micro-mécénat » (du type [musiclink](#), [PayPal](#), etc.) qui ne pourront prendre vraisemblablement leur envol qu'une fois que les micro-paiements seront vraiment répandus et assimilés par le grand public. Le statut (fiscal notamment) de ce type de rémunération est néanmoins encore à évaluer.

La publication d'œuvre sous condition. Une œuvre peut n'être publiée que lorsqu'un « tronc commun », une bourse à l'intention directe de l'artiste aura été rempli à un certain niveau. Cette solution se rapproche du don : la relation n'est plus commerciale/marchande, producteur-consommateur, mais créateur-donateur. Elle nécessite probablement déjà une certaine notoriété, permettant aux donateurs de se faire une idée de la qualité du travail qu'il peuvent attendre en retour... Cette méthode est parfois utilisée par quelques développeurs de logiciels gratuits (« freeware » ou « shareware »), de logiciels libres, ou bien pour faire passer un logiciel d'une licence propriétaire à une licence plus libre.

Il faut donc reconnaître que le problème lié à la nécessité de la rémunération de l'artiste est loin d'être élucidé, mais la Licence a le mérite de ne pas laisser de côté le problème, elle émet les premières pistes pour un développement potentiel.

Lors d'un entretien avec Antoine Moreau où nous abordions ce sujet, il nous précisait que c'était pour lui la signification de la « nouvelle économie ». Qu'une « nouvelle économie » n'était pas une économie dans un environnement avec de nouveaux outils mais une nouvelle façon de penser le marché et son système de valeur, de propriété.

C.2.d. La maîtrise de l'information [\[Retour Sommaire \]](#)

Mais ce qui reste caractéristique du fonctionnement de l'Art Libre et qui a déjà été décrit à la fois par Becker mais aussi par Moulin qui le cite, est l'importance de la maîtrise des réseaux de diffusion et d'information pour faire valoir ses œuvres ou le mouvement que l'on défend.

Becker montre que la détention de l'information, la connaissance du fonctionnement du marché de l'art, de ses manquements, de ses modalités, des personnes à connaître, des relations à avoir, sont autant de facteurs qui vont permettre de développer sa notoriété.

C. 3. Un collectif de francs-tireurs [\[Retour Sommaire \]](#)

C.3.a. La théorie de Becker

Becker distingue d'ailleurs quatre catégories d'artistes⁸² : les professionnels intégrés, les francs-tireurs, les artistes populaires et les artistes naïfs. Et il précise que les « différences entre les œuvres des professionnels intégrés, des francs-tireurs, des artistes populaires, des artistes naïfs ne résident pas dans leur aspect extérieur, mais dans leur relation, avec les œuvres de personnes plus ou moins liées à un monde de l'art ». Et en effet, la communauté Art Libre que l'on peut considérer en tant que collectif de francs-tireurs a bien compris et met en œuvre cette stratégie.

Becker définit le professionnel intégré, comme celui se conformant exactement aux conventions en vigueur dans un monde de l'art.

Les francs-tireurs apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter comme telles parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle. Alors que le professionnel intégré accepte les conventions de son monde, le franc-tireur poursuit son travail sans le soutien du monde de l'art.

L'art populaire quant à lui représente les travaux effectués totalement en dehors des mondes de l'art professionnel par des gens ordinaires, dans le cours de leur vie ordinaire.

Les artistes naïfs ou encore primitifs n'ont aucune relation avec le monde de l'art, ils ne connaissent pas les conventions, les œuvres analogues aux leurs, ils ignorent presque tout de la discipline qu'ils pratiquent, et ils ne connaissent pas le langage habituel qui leur permettrait d'expliquer ce qu'ils font.

Becker précise que les francs-tireurs font en général des débuts classiques, mais se heurtent aux hostilités des autres membres du monde de l'art dès qu'ils présentent leurs innovations. Les francs-tireurs rencontrent des difficultés pour diffuser leurs œuvres, dans leur communication au public et aux critiques. Ils peuvent alors créer des organismes parallèles pour remplacer ceux qui refusent de coopérer, et il apparaît alors de nouveaux réseaux de coopération et de nouveaux publics. Mais Becker précise que les francs-tireurs ne sont pas complètement coupés du monde de leur art, ils se tiennent informés de ce qu'il s'y fait, même s'ils n'y participent pas personnellement. Ainsi connaissant les traditions et usages du monde de l'art, ils peuvent parfois voir leurs œuvres être accueillies s'ils aboutissent à un certain consensus. En effet, il apparaît que les francs-tireurs transgressent les conventions du monde de l'art mais sur certains points seulement, et en respectent d'autres. Becker prend l'exemple de James Joyce qui s'est singularisé par ses constructions linguistiques en rupture avec les formes traditionnelles, mais qui a tout de même réalisé un livre achevé.

⁸² Becker, Howard, S, opus cité, chapitre 8.

Ainsi, comme le constate Pierre-Michel Menger⁸³ à propos de la musique électroacoustique, la possibilité d'existence d'une activité artistique innovante réside en un fonctionnement autonome de son organisation. En effet, en rupture avec les modalités traditionnelles de composition, son établissement exige "la formation d'un segment séparé d'artistes, dotés de moyens autonomes, d'un système séparé d'apprentissage, de débouchés spécifiques et de normes particulières de reconnaissance et d'évaluation des œuvres et des talents, bref la construction de l'appareil institutionnel propre au monde de l'art nouveau à inventer".

Nous pouvons ici faire le rapprochement avec les catégories développées par Flichy⁸⁴ sur l'innovation technique. Au démarrage du processus, il place la fonction subversive de l'utopie qui permet d'explorer la gamme des possibles, c'est l'utopie de rupture. Dans le cas de l'informatique par exemple, penser l'ordinateur dans les années 50 comme un moyen de communication ou comme un outil de travail individuel, alors qu'il n'est qu'un outil de calcul, relève de l'utopie de rupture. Dans la deuxième phase, se construit une véritable alternative aux dispositifs techniques existants. Les modèles ébauchés dans la phase précédente deviennent de véritables projets. A l'issue de cette dernière phase, la réflexion utopique peut évoluer de deux façons, soit elle s'incarne dans un projet expérimental, soit elle devient pure fantasmagorie. Flichy prend l'exemple des extropiens⁸⁵ pour illustrer cette utopie-fantasmagorie. Mais quand l'utopiste devient expérimentateur, il doit créer un "objet-frontière", c'est à dire élaborer un compromis qui permet d'associer de multiples partenaires. L'utopie se transforme alors en idéologie. Nous pouvons donc rapprocher le modèle des francs-tireurs à ce modèle du passage à l'expérimentation : pour ne pas rester en marge, un certain nombre de compromis avec les systèmes en place sont nécessaires.

C.3.b. Art Libre : collectif de francs-tireurs [[Retour Sommaire](#)]

En effet, si la création Copyleft n'est pas une pratique encore institutionnalisée par des structures légitimantes comme les musées ou les lieux culturels, Art Libre essaie de faire la promotion et la diffusion de son monde de l'art propre, au monde de l'art qu'est celui de l'art traditionnel. Art Libre s'auto-produit, par une galerie en ligne, qu'est le Portail, mais aussi par les sessions où les œuvres sous Copyleft sont exposées dans une galerie réelle cette fois. Les

⁸³ Menger, Pierre-Pichel (1993), « Machines et novateurs : le compositeur et l'innovation technologique », *Raisons pratiques : Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, n° 4.

⁸⁴ Flichy, Patrice (2002), "La place de l'imaginaire dans l'action technique : le cas d'internet", *Réseaux*, n° 109, (disponible à l'adresse : <http://i-medias.univ-poitiers.fr/rhrt/2002/actes%202002/patrice%20Flichy.htm>).

modalités de production et de diffusion des œuvres sont donc sur les mêmes logiques que celles de l'art plus traditionnel. La communauté ici pallie son manque de reconnaissance institutionnelle en produisant les conditions de sa propre existence. En effet, le collectif crée ses œuvres, a créé sa Licence qui cristallise les règles de création, diffuse ses œuvres, assure son autocritique par les listes de diffusion, réalise ce que l'on pourrait comparer à une revue de presse par la « mémoire » constituée sur le portail, crée ses événements d'ailleurs dénommés « vernissage » pour correspondre aux événements propres au monde de l'art classique. En ce qui concerne la session de février 2003, il fut assez étonnant de constater que les productions lors du vernissage était essentiellement sur support papier. Antoine Moreau avait même reproduit pour l'occasion une de ses œuvres numériques sur une toile. Lorsqu'un visiteur lui fit la remarque, il précisa que la session se faisait ainsi dans la continuité de la tradition des Beaux Arts. Il est donc à remarquer que pour cette session, certaines conventions habituellement attribuées à l'art plus "traditionnel" furent respectées.

Si certains modes de fonctionnement diffèrent du monde de l'art traditionnel, ce collectif de francs-tireurs connaît les règles de fonctionnement du monde de l'art Copyright et utilise certaines de ces connaissances pour défendre le mouvement Copyleft. Nous reprendrons ici les mots de Daltex : « Nous n'avons pas à avoir honte d'essayer de battre ces ennemis avec leurs propres armes, c'est mon avis. »⁸⁶

La Copyleft Session de février avait également fait l'objet d'une « publicité » par des tracts papiers, des diffusions de mails, des prises de contacts avec certaines personnes importantes dans le monde de l'art si bien qu'un article fut paru dans le journal *Libération* suite à la Session. Les articles parus dans la presse et mentionnant Art Libre sont d'ailleurs archivés sur le portail au fur et à mesure de leur parution. Enfin, à chaque fois qu'une possibilité d'intervention pour défendre ou valoriser le Copyleft est proposée, un membre d'Art Libre s'organise pour proposer une intervention.

La diffusion du mouvement Art Libre opère donc selon les mêmes procédés que ce monde de l'art qui le différencie et en fait encore un monde à part.

La force de ce collectif, encore récent mais qui tend à prendre de l'ampleur, réside donc dans sa capacité à utiliser les mêmes schémas de diffusion que l'art qu'il réfute. Les réseaux sont utilisés au maximum de leur potentiel, que ce soit les réseaux des communautés

⁸⁵ Les Extropiens sont une tribu d'informaticiens New Age qui imaginent la possibilité de télécharger leur esprit dans un ordinateur.

du libre (comme GNU⁸⁷, Videon⁸⁸, I3C : Internet créatif, coopératif, citoyen⁸⁹ et bien d'autres...), et ses personnages importants (comme Richard M Stallam,) mais aussi les réseaux de formation⁹⁰ (universités parisiennes, en Province), les personnes résidant à l'étranger pouvant faire l'écho d'Art Libre hors de France, les artistes reconnus utilisant leurs réseaux de connaissance et même leur savoir-faire artistique au service de la promotion du Copyleft...

Sur le site de *l'Internet Culturel* du ministère de la Culture et de la Communication (<http://www.portail.culture.fr/sdx/pic/culture/int/index.htm>), l'œuvre *On se comprend* d'Antoine Moreau est répertoriée par exemple, ce qui permet de mentionner la Licence Art Libre sur un site institutionnel. Si le portail Art Libre ne l'est pas encore, ces reconnaissances d'artistes peuvent donner suite à une reconnaissance plus générale du mouvement.

A ce sujet, voici un mail posté par Antoine Moreau le 10 avril 2003, qui encourage Tangui Morlier suite à sa participation à un événement de création libre à Madrid au nom d'Art Libre:

Bravo Tangui, c'est vraiment réjouissant ! Chapeau... à peine un mois après la copyleft session à Paris, hop à Madrid un copyleft événement avec mise en pratique de la chose. On voit bien comment tout ça fait boule de neige et peut éclore un peu partout sur la planète.

Et après demain à Amiens il y a la semaine PI organisé par aulélune de lalune.net (Laurent, à toi !)

....

Mais tout ne roule pas encore tout seul, loin de là. Les braises sont vives, encore du souffle pfff pfff pour qu'elles demeurent et que le feu prenne alentours (je pense en particulier aux institutions (car il nous faudra faire avec pour ne pas rester obligatoirement dans les marges excentriques de la création), j'ai eu un bon contact avec qq de la scam lors des rencontres audiovisuelles et qui va dans le sens du copyleft (ça change...). Je compte réactiver qq projets dans le monde de l'art plastique, on verra bien l'accueil maintenant.

86 Extrait d'un mail posté par Daltex le 14 mars 2001 intitulé « Salut les détracteurs », où il avoue avoir gagné un concours organisé par la firme Coca Cola, et que si les idées promulguées par cette firme sont loin de celles défendues par l'Art Libre, cela sera néanmoins l'occasion de faire la promotion du Copyleft en utilisant leur nom.

87 www.gnu.org

88 www.videontv.org

89 <http://www.i3c-asso.org/>

90 De nombreux participants sont enseignants dans le second degré mais aussi dans le supérieur

Les stratégies de diffusion et les règles de fonctionnement du monde de l'art sont donc connues et maîtrisées par notre collectif de francs-tireurs. S'ils se trouvent en position de « déviance » par rapport aux conventions de ce monde, ils gardent tout de même dans leurs pratiques certaines de ces conventions. C'est d'ailleurs grâce à ces connaissances et à leurs maîtrises, que des ponts sont possibles et envisageables en terme de reconnaissance institutionnelle.

Nous avons souligné que quatre cercles de reconnaissance ont été décrits dans la littérature

(notamment par Nathalie Heinich, qui cite Alan Bowness)⁹¹

- par les pairs
- par les marchands et collectionneurs
- par les spécialistes, experts, critiques, conservateurs, commissaires d'exposition qui exercent le plus souvent dans le cadre des institutions publiques et à distances.
- par le grand public qui peut être quantitativement important mais éloigné des artistes.

Nous pouvons donc remarquer que la reconnaissance des œuvres d'Art Libre passe de prime abord par les pairs, puisque la logique même du Copyleft est l'intégration au réseau par la reprise. Chaque membre d'Art Libre est un critique potentiel, critique qui prend d'autant plus d'importance pour le moment que cette forme de reconnaissance est la plus importante, les suivantes étant encore peu développées.

La reconnaissance des marchands et/ou collectionneurs serait plutôt ici la recherche d'une reconnaissance par des donateurs dans la mesure où comme nous l'avons vu le Copyleft aimerait développer la pratique du don plutôt que celle de la vente dans son acception classique, qui donne lieu à la propriété et surtout à l'exclusivité, incompatibles avec les valeurs de l'Art Libre.

Celle des spécialistes et institutions est un des buts poursuivis par le collectif puisque d'elle dépend une certaine légitimation et une diffusion plus facile. On remarque dès lors que le collectif rivalise avec les circuits habituellement réservés à l'art légitimé (expositions en galerie, articles dans la presse généraliste...)

Celle du public est déjà partiellement acquise puisque dans le cas d'Art Libre le public rejoint le collectif d'artistes, l'activité de spectateur tendant à devenir une activité de co-création.

⁹¹ Heinich, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, p. 69-70.

Toutefois, la volonté d'augmenter l'importance du public (donc l'importance du collectif) est avérée, dans la mesure où l'influence de ce mouvement dépend de sa réflexion dans les autres mondes de l'art. Il s'agit donc de multiplier les réseaux potentiels, ceux-ci étant exponentiellement réciproques au nombre de nœuds, c'est à dire d'acteurs impliqués.

Conclusion

Il est désormais possible à l'issue de cette analyse de revenir sur les pratiques communautaires de ce groupe.

Art Libre est une communauté qui se construit collectivement par des interactions en ligne via les listes de diffusion et le portail, mais également par des rencontres réelles, comme les Sessions. Comme son nom l'indique l'Art Libre regroupe des individus attirés par l'art, la création et les pratiques du libre. En effet, aucun acteur de la communauté n'est contre le Copyleft, même si certains émettent des réserves. Et si certains membres ne sont pas artistes, ils s'y intéressent, (parfois sous des formes très différentes, nous pensons notamment aux informaticiens chez qui le développement et la programmation rattachés au libre s'apparente à de la création.). Or, cet intérêt collectif pour l'art libre engendre des caractéristiques propres quant aux modalités de fonctionnement du groupe. En effet, toute action sous copyleft (qu'il s'agisse d'une idée, d'un discours, d'une création artistique, ou informatique, de la réalisation d'un événement...) est libre d'être copiée, diffusée, transformée. Les discours comme les œuvres sont donc l'objet de reprises dans cette logique. Les acteurs vont citer, être cités, intégrant ainsi un réseau de participation. Et il apparaît alors que les acteurs les plus impliqués, les plus reconnus au sein du groupe sont ceux qui sont intégrés au réseau, en matière de discours ou de création. Etant repris par d'autres, ils augmentent leur présence dans le groupe, leur influence. Si la communauté peut donc à priori s'intégrer relativement facilement, en s'inscrivant simplement à la liste, une réelle intégration représente une reconnaissance des pairs, qui par leur reprise vont légitimer les propos des acteurs devenus prestigieux.

Les dynamiques relationnelles sont donc ici constitutives du collectif. Renforcées par des rencontres réelles lors des sessions, les individus se connaissent, apprennent à se connaître et à se reconnaître.

Ce sont d'ailleurs ces interactions qui permettent au groupe de se constituer et de se normer. La création de la Licence Art Libre en est un bel exemple, elle fut créée par l'ensemble des individus voulant y prendre part et s'y impliquer. Les commentaires de

chacun, jugés pertinents par l'ensemble des acteurs ont permis de la constituer et de la faire évoluer par la suite. Il apparaît ainsi sur les listes de diffusion, un mode d'échange qui favorise l'activité collective, par la reprise et l'enchâssement des discours favorisant la création d'un espace langagier propre. L'appartenance au groupe nécessite donc la maîtrise de ces conventions discursives, conventions qu'il est possible de s'approprier grâce aux archives de la communauté constituant la mémoire du groupe. Mais une fois encore, cela nécessite une réelle volonté et permet de restreindre l'appariement au collectif aux personnes vraiment impliquées. Les processus de "sélection" sont donc basés sur la volonté personnelle d'intégration.

Les enjeux de ces discours sont de différents ordres mais tous rattachés à la défense du libre et à une volonté de démocratisation des pratiques artistiques. Dans les deux cas, il s'agit de promouvoir la participation de l'individu. La recherche d'une certaine justice, d'une égalité, d'une liberté sont donc les valeurs promues par la communauté, qui se positionne contre le modèle capitaliste de l'économie des grandes firmes. A ces enjeux à la fois idéologiques, politiques et économiques, s'ajoutent également des enjeux esthétiques. Les statuts de l'oeuvre, de l'auteur, du spectateur sont remis en cause dans leur acception traditionnelle. L'oeuvre devient un matériau potentiel pour une re-crédation et son auteur, l'un des acteurs dans son processus de création.

La communauté se structure donc collectivement contre certaines conventions, quand d'autres apparaissent, induites par ses pratiques.

Ainsi, il convient pour chaque membre d'Art Libre de respecter certaines règles propres au monde de l'informatique, d'une part (le respect de la Netiquette), propres au monde de l'art, d'autre part (le respect de la personne auteur et de son travail). Le non respect de ces règles engendre des conflits qui s'autogèrent par la communauté dans le sens où lorsqu'un individu enfreint ces règles, on remarque qu'il s'en excuse et répare son erreur, ou s'exclut volontairement du collectif, ne partageant pas les mêmes valeurs.

Ces normes sont l'objet de discussions lors de conflits où chacun est invité à prendre part. La question du "pouvoir" est elle-même souvent l'objet de débats. La recherche du Copyleft comme idéal s'applique également à la notion de pouvoir, puisqu'un "pouvoir copylefté" a été proposé. En effet, Antoine Moreau, à l'origine du mouvement, a proposé pour éviter toute dérive, que le "pouvoir" soit prêté sur la même logique que le Copyleft par période donnée à différents individus. C'est donc un système totalement horizontal qui est prôné. Mais une fois de plus, la "prise de pouvoir" est en fait synonyme d'implication. Ceux

qui désirent s'investir pour le groupe sont ceux qui seront légitimés, ceux qui seront reconnus. La notion de pouvoir est ici bien relative.

La communauté Art Libre regroupe donc des individus hétérogènes au niveau de leur profession (artistes professionnels, amateurs, enseignants, chercheurs, étudiants, informaticiens, employés ...). Mais ce collectif s'homogénéise à travers l'objectif poursuivi : l'application du libre à l'art. Les échanges entre individus sont de nature très différente et dépassent le domaine de la création, ils sont donc multiplexes : il peut s'agir d'échanges de connaissance (bibliographie, information, production), de proposition de rencontres, de travail commun (pour l'organisation d'événement, de débats). Et au-delà de ces échanges, se situe l'entraide caractéristique du fonctionnement communautaire. Les "Copyleftiens" s'aident sur des problèmes techniques, informatiques, des questions d'ordre informationnelles, juridiques. Cet échange est d'ailleurs généralisé, puisque des spécialités apparaissent parmi les individus. Les relations sont multidirectionnelles, l'individu détenteur d'un savoir va en faire bénéficier l'individu demandant de l'aide, sans pour autant avoir un intérêt de retour personnel. La création et l'échange de ressources cognitives (à la fois intellectuelles mais aussi artistiques) constituent les enjeux de cette communauté épistémique, qui est parvenue à créer un modèle du libre dans le domaine artistique. Si ce modèle est en rupture non seulement avec les conventions traditionnelles de l'art, mais également avec les schémas économiques, juridiques, hiérarchiques habituels des organisations, de nouvelles conventions s'imposent peu à peu. Pour l'instant encore en marge, nous observerons si elles parviennent à s'imposer comme telles. Encore fragile car reposant sur des bases non institutionnalisées, Art Libre a pour objectif de demeurer un mouvement viable, reconnu et légitimé, pour ne pas rester pas marginal mais pour au contraire contaminer non seulement le monde de l'art établi mais aussi le monde du Copyright de manière plus générale. L'idéal étant que l'Art Libre ne reste pas la panacée d'un collectif de francs-tireurs mais devienne le monde de l'Art de référence.

Il faudra donc observer dans les années à venir comment évolue la popularité du collectif, à la fois dans ses relations extérieures mais aussi en interne. En effet, il serait intéressant d'analyser comment vont être utilisés les réseaux extérieurs de connaissance, pour assurer la promotion de l'Art Libre. Est-ce que des artistes déjà connus et reconnus s'intègrent à l'Art Libre ? Antoine Moreau a demandé à Fred Forest de créer une œuvre sous Copyleft⁹²,

⁹² mail du 16/04/03 intitulé Re:Amiens

est-ce que ces phénomènes s'observent et tendent à se développer ? En interne, est-ce que les participants restent les mêmes, est-ce que certains s'essouffent ?

Pour la communauté Art Libre, le réseau fait donc partie intégrante de l'identité du groupe. Le réseau constitue l'Art Libre, en conditionne son esthétique⁹³. Il serait donc intéressant d'élargir cette étude à d'autres collectifs artistiques, pour voir dans quelles mesures la notion de réseau est aussi prégnante. En effet, les relations si constitutives du groupe Art Libre sont-elles observables de manière aussi intenses dans d'autres collectifs, ont-elles autant d'influence sur la mise en réseau des œuvres, peut-on constater d'autres phénomènes de reprises ? A l'inverse, est-ce que la création d'œuvres en réseau engendre des relations particulières entre ses créateurs ? En d'autres termes, existe-t-il des arts et des réseaux ou remarque-t-on des spécificités propres au sein d'une communauté artistique en réseau particulière ?

De manière générale, peut-on en analysant les modes de communication inter et intra communautaires, déceler des spécificités propres à un réseau artistique ? Peut-on relever des caractéristiques de l'art en réseau, que ce soit au niveau des œuvres qui le constituent ou au niveau de son fonctionnement particulier ? Est-ce que les pratiques d'Art Libre sont singulières ou s'observent dans les autres mondes de l'art ?

En effet, nous avons analysé de quelles manières Art Libre choisit de se positionner par rapport aux autres mondes de l'art, notamment en ce qui concerne l'art institutionnalisé et reconnu. La place au sein de la critique artistique, de même que celle dans un marché de l'art, se négocie, se construit par rapport aux règles établies, règles que l'on décide de respecter ou de transgresser. En observant les conditions d'émergence d'un monde de l'art, celui de l'Art Libre, nous avons relevé les stratégies opérées par les acteurs. Il serait donc pertinent de comparer notre communauté avec d'autres collectifs, en ligne ou non (pour repérer les stratégies propres au monde Internet), rattachées au libre ou non (pour déceler ce qui caractérise le monde du libre). L'esthétique du Copyleft est modelée non seulement par les

⁹³ Cette esthétique du réseau se rapproche des travaux réalisés par Fred Forest sur l'« Esthétique de la communication ». Cet ouvrage est accessible sur le site de Fred Forest à cette adresse : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo_retr_fredforest/textes_divers/4manifeste_esth_com_fr.htm#text. Voir aussi son ouvrage : *Pour un art actuel : l'art à l'heure d'Internet*, L'Harmattan, 1998, également en ligne à cette adresse : <http://www.netfr.com/forest/notes.html>.

valeurs que défend la communauté mais aussi par le monde Internet et ses pratiques. Dans d'autres collectifs, en est-il de même ? Peut-on repérer des réseaux d'acteurs qui par leur discours, leurs échanges, leurs créations participent à la création d'un monde de l'art ? Selon quelles modalités ? Il conviendra de confronter les terrains afin d'élargir notre recherche.

[Retour Haut de page](#)

Bibliographie

- q Allard, Laurence (1992), "Pluraliser l'espace public : esthétique et médias", *Quaderni : Les Espaces Publics*, n°18.
- q Allard, Laurence (2003), "Développer l'audiovisuel numérique libre dans le style bazar. Nouvelles arènes publiques et collectifs en ligne" in Cefai, Daniel et Pasquier, Dominique (dir.), *Les sens du public*, PUF.
- q Auray, Nicolas (2001), "les grands modèles de compréhension des usages", in Proulx, Serge, Conein Bernard, Massit-Folléa, Françoise (dir.), *Gouvernance et usages d'Internet : vers un nouvel environnement normatif ?*, Montréal, (disponible à l'adresse : <http://www.fing.org/index.php?num=2457,3,119,5#1.3>, page consultée le 05 avril 2003).
- q Authier-Revuz, Jacqueline (1996), "Remarques sur la catégorie de «l'îlot textuel»", *Cahiers de français contemporain*, n°3, p.91-115.
- q Beaudouin, Valérie, Velkovska, Julia (1999), "Constitution d'un espace de communication sur Internet (forums, pages personnelles, courrier électronique ...)", *Réseaux : Internet un nouveau mode de communication?*, n° 97.
- q Becker, Howard, S (1998), *Les mondes de l'art*, Flammarion.
- q Blondeau, Olivier, Latrive Florent (2000), *Libres enfants du savoir numérique : anthologie du « Libre »*, L'éclat.
- q Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc (1992), "La logique des champs", *Réponses*, Seuil.
- q Bureaud, Annick (1999), "Utopies distribuées, Net Art, Web Art", *Art Press : l'art et la toile*, Hors Série n°2.
- q Couchot, Edmond (1998), *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon.
- q Drieu, Benjamin (2000), "Catégorisations des différents logiciels libres et non libres", in Blondeau, Olivier, Latrive, Florent (dir.), *Libres enfants du savoir numérique*, p.351-359.
- q Flichy, Patrice (1999), "Internet ou la communauté scientifique idéale", *Réseaux : Internet un nouveau mode de communication ?*, n° 97, vol. 17.
- q Flichy, Patrice (2001), *L'imaginaire d'Internet*, La découverte.
- q Flichy, Patrice (2002), "La place de l'imaginaire dans l'action technique : le cas d'internet", *Réseaux*, n° 109, (disponible à l'adresse : <http://i-medias.univ-poitiers.fr/rhrt/2002/actes%202002/patrice%20Flichy.htm#intro>).
- q Forest, Fred, Manifeste pour une esthétique de la communication, 1984. Disponible à cette adresse : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo_retr_fredforest/textes_divers/4manifeste_est_h_com_fr.htm#text

- q Forest, Fred, *Pour un art actuel : l'art à l'heure d'Internet*, L'Harmattan, 1998.
Disponible à cette adresse : <http://www.netfr.com/forest/notes.html>
- q Fornel de, Michel (1987), "Catégorisation, identification, et référence en analyse de conversation", *Lexique et faits sociaux*, n°5, Presses Universitaires de Lille.
- q Foucault, Michel (1994), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris.
- q Fourmentraux, Jean Paul (2000), "Les inscriptions artistiques du Cyberart : Quels usages ? Quelles appropriations ?", *Actes des premières rencontres internationales « Arts, Sciences et technologies »*, (disponible à l'adresse : http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/FOURMENTRAUX.pdf).
- q Friedberg, Erhard (1997), *Le pouvoir et la règle : dynamiques de l'action organisée*, Seuil.
- q Genette, Gérard (1972), "Voix", in *Figures III*, Seuil, p.225-267.
- q Geraud, David (2001), "Le copyleft : un ver dans le verger des titulaires de droit", *Réseaux : Droit d'auteur et numérique*, vol. 19, n° 110, p.155-162.
- q Giddens, Anthony (1987), "la conscience, le soi et les rencontres", in *La constitution de la société*, Sociologies.
- q Goffman, Erving (1987), *Façon de parler*, Minuit, p. 223-233.
- q Goodman, Nelson, Elgin, Catherine (1990), *Esthétique et Connaissance : pour changer de sujet*, L'Eclat.
- q Granjon, Fabien (2001), 'Monde associatif distancié et usages d'Internet', in *L'Internet militant : Mouvement social et usage des réseaux télématiques*, Apogée.
- q Habermas, Jürgen (1978), *L'Espace public*, Payot.
- q Heinich, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, p. 69-70.
- q Lazega, Emmanuel (2002), "Le phénomène collégial : une théorie structurale de l'action collective entre pairs", *Revue Française de Sociologie*, vol. 40, n° 4, p. 639-655.
- q Lazega, Emmanuel (1998), *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Que sais-je ?, PUF.
- q Menger, Pierre-Michel, Pasquier, Dominique (1982), "Cercles et réseaux : les clubs de fréquentation et les associations militantes dans la ville de Richemont", *Cahiers de l'observation du changement social*, Vol. 18, CNRS.
- q Menger, Pierre-Pichel (1993), "Machines et novateurs : le compositeur et l'innovation technologique", *Raisons pratiques : Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, n° 4.

- q Mondada, Lorenza (1999), “Formes de séquentialité dans les courriels et forums de discussion : une approche conversationnelle de l’interaction sur Internet”, *Revue Internet francophone pour chercheurs et praticiens*, I, p.3-25 (disponible à l’adresse <http://alsic.u-strasbg.fr/Num3/mondada/default.htm>).
- q Moulin, Raymonde (1995), “Le marché et le musée : la construction des valeurs artistiques contemporaines”, in *De la valeur de l’art*, Flammarion.
- q Popper, Franck (1980), *Art, Action et Participation : l’artiste et la créativité aujourd’hui*, Klincksieck.
- q Quéré, Louis (1992), “L’espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique”, *Quaderni : Les Espaces Publics*, n° 18.
- q Rabatel, Alain.(2002), “Le sous-énonciateur dans les montages citationnels”, *Enjeux*, n°54, p.53-64.
- q Sagot-Duvauroux, Dominique (1995), “Incertitude qualitative et fonctionnement des marchés : l’exemple des oeuvres d’art”, in Benhamou, F., Farchy, J., Sagot-Duvauroux, D., *Approches comparatives en économie de la culture*, IGREC-ADDEC.
- q Sagot-Duvauroux, Dominique (1994), “La construction sociale d’un marché : l’exemple du marché des tirages photographiques”, in Sagot-Duvauroux, D., Pflieger, S., *Le marché des tirages photographiques*. La Documentation Française.
- q Sauvageot, Anne, Léglise, Michel (1999), *Culture visuelle et art collectif sur le web : Rapport de recherche*, (disponible à l’adresse http://www.culture.fr/culture/mrt/bibliotheque/sauvageot/art_col_web.pdf).
- q Sperber, Dan, Droit, Roger-Pol (1999), “Pour un utopisme raisonné”, in *Des idées qui viennent*, Odile Jacob, p. 169-187.
- q Stallman, Richard (1999), *Open Sources*, O'Reilly & Associates, (disponible à cette adresse : <http://www.linux-france.org/article/these/gnuproject/fr-thegnuproject.html>).

Annexe 3 : calculs matriciels correspondant aux échanges discursifs de la séquence
« Sonothèque sous copyleft ».

Matrice simple avec orientation

0	0	1	1	0	0	1	0	3
1	0	0	0	0	0	0	0	1
0	1	0	0	0	0	0	0	1
1	1	0	0	0	0	1	0	3
0	0	0	1	0	1	0	0	2
1	0	0	0	1	0	0	0	2
1	0	0	0	0	0	0	0	1
1	0	0	0	0	0	0	0	1
5	2	1	2	1	1	2	0	

Matrice simple sans orientation (échanges)

0	1	1	1	0	1	1	1	6
1	0	1	1	0	0	0	0	3
1	1	0	0	0	0	0	0	2
1	1	0	0	1	0	1	0	4
0	0	0	1	0	1	0	0	2
1	0	0	0	1	0	0	0	2
1	0	0	1	0	0	0	0	2
1	0	0	0	0	0	0	0	1
6	3	2	4	2	2	2	1	

Matrice au carré sans orientation (avec réciprocité)

6	2	1	2	2	0	1	0	14
2	3	1	1	1	1	2	1	12
1	1	2	2	0	1	1	1	9
2	1	2	4	0	2	1	1	13
2	1	0	0	2	0	1	0	6
0	1	1	2	0	2	1	1	8
1	2	1	1	1	1	2	1	10
0	1	1	1	0	1	1	1	6
14	12	9	13	6	8	10	6	

Matrice au cube sans orientation (avec réciprocité)

6	9	8	11	2	8	8	6
9	4	5	8	2	3	3	2
8	5	2	3	3	1	3	1
11	8	3	4	6	2	6	2
2	2	3	6	0	4	2	2
8	3	1	2	4	0	2	0
8	3	3	6	2	2	2	1
6	2	1	2	2	0	1	0

en superposant les matrices, on constate qu'il n'y a pas de distance $d(ij)$ supérieure à 3. ($d(ij) \leq 3$), calculons $d(ij)$

0	1	1	1	2	1	1	1	8
1	0	1	1	2	2	2	2	11
1	1	0	2	3	2	2	2	13
1	1	2	0	1	2	1	2	10
2	2	3	1	0	1	3	3	15
1	2	2	2	1	0	2	2	12
1	2	2	1	3	2	0	2	13
1	2	2	2	3	2	2	0	14
8	11	13	10	15	12	13	14	

Annexe 4 : calculs matriciels des échanges d'octobre 2002, à partir du mail intitulé « Copyleft au Terrier » (relations non orientées).

Matrice simple																			
0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	4
1	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	8
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
1	1	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
0	1	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	7
0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	6
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	3
1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	15
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2
0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Matrice au carré																				
4	2	1	2	3	3	0	3	1	1	0	0	1	1	1	1	2	2	1	1	30
2	8	1	4	5	4	1	6	1	1	0	0	1	1	2	2	1	2	2	1	45
1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	15
2	4	1	5	3	3	1	4	1	1	0	0	1	1	2	3	2	3	2	1	40
3	5	1	3	7	4	0	4	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	1	1	43
3	4	1	3	4	6	1	4	1	1	0	0	1	1	1	2	2	3	1	1	40
0	1	0	1	0	1	3	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	9
3	6	0	4	4	4	1	15	0	0	0	0	1	1	1	3	1	2	1	0	47
1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	15
1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	15
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3
1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	2	1	1	0	1	1	1	1	17
1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	1	2	1	0	1	1	1	1	17
1	2	1	2	2	1	0	1	1	1	0	0	1	1	2	1	1	1	1	1	21
1	2	0	3	2	2	1	3	0	0	0	0	0	0	1	3	1	2	0	0	21
2	1	1	2	2	2	0	1	1	1	0	0	1	1	1	1	2	2	1	1	23
2	2	1	3	2	3	1	2	1	1	0	0	1	1	1	2	2	3	1	1	30
1	2	1	2	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	2	1	19
1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	15
30	45	15	40	43	40	9	47	15	15	3	3	17	17	21	21	23	30	19	15	

Matrice au cube																				
8	20	3	15	13	12	3	26	3	3	0	0	4	4	6	8	5	8	7	3	151
20	26	6	25	27	27	5	36	6	6	1	1	7	7	10	17	14	19	8	6	274
3	6	0	4	4	4	1	15	0	0	0	0	1	1	1	3	1	2	1	0	47
15	25	4	16	23	21	3	32	4	4	1	1	5	5	7	10	8	11	6	4	205
13	27	4	23	20	23	9	35	4	4	0	0	5	5	8	16	9	16	7	4	232
12	27	4	21	23	18	4	33	4	4	1	1	5	5	10	14	8	12	7	4	217
3	5	1	3	9	4	0	4	1	1	3	3	1	1	2	2	2	2	1	1	49
26	36	15	32	35	33	4	28	15	15	1	1	16	16	19	14	21	25	18	15	385
3	6	0	4	4	4	1	15	0	0	0	0	1	1	1	3	1	2	1	0	47
3	6	0	4	4	4	1	15	0	0	0	0	1	1	1	3	1	2	1	0	47
0	1	0	1	0	1	3	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	9
0	1	0	1	0	1	3	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	9
4	7	1	5	5	5	1	16	1	1	0	0	2	3	2	3	2	3	2	1	64
4	7	1	5	5	5	1	16	1	1	0	0	3	2	2	3	2	3	2	1	64
6	10	1	7	8	10	2	19	1	1	0	0	2	2	2	5	3	5	2	1	87
8	17	3	10	16	14	2	14	3	3	1	1	3	3	5	6	5	7	4	3	128
5	14	1	8	9	8	2	21	1	1	0	0	2	2	3	5	2	4	3	1	92
8	19	2	11	16	12	2	25	2	2	1	1	3	3	5	7	4	6	4	2	135
7	8	1	6	7	7	1	18	1	1	0	0	2	2	2	4	3	4	2	1	77
3	6	0	4	4	4	1	15	0	0	0	0	1	1	1	3	1	2	1	0	47

Matrice puissance 4																				
68	95	26	79	92	88	13	114	26	26	3	3	30	30	38	45	46	59	34	26	941
95	185	36	136	155	141	29	214	36	36	5	5	43	43	63	80	62	89	56	36	1545
26	36	15	32	35	33	4	28	15	15	1	1	16	16	19	14	21	25	18	15	385
79	136	32	116	118	113	25	158	32	32	3	3	37	37	53	69	57	80	47	32	1259
92	155	35	118	149	129	20	172	35	35	9	9	40	40	58	70	62	82	48	35	1393
88	141	33	113	129	128	25	164	33	33	4	4	38	38	51	68	60	83	45	33	1311
13	29	4	25	20	25	15	37	4	4	0	0	5	5	8	18	9	18	7	4	250
114	214	28	158	172	164	37	337	28	28	4	4	44	44	61	104	64	99	54	28	1786
26	36	15	32	35	33	4	28	15	15	1	1	16	16	19	14	21	25	18	15	385
26	36	15	32	35	33	4	28	15	15	1	1	16	16	19	14	21	25	18	15	385
3	5	1	3	9	4	0	4	1	1	3	3	1	1	2	2	2	2	1	1	49
3	5	1	3	9	4	0	4	1	1	3	3	1	1	2	2	2	2	1	1	49
30	43	16	37	40	38	5	44	16	16	1	1	19	18	21	17	23	28	20	16	449
30	43	16	37	40	38	5	44	16	16	1	1	18	19	21	17	23	28	20	16	449
38	63	19	53	58	51	8	61	19	19	2	2	21	21	29	28	29	37	25	19	602
45	80	14	69	70	68	18	104	14	14	2	2	17	17	28	47	31	47	22	14	723
46	62	21	57	62	60	9	64	21	21	2	2	23	23	29	31	35	44	26	21	659
59	89	25	80	82	83	18	99	25	25	2	2	28	28	37	47	44	60	33	25	891
34	56	18	47	48	45	7	54	18	18	1	1	20	20	25	22	26	33	25	18	536
26	36	15	32	35	33	4	28	15	15	1	1	16	16	19	14	21	25	18	15	385

		Analyse de la séquence d'octobre 2002, à partir du mail intitulé Copyleft au terrier, jusque la fin du mois, en terme d'échanges																			
		Calcul des distances de i à j, le total par acteur représente l'inverse de son indice de proximité																			
Lionel Allorge	2	1	2	1	2	2	4	1	2	2	4	4	2	2	2	2	2	2	1	2	42
Laurent Despeyroux	1	2	2	1	1	1	2	1	2	2	3	3	2	2	2	1	1	1	2	2	34
Loz	2	2	2	2	2	2	4	1	2	2	4	4	2	2	2	4	2	2	2	2	47
J Depetris	1	1	2	2	2	1	2	1	2	2	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	38
Chris	2	1	2	1	2	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	1	2	1	2	2	33
Irm	2	1	2	1	1	2	2	1	2	2	3	3	2	2	1	1	2	2	2	2	36
Lldemars	3	2	3	2	1	2	2	2	3	3	1	1	3	3	3	2	3	2	3	3	47
Antoine Moreau	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1	3	3	1	1	1	2	1	1	1	1	27
Crob	2	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	2	2	3	2	2	2	2	45
Tomd	2	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	2	2	3	2	2	2	2	45
Edmole	4	3	4	3	2	3	1	3	4	4	2	2	4	4	4	3	4	3	4	4	65
Marta	4	3	4	3	2	3	1	3	4	4	2	2	4	4	4	3	4	3	4	4	65
Daltex	2	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	1	2	3	2	2	2	2	44
Toorop	2	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	1	2	2	3	2	2	2	2	44
Jiveziplak	2	2	2	2	2	1	3	1	2	2	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	43
Aperio (Romain d'Alverny)	2	1	3	2	1	1	2	2	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	3	3	46
Benoît Sibaud	2	1	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	43
Jérémie Zimmerman	2	1	2	2	1	2	2	1	2	2	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	39
Kom	1	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	2	2	3	2	2	2	2	44
Zazie	2	2	2	2	2	2	3	1	2	2	4	4	2	2	2	3	2	2	2	2	45

[illegible]

Annexe 6 : calculs matriciels des reprises des œuvres de la catégorie Net Art (relations non orientées)

135

