

NOTES

- 1 Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. « Que sais-je », Paris, 1989.
- 2 WORLD-INFO FLASH 0.6 ON COPYRIGHT du 11 juillet 2001.
- 3 Jeremy Rifkin, *La Fin du travail*, Éd. La Découverte, Paris, 1996, p. 239.
- 4 Cité par J. Souillou, *L'Auteur, mode d'emploi*, Éd. L'Harmattan, 1999, p. 59.
- 5 Ces dernières citations sont extraites de l'ouvrage d'Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, Éd. P.U.F., 1999.
- 6 Stéphane Mallarmé, *Conflits, Variations sur un sujet*, in « Œuvres complètes », Pléiade.
- 7 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Aspen 5+6*, 1968.
- 8 J. Souillou, *L'Auteur, mode d'emploi*, Éd. L'Harmattan, 1999.
- 9 Walter Benjamin : « L'auteur comme producteur », in *Essais sur Bertold Brecht*, Maspero, 1969.
- 10 Voir texte de Françoise Morvan.
- 11 Voir texte de Richard Stallman.
- 12 Voir texte de Joost Smiers.
- 13 Encyclopedia Universalis.
- 14 Qui ressemble étrangement à la cinquième liberté américaine décrite par Noam Chomsky dans *Idéologie et pouvoir*.
- 15 Bernard Edelman, *op. cit.*
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.* : Sony Corp. Of America V. Universal City Studio, 1984.
- 21 Entretiens avec Florent Latrive.
- 22 Voir le texte de Bernard Edelman.
- 23 Voir les textes de Jean-Pierre Berlan et Philippe Chambon.
- 24 Jeremy Rifkin, *La Fin du travail*, Éd. La Découverte, Paris, 1996, et *L'Âge de l'accès*, Éd. La Découverte, 1995.
- 25 Jeremy Rifkin, *La Fin du travail*, *ibid.*, p. 240.
- 26 *Ibid.* pp. 313-314.
- 27 Ce texte a été mis au point à partir du travail de transcription des membres du comité Drôme-Ardèche d'Attac. Qu'ils en soient remerciés.
- 28 Avec la collaboration de Peter Hanappe, pour les questions informatiques et en particulier pour le paragraphe « Questions de langage ».
- 29 L'application de tels principes à d'autres domaines est également tentée, par exemple, sous la forme *Open Law* dans le champ juridique (<http://eon.law.harvard.edu/openlaw>), pour l'écriture de texte sous la forme *Open Content* (www.opencontent.org), et, pour l'art, avec en France le mouvement Copyleft Attitude (www.artlibre.org).
- 30 Certes, une distinction juridique doit être faite entre « logiciel libre » [Copyleft] et *Open Source*. Le premier référent est certainement le plus intéressant puisqu'il radicalise tous ces principes en systématisant l'appartenance irrévocable au domaine public de toutes créations développées dans ce cadre. Si le second, l'*Open Source*, peut revêtir un sens juridique particulier, cette terminologie vient avant tout du processus qu'il désigne : l'*Open Source*, le code ouvert. C'est cette procédure de travail, l'ouverture à tous du code informatique, condition nécessaire mais pas suffisante du Copyleft, qui retiendra avant tout notre attention.
- 31 Quelle que soit la forme que prennent les opérations effectuées par l'ordinateur, avant qu'elles soient activées, réalisées, elles n'existent que sous forme de langage, d'instructions codées. Nous sommes ici dans ce qui constitue l'essence même du virtuel : les médias numériques sont en puissance, en attente d'être activés pour se produire, se réaliser.

32 Mais ils peuvent bien sûr établir, dans des cas particuliers, des protocoles comme l'ont déjà révélé nombre d'expériences artistiques : des *Tableaux téléphonés* de Moholy-Nagy aux *Définitions/méthodes (d/m)* de Claude Rutault, en passant par les Conceptuels et plus particulièrement Lawrence Weiner.

33 Truisme parfaitement illustré par le mythe de Babel.

34 C'est d'ailleurs le point principal – en résumé, comment passer de la négociation aux spécifications informatiques ? – laissant de côté nombre de questions artistiques, qu'interroge réellement Pierre Lévy dans son livre *De la Programmation considérée comme un des Beaux-arts*, Éd. La Découverte, Série « Anthropologie des sciences et des techniques », Paris, 1992.

35 <http://www.turux.org>. Travaux dont l'intérêt réside avant tout dans la qualité du processus temporel ouvert, non déterminé à l'avance, et de son adéquation avec les formes visuelles qu'il manipule.

36 Discipline dans laquelle la publicité s'emploie particulièrement, la redondance étant alors une forme privilégiée.

37 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Éd. du Seuil, Coll. « Points », Paris, 1965, et en particulier le chapitre 3 : « Ouverture, information, communication », dont cette citation pourrait être retenue : « Pour nous, le problème reste celui d'une dialectique entre forme et "ouverture" ; entre libre *multipolarité* et permanence de *l'œuvre* jusque dans la variété des lectures possibles », p. 91.

38 On se réfère principalement ici aux ouvrages suivants : Setrag Khoshafian et Marek Buckiewicz, traduit de l'anglais par Christan Rozeboom, *Groupware et Workflow*, Interéditions, Éd. Masson, Paris, 1998 ; et, Jean-Claude Courbon et Silvere Tajan, *Groupware et Intranet – Applications avec Notes et Domino*, Interéditions, Éd. Masson, Paris, 1997. Pour plus d'informations sur le sujet, on pourra également se reporter aux recherches de Michel Beaudoin-Lafon et entre autres à son texte : « Les habits neufs du travail en équipe – Collecticiels et médiaspace au service de la communication formelle et informelle », in *La Recherche*, n° 285 Spécial « L'ordinateur au doigt et à l'œil », Paris, mars 1996, p. 48.

39 Le site Web « projet de projet » a été développé par l'association « Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde », dont les quelques membres les plus actifs étaient : Sylvie Astié, Samuel Bianchini, Renny Bossu, Alain Declercq, Peter Hanappe, Didier Lechenne, Daniel Pressnitzer, Stéphane Sautour, et, au début du projet, Andy Deck. La dernière version est aujourd'hui en ligne à l'adresse : <http://openproject.free.fr/p2p>.

Pour plus de renseignements, on pourra également se reporter au texte de Sophie Deshayes, Joëlle Le Marec, Serge Pouts-Lajus et Sophie Tiévant, in *Observation et analyse d'usages des réseaux*, étude réalisée dans le cadre de l'Atelier « Culture et autoroutes de l'information », Groupe de travail « Éducation – formation – création », Éd. Ministère de la Culture et de la Communication, février 1998, pp. 99-101. <http://www2.ac-toulouse.fr/piquecos/pages/?MCC.html>.

40 Eric S. Raymond, *La Cathédrale et le bazar*, traduit par Sébastien Blondeel, <http://www.linux-france.org/article/these/cathedrale-bazar>, version du 11 août 1998.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 Raymond lui-même reconnaît la stratégie de positionnement et de travail que cela implique, prenant sans cesse sur ce point l'exemple de Linus Torvalds, initiateur de Linux : « De manière surprenante, vous comprendrez vite que si vous êtes parfaitement honnête quant à ce que vous devez aux autres, tout en restant en retrait, on finira par considérer que c'est vous qui avez tout écrit tout seul et que vous restez modeste par humilité. On sait tous comment cela a bien fonctionné pour Linus ! », *Ibid.*

45 Ce sont ici quelques-uns des préceptes affirmés par Eric S. Raymond dans son texte.

46 <http://www.iwu.org/iwusynth>, <http://savannah.gnu.org/projects/iwusynth>, et <http://www.fluid-synth.org>.

47 Le projet d'environnement artistique « *If I Were U – Si j'étais toi* » est présenté à l'adresse : <http://www.iwu.org>. Le développement informatique en cours, assuré par Yann Creac'h pour la partie visuelle et par Peter Hanappe pour la partie sonore, est réalisé en *Open Source*, au sens informatique du terme.

À l'heure où je relis ce texte, quelques mois après l'avoir rendu, le projet a encore évolué pour se radicaliser en un jeu boursier où le regard devient une monnaie d'échange. Dans cet environnement ludique, les différents regards devraient être incarnés par des images projetées (faisceaux) empruntées à d'autres sites Web, et en particulier, des images représentatives de compagnies du domaine des médias de masses.

Ce projet est soutenu techniquement et financièrement par La Fondation Daniel Langlois pour les arts, les sciences et la technologie, et a reçu les soutiens financiers du ministère français de la Culture (programme Dicream), et de La Société civile des auteurs multimédias.

48 Marion Hohlfeldt, « Stratégies de participation – Le Grav sous le signe du jeu », in Catalogue de l'exposition *Stratégies de parti-*

ciation – Grav, *Groupe de recherche d'art visuel*, Éd. Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, 1998, p. 24. Les propositions du Grav étaient loin d'être les seules durant cette période à expérimenter ces facteurs de participation et d'activité.

49 On peut à ce titre penser aux pianos préparés de John Cage, qui, dès la fin des années 40-50, questionnait le registre de l'interprétation en « reconditionnant » l'instrument.

50 Anne-Marie Duguet, « Question de l'art », in CD-rom *Actualité du virtuel*, Éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996, paragr. 24, « Le dispositif ».

51 <http://rtmark.com>.

52 <http://www.etoy.com>.

53 <http://simr02.si.ehu.es/FileRoom/documents/homepage.html>.

54 Bernard Stiegler : « Je défends la thèse selon laquelle nous ne sommes plus aujourd'hui dans un système technique stable. C'est ce que j'ai appelé "l'innovation permanente". Et un peu plus loin dans le même texte : « Peut-être y aura-t-il un [...] stade où, finalement, on assisterait à une réappropriation du symbolique et à un dépassement de la séparation entre producteurs de symboles, ce qui constituerait un retour à ce que Leroy-Gourhan appelle « la production participative des symboles ».

Bernard Stiegler, « Le design et les nouvelles technologies ou de l'outil au système », in *Les actes du colloque Design 10 ans – Dix ans d'enseignement du design dans les écoles d'art*, p. 118 pour le premier extrait, puis p. 129 pour le second.

55 <http://www.critical-art.net>.

56 C'est le cas par exemple de travaux qui proposent différentes variantes de « Jam Session » : *Graphic Jam* d'Andy Deck (<http://www.artcontext.org>) et Mark Napier, *Vectorama* (<http://www.vectorama.org>). Ou encore des propositions comme le *Collective Jukebox* de Jérôme Joy (<http://www.collectivejukebox.org>), et même, plus anciennement, *Épreuve d'écriture*, expérience réalisée dans le cadre de l'exposition *Les Immatériaux*, et qui a donné lieu à une publication jointe au catalogue, Éd. Centre Pompidou, 1985. De façon plus générale, on pense également au domaine du jeu qui fonctionne sur ce principe : des règles pour un dispositif ouvert.

57 Voir [®]ark et Etoy cités ci-dessus, ou également notre projet *IDiKIT* développé avec le collectif *Ultralab* (<http://www.idikit.com>).

58 Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Éd. du Seuil, 1963, p. 97.

59 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Éd. Gallimard, 1954, p. 11.

60 Gertrude Stein, *The Geographical History of America or the relation of human nature to the human mind*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, p. 198 [traduction A.B.].

61 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 65.

62 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Éd. Gallimard, 1994, p. 793.

63 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 66.

64 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », in *De la Poésie*, Paris, coll. « Arcades », Éd. Gallimard, traduit du russe par Mayelstava, pp. 64-66.

65 *Ibid.* p. 61 [traduction modifiée].

66 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 67.

67 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, pp. 13-14.

68 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952, p. 21.

69 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 27.

70 Le terme de clone ne désigne pas la copie mais l'ensemble des organismes génétiquement identiques. Dolly et la brebis dont elle est issue forment un clone.

71 A. Cojean, « Usines à scénarios », in *Le Monde*, 31 décembre 1987.

72 Henri Béhar, « Les marchands du temple font la loi », in *Le Monde*, 18 août 1988.

73 Bernard Edelman : « Les bases de données ou le triomphe des droits voisins », Dalloz Affaires-2000, chronique p. 89.

74 T.G.I. de Tarascon, 20 novembre 1998.

75 Bernard Edelman, « De l'urinoir comme un des beaux-arts », Dalloz 2000, chronique p. 98.

76 À ce sujet, voir Jean Adhémar, « Les premiers éditeurs d'estampes », in *Nouvelles de l'estampe*, novembre-décembre 1972, n° 6, p. 3.

77 Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. commentée sous la dir. d'André Chastel,

Paris, Berger-Levrault, 1984, t. 5, pp. 212-213 et n. 114, t. 7, p. 70.

78 *Ibid.*, t. 7, p. 66.

79 L'une des premières gravures françaises à porter la mention d'*excludit* est *L'Envie* de Jean Chartier, dont la lettre précise : « Jo. Chartier escudebat Orelia 1557 ». Cf. André Linzeler, *Inventaire du fonds français. Graveurs du seizième siècle*, t. 1, p. 215.

80 Archives nationales (A.N.), X1a 1556, Conseil, fol. 124 ; acte cité par Philippe Renouard, « Documents manuscrits sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, tailleurs d'images, fondeurs de lettres, papetiers, parcheminiers, relieurs et doreurs ayant exercé à Paris et en province au 16^e siècle conservés à la réserve des Imprimés de la Bibliothèque Nationale », t. IV, p. 67. Il s'agit certainement des premières études, datées par Geymuller d'avant 1549, conservées au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Ed 2 d.

81 Giorgio Vasari, *op. cit.*, t. 7, p. 81.

82 À ce sujet, voir Henri Falk, *Les Privilèges de librairie sous l'Ancien régime. Étude historique du conflit des droits sur l'œuvre littéraire*, Paris, 1906 ; rééd., Genève, Slatkine, 1970, p. 66.

83 L'orfèvre et tailleur de pierres précieuses Olivier Codoré obtient ainsi, le 9 février 1571, un privilège valable dix ans pour faire imprimer et graver l'entrée de Charles IX et d'Elisabeth d'Autriche à Paris : A. N., X1a 1632, fol.150, cité par Renouard (Philippe), *op. cit.*, t. III, p. 10 et t. VII, p. 3. « Le Bref et Sommaire recueil de [...] l'ordre tenu à la joyeuse et triumpante entrée de très-puissant, très-magnanime et très chrestien prince Charles IX... le 6 mars [1571] avec le couronnement de... Elisabeth d'Autriche le 25 mars » paraît chez Denis du Pré pour Olivier Codoré en 1572 (B.N.F., Est., Pd 26 in-4°).

84 A. N., X1a 1708, fol.201.

85 B.N.F., Mss., ms. fr. 21 814, fol.53-58.

86 B.N.F., Mss., ms., fr. 16 573 (1635-1651) et ms. fr. 16 754 (1653-1664), cf. Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au 17^e siècle*, Genève, Droz, 1986, pp. 104-112 et pp. 407-422.

87 Peter Fuhring, « *The Print Privilege in Eighteenth-century France* », in *Print Quarterly*, II, n° 3, septembre 1985, pp. 175-193 ; III, n° 1, 1986, pp. 19-33.

88 Voir à ce sujet Robert Estivals, *La Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au 18^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1965.

89 Deux d'entre elles sont encore conservées à la Bibliothèque nationale de France : « N° [resté en blanc] // Monsieur [le nom resté en blanc] // prendra, s'il luy plaist, la peine d'exa // miner ce [le nom resté en blanc] // avec le plus d'attention & de diligence // qu'il luy sera possible, pour en donner // incessamment son jugement à M LE // GARDE DES SCEAUX // Ce [la date en blanc] // 17 [le reste en blanc] ». B.N.F., Mss., ms. fr. 21942, p. 365, cf. Peter Fuhring, *op. cit.*, II, n° 3, p. 179.

90 B.N.F., Mss., ms. fr. 21995 n°1 363.

91 Christian Michel, « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps 1757-1790 », in *Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles, Archives de l'Art français*, 1986, t. XXVIII, p. 31.

92 B.N.F., Mss., ms. fr. 22071, p. 550, *Tarif des droits du sceau en 1704*. Cité par Peter Fuhring, *op. cit.*, II, n° 3, septembre 1985, p. 178.

93 Henri Falk, *op. cit.*, pp. 71-72.

94 Marianne Grivel, *op. cit.*, pp. 106-107.

95 B.N.F., Mss., N.a. fr. 23112, fol. 1-2.

96 À ce sujet, voir Henri Lemaître, *Histoire du dépôt légal, 1^{ère} partie France*, Paris ; A. Picard et fils, 1910 ; Robert Estivals, *Le Dépôt légal sous l'Ancien Régime de 1537 à 1791*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1961.

97 L'Arrêt du Conseil du 11 octobre 1720 prévoit seulement pour les collections royales le dépôt de deux exemplaires au lieu de trois, dont un en grand papier.

98 *Mémoire sur ce qui compose le Département des Estampes à la Bibliothèque du roi* (vers 1741), B.N.F., Est., Ye 1 rés. boîte Chan-cey.

99 Pierre Casselle, « Pierre-François Basan, marchand d'estampes à Paris (1723-1797) », in *Paris et Île-de-France*, 1982, t.33, pp. 135-139.

100 Pierre Casselle, *ibid.*, pp. 139-140.

101 Kodwo Eshun, « La capture du mouvement », in *Nomad's land*, n° 3, printemps-été 1998, pp. 63-71.

102 Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Quartet Book, Londres, 1998, pp. 335-408.

103 Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Londres, 1993 (traduction

- partielle dans *Nomad's land*, n° 4, printemps-été 1999, pp. 7-17 ; l'ouvrage est à paraître en totalité aux éditions Kargo en 2001].
- 104** Paul Gilroy, « L'Atlantique noire », in *Nomad's land*, n° 4, printemps-été 1999, p. 15.
- 105** *Ibid.*
- 106** *Ibid.*, p. 16.
- 107** Sur la naissance du hip-hop, cf. S.H. Fernando Jr, *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop*, Kargo, Paris, 2000, chap. 1.
- 108** Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun*, Quartet Book, Londres, 1998.
- 109** *Ibid.*, « La capture du mouvement ».
- 110** *Ibid.*
- 111** Pour une histoire des machines, cf. Ulf Poschardt, *DJ Culture*, pp. 219-238.
- 112** Dans Coldcut, *Let us replay*, Ninja Tune, Londres, 1998.
- 113** *DJ Culture*, p. 271, et Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, pp. 106-108.
- 114** Michel Foucault, « L'homme est-il mort ? » et « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, t. 1, Gallimard, Paris, 1994., pp. 540-544 et pp. 789-820.
- 115** *Ibid.*, pp. 803-804.
- 116** *Le Petit Journal des grandes expositions*, « Copier Créer, de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre », Réunion des Musées Nationaux, n° 247, 26 avril 1993.
- 117** Collection « Perspectives Critiques », Presses Universitaires de France, 1999.
- 118** *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 40.
- 119** *Poétique, Paratextes*, Éd. du Seuil, n° 69, février 1987, p. 113.
- 120** Imprimeur de François I^{er}, éditeur, graveur et auteur du fameux *Livre d'heures*.
- 121** Philippe Lejeune, « L'autobiocopie », in *Autobiographie et biographie*, colloque de Heidelberg, textes réunis et présentés par M. Calle-Gruber et A. Rothe, Nizet, 1989.
- 122** « Notes remises à Messieurs les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire », in *Œuvres III*, p. 423.
- 123** *Du Plagiat*, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives Critiques », 1999.
- 124** Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », Paris, 1989, p. 35.
- 125** *Le Droit d'auteur en France*, Dalloz, Paris, 1978, p. 11.
- 126** Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., 1991, paragr. 24, p. 44.
- 127** *Du Plagiat*, collection « Perspectives Critiques », Presses Universitaires de France.
- 128** Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1967, p. 265.
- 129** En particulier, Florence-Marie Piriou que je remercie vivement. Je remercie aussi les artistes qui ont bien voulu me consacrer de longs entretiens.
- 130** Tous les exemples cités sont tirés des attendus et conclusions des avocats, et des jugements des tribunaux.
- 131** La Cour européenne de justice admet au nom de la liberté d'expression des œuvres qui « heurtent, choquent ou inquiètent », et la jurisprudence indique que « le genre humoristique permet des exagérations... sur le bon goût desquelles l'appréciation de chacun reste libre. »
- 132** Cf. pour cette citation comme pour les suivantes concernant Koons, Robert A. Gorman et Jane C. Ginsburg, *Copyright for the Nineties*, éd. Contemporary legal education series.
- 133** Cf. interview de Jeff Koons par Robert Storr, in *Art Press* n° 151, 1990.
- 134** Jacques Thuillier, « L'Art et la Justice à propos des dernières affaires », in *Revue administrative* n° 307, 1999.
- 135** *Le Monde* du 10 février 2000.
- 136** « Des Images en mercure liquide », in *Art Press* n° 251, 1999.
- 137** Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, 1981, trad. française le Seuil, 1989.
- 138** Ernst Gombrich, « La Théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage », 1966, trad. française Flammarion, in *L'Écologie des images*, 1983.
- 139** Pascal Convert.
- 140** Un texte écrit pour le numéro 5 de la revue *Influx*.

Copyleft : ce texte est libre, vous pouvez le redistribuer et/ou le modifier selon les termes de la Licence Art Libre.

Vous trouverez un exemplaire de cette licence sur le site Copyleft Attitude <http://artlibre.org> ainsi que sur d'autres sites.

141 « Copyleft » est un jeu de mot qui veut dire : « liberté de copier, de diffuser et de modifier la création ». C'est une notion juridique issue de la *General Public Licence* qui régit les logiciels libres. Elle a été mise au point par la Free Software Foundation de Richard Stallman.

142 On se référera aux *Essais sur la Chine* de Simon Leys, « Bouquins », Robert Laffont, pour une analyse de ces événements.

143 *Quatre Poètes russes*, Éd. du Seuil, 1949, p. 7.

144 *Fragments*, Gallimard, 1992, p. 169.

145 *Fragments*, Gallimard, 1992, p. 113.

146 *L'Homme sans nouvelle, Écrits oubliés*, t. 1, Ubacs, 1986, p. 362.

147 Pour se borner à un exemple, un thème simple entre tous, celui de la fontaine où pousse la menthe : le premier vers de Tuwim, « La menthe faisait l'odorante... » est un indice qui se retrouve dans un poème dit personnel d'Armand Robin : « Ce village, mon village, tendre parmi les menthes. » et fait écho à une traduction d'Essénine dans le même volume : « La tristesse de mes vers de bête farouche/ Je l'ai nourrie de réséda et de menthe... »

Tout un réseau serait à reconstituer à partir de ces thèmes en miroir. Malheureusement, si, sous le titre de *Ma Vie sans moi*, les poèmes sont disponibles en collection de poche (Poésie/Gallimard) les traductions n'ont pu être rééditées que séparément et ne se trouvent que dans le second volume d'*Écrits oubliés*, Ubacs, Rennes, 1986 (diffusion Presses Universitaires de Rennes).

148 Cette préface a été supprimée de la réédition en Poésie/Gallimard, de même que toute la partie traduite. On ne la trouve que dans l'édition originale [ou en Annexe 1, section 1, d'*Armand Robin, bilans d'une recherche*, thèse de doctorat d'État, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1988].

149 L'essai sur Paul Claudel a été réédité dans les *Écrits oubliés*, Ubacs, 1986, t. 1, p. 157. Le fragment dont il est ici question se trouve p. 64 des *Fragments*.

150 *Fragments*, Gallimard, 1992, p. 67.

151 Ce poème est paru en 1943 dans l'*Anthologie de la jeune poésie*, Comœdia-Charpentier, et a été réédité dans le numéro d'*Obsidiane*, printemps 1985, p. 12.

152 Une édition, s'efforçant de reproduire graphiquement l'entrelacement des langues, est parue sous le titre de *Poésie sans passeport* aux éditions Ubacs mais il n'a jamais été possible de faire entendre ce travail qui avait pourtant été l'une des expériences de poésie les plus novatrices de Radio-France.

153 Sur ces textes épars, voir *Écrits oubliés I et II*, Ubacs, 1986, *Poésie sans passeport*, et *Expertise de la fausse parole*, Ubacs, 1990.

154 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 28.

155 *L'Homme sans nouvelle, Écrits oubliés I*, Ubacs, 1986, p. 367.

156 *Fragments*, Gallimard, 1992, p. 66.

157 De la même façon, Eisenstein s'était interrogé sur la pertinence de l'unique écran rectangulaire au détriment d'autres formats. Il proposait des formats carrés notamment, ronds, en évoquant la variété dont dispose la peinture. Cette problématique sera reprise en 1952 par *L'Anti-concept*, un film de Gil J. Wolman (qui n'est pas situationniste mais lettriste à ce moment-là, camarade de Guy Debord) destiné à être projeté sur un écran sphérique.

158 « Le cinéma doit rester une expression internationale parlée par images. Le langage de chaque peuple lui donnera simplement une coloration musicale. » René Clair

159 In *Idées de la prose*, Éd. C. Bourgois 1988, p. 77. Il est peut-être utile de signaler qu'Agamben et Debord se sont assidûment fréquentés lors du séjour de Debord en Italie. Il est évident que le mot de situation ici est une sorte d'appel de marin à marin de la part d'Agamben à Debord.

160 Pour plus de précisions sur ce film, je me permets de renvoyer à l'ouvrage éponyme très précieux de Frédérique Devaux, Éd. Yellow Now, ainsi qu'à ma contribution en postface à la réédition du texte du film (Éd. HC, 2000).

161 Ce que Greil Marcus souligne par exemple, dans son livre magnifique *Lipstick Traces*, comme le nœud secret qui relie à la fois Dada et les situationnistes, est leur intérêt très fort pour le Moyen Âge. Semblable intérêt est certes une retombée tardive d'une réflexion décisive inaugurée par le romantisme allemand et français. Greil Marcus est journaliste de rock américain. Son livre, écrit depuis une dizaine d'années, ambitionne de retracer l'histoire de Dada jusqu'aux Sex Pistols, en passant par les situationnistes.

162 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 45.

163 Cf. Annick Bouillaguet, *Marcel Proust. Le Jeu intertextuel*, 1990.

164 *Poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963, trad. franç. 1970 ; *François Rabelais et la Culture populaire sous la Renaissance*, Moscou, 1965, trad. franç. 1970 ; plus tard, *Esthétique et Théorie du roman*, Moscou, 1975, trad. franç. 1978 ; *Esthétique de la création verbale*, Moscou, 1979, trad. franç. 1984.

165 Pierre Huyghe, l'auteur de *Remake* en 1995, a également réalisé un projet à partir de ces deux procédés : *Dubbing* (1996) ; *Multi Language Version* (1997).

166 Comme l'avait très bien vu André Bazin dans, « À propos des reprises », in *Cahiers du cinéma*, n° 5, 1951, et, « Remake USA », in *Cahiers du cinéma*, n° 11, avril 1952.

167 Pour tous les artistes envisagés ici, le rapport au cinéma est indissociable d'une expérience de la télévision. C'est vrai pour David Lamelas à partir de 1974, ou bien sûr pour Jean-Luc Godard mais également pour Douglas Gordon par exemple, qui déclarait récemment combien sa culture cinématographique avait été médiatisée par la télévision (in *Douglas Gordon Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1998, pp. 37 et 137).

168 Pierre-André Boutang, *Itinéraire d'un ciné-fils*, deuxième partie, entretien avec Serge Daney, télédiffusion sur France 3, 1989.

169 Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 78.

170 L'intervention de Douglas Gordon se limite en effet à ralentir la durée originale du film sur vingt-quatre heures, ce qui a pour effet de le rendre muet. Projeté en vidéo sur un écran mobile, il a donné lieu à différents dispositifs d'exposition. Bien entendu, ce changement de temporalité est essentiel : comme le disait Serge Daney, « on pourrait poser aux films une seule question : celle du temps qu'ils se donnent », in *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 77.

171 Sur tous ces thèmes, je renvoie à la « critique de l'instant et du continu » proposée par Giorgio Agamben dans *Enfance et Histoire, Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Éd. Payot, 1989.

172 Il s'agit d'une génération d'artistes, tels que Cindy Sherman ou Sherrie Levine, qui émerge à la fin des années 70-80 à New York, et dont Douglas Crimp, dans son texte intitulé « Pictures », paru dans *October* [n° 8, printemps 1979], est l'un des premiers à avoir rendu compte.

Il n'est pas sans intérêt de constater que Douglas Gordon lui-même définit sa méthode de travail comme un processus de « kidnapping » : « I describe my working process as engaging in selective possession, or abduction [...] », in *Douglas Gordon, op. cit.*, pp. 38-40.

Par ailleurs, les grands jalons de l'histoire de l'appropriation, depuis *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp (1919), première appropriation d'une icône de l'histoire culturelle, en passant par *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg et *Flag* (1954) de Jasper Johns ont été rappelés par Benjamin Buchloh dans son texte « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » paru dans *Artforum* en 1981.

173 Arthur C. Danto, « Photographies et Happening, les photographies de Cindy Sherman » in *Cindy Sherman Untitled Film Stills*, Schirmer-Mosel, Munich-Paris, 1990.

174 « Si animer l'image, la voir bouger, a été le rêve de l'humanité, on peut avancer que nous assistons au mouvement inverse : la voir s'arrêter, prendre la pose, se figer, osciller entre immobilité et mouvement. Pulsions de mort (retour à l'inanimé) ; manque de sens, de destination », Serge Daney, *op. cit.*, p. 37.

175 Je pense ici notamment aux *wordscapes* de Fiona Banner.

176 Je me permets de renvoyer à mon texte « Narration et paysage, ce que devient le cinéma à l'heure de sa reproduction. Quelques remarques à partir du travail de six jeunes artistes britanniques », in *Perfect Speed*, catalogue, MacDonald Steward Art Center, Guelph, Canada-Southern Florida Contemporary Museum, Tampa, Florida, USA, 1995.

177 Youssef Ishaghpour, « D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma », in *Obliques* nos 20-21, 3^e trimestre 1976.

178 Cette hypothèse revient à dire que *Remake* serait la source des projets utilisant la méthode du casting : du premier projet de télévision de Pierre Huyghe, Canal 33 à Villeurbanne (1995), où il était demandé à des volontaires de danser devant la caméra sur une musique de leur choix, ou plus encore, de celui réalisé l'année suivante dans le contexte de l'exposition « Traffic », où les participants devaient s'essayer à l'interprétation d'une série de scénarios de films ayant tous trait, justement, à la double identité.

La série de photographies de Sharon Lockhart intitulée *Audition* (1994) a été réalisée à partir d'un principe similaire.

179 Serge Daney, *Le Salaire du zappeur* (chroniques parues dans *Libération*, septembre-décembre 1987), Paris, P.O.L., 1993, pp. 85 et 86.

180 Sur ces questions voir Raymond Williams, *Television Technology and Cultural Form*, introduction de Lynn Spigel, Wesleyan Uni-

versity Press, Hanover and London, 1992 [1^e éd. 1974].

181 Serge Daney, *op. cit.*

182 Roland Barthes, *Communication* n° 8, Paris, 1996.

183 David Lamelas, *A new refutation of time*, catalogue, Rotterdam-Munich-Barcelone, 1997.

184 Avec notamment *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: the visual image, text and audio*, Biennale de Venise (1968), qui consistait en la lecture publique en six langues différentes de toutes les informations relatives à la guerre du Vietnam envoyées par télex par l'une des plus importantes agences de presse d'Italie, disponibles ensuite sous forme d'enregistrements sonores et de documents tapés à la machine.

Et la même année : *Analysis of the elements by which the massive consumption of information takes place*, présenté à Düsseldorf dans le cadre de « Prospect 1968 » où, sur la base de six jours d'enregistrement d'un programme radio, réenregistré et diffusé sur trois magnétophones différents, juxtaposé à la réception des journaux et hebdomadaires locaux et à la projection d'un film commercial sélectionné arbitrairement, était dissocié musique, publicité, et informations journalistiques.

Ces deux projets mettent en évidence l'expérience simultanée de continuité (continuum du flux ou du *flow* radiophonique, du télex, etc.) et de discontinuité (dissociation et fragmentation de la « pure » information) en tant que caractéristique essentielle des médias de masse. Ainsi la conjonction du roman [puis, à partir des années 10-20, de feuilletons projetés sur les écrans des grandes salles de cinéma (*Fantômas*, *Buffalo Bill*)] sous la forme de fascicules à épisodes, et des « nouvelles », a été consubstantielle à la naissance de la presse écrite. Ce mixage de fiction et d'information, associés par la publicité, est aujourd'hui, comme l'a montré Raymond Williams, une des caractéristiques fondamentales de la télévision.

C'est en partant de la même conjonction, et donc des conditions historiques de la destruction du récit et de la réification de toute expérience (cf. Walter Benjamin, *Le Narrateur*, 1936), que David Lamelas tentera d'en renverser les effets, à partir de *Study of the Relationships between Inner and Outer Space* (1969), qui privilégie l'enregistrement cinématographique, accompagné de *stills*, de moments gelés par l'image photographique développés sur papier, articulation qui constitue la base de tous les projets ultérieurs des années 70-80, en reconstituant la possibilité d'une nouvelle forme narrative dans le contexte des arts visuels.

185 Ce projet, qui remonte aux *Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire, définit tout l'enjeu du célèbre poème de Stéphane Mallarmé *Un Coup de dé jamais n'abolira le hasard*. Repris par Marcel Broodthaers, ami de Lamelas, il est essentiel pour comprendre son intérêt paradoxal pour le cinéma. Sur ce point, je me permets de renvoyer à « Projet pour un texte : le modèle cinématographique dans l'œuvre de Marcel Broodthaers », in *Marcel Broodthaers cinéma*, catalogue, Fundación Tàpies, Barcelone, Kunsthalle de Düsseldorf-Museum für Gegenwart, Berlin, avril 1997-mai 1998. Pour ce qui est du contexte de l'art américain des années 60-70, on peut également se reporter à « Pour un cinéma d'exposition [1], Retour sur quelques jalons historiques », in *Omnibus*, Paris, avril 1997.

186 Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993, pp. 20-22.

187 Noël Burch, *op. cit.*, p. 213.

188 Pour un autre exemple détaillé d'un tel dispositif, on peut se reporter à mon texte, « Alors, maintenant ? note sur une exposition de Cæcilia Tripp », in *Omnibus*, juillet 1997.

189 Roland Barthes : « La mort de l'auteur », in *Manteia* n° 5, 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

190 Ronald V. Bettig, *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Westview Press, Boulder, 1968.

191 Entretien publié dans *De Groene Amsterdammer*, Amsterdam, 18 décembre 1996.

192 *Le Monde* du 27 mars 1999. Lire aussi Bernard Edelmann et Edgar Roskis, « La rue privatisée », in *Le Monde diplomatique*, juillet 1997.

193 Ce que fait par exemple l'entreprise Corbis, propriété du riche Bill Gates, qui dispose déjà des droits électroniques sur plus de 25 millions de clichés photographiques.

194 Bouziane Daoudi et Hadj Miliani, *L'Aventure du raï. Musique et société*, Paris, Seuil, 1996.

195 *Ibid.*

196 Krister Malm and Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity*, London-New York [Routledge], pp. 57 et 199-200.

197 Rosemary Coombe, *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation and the Law*, Durham and London [Duke University Press], 1998, p. 86.

198 Bernard Lang, « Des logiciels libres à la disposition de tous », in *Le Monde diplomatique*, janvier 1998.

199 André Nayer et Suzanne Capiou, *Un Statut pour les artistes. Dossier documentaire et propositions*, Communauté française de Belgique/C.F.R.P., Bruxelles, 1991.

200 Sur la citation on se reportera au très beau livre d'Antoine Compagnon *La Seconde Main*, Éd. du Seuil, 1979, qui brosse un panorama érudit accompagné de profondes analyses sur les différents âges de la citation depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Compagnon dit de la citation qu'elle constitue la « relation interdiscursive primitive ».

201 Rapport de la Commission de réflexion sur le Livre numérique, ministère de la Culture, mai 1999, p. 69.

202 Ce n'est pas par hasard si Proust s'est tant intéressé à la question du pastiche. Dans le pastiche c'est bien le Texte que je sollicite à travers l'écriture. Je tends vers l'œuvre un miroir dans lequel elle se dédouble. Il adresse un sourire familier derrière lequel transparait un rictus. Le pastiche jette un défi à l'autorité en ce sens qu'il force la clôture de l'œuvre à laquelle elle oppose une fin de non recevoir en affichant l'originalité de son fonds.

203 Cf. Jean-Louis Cornille, *Conte d'Auteur*, P.U.L., 1992.

204 *Ibid.*

205 La distinction entre « fonds » et « fond » en français ne sera accomplie qu'au 17^e siècle.

206 Roger Charrier, entretien in *Le Monde* du 19 mars 1999.

207 *Ibid.* Le rapport Cordier dit par exemple : « avec le numérique, les mots peuvent être modifiés par le lecteur et la textualité n'est plus circonscrite au livre ». Ou encore : « Grâce au numérique, le lecteur peut, en effet, être en même temps auteur » (pp. 25-26).

208 « Authentique » signifie originellement « qui agit de sa propre autorité ».

209 On pourrait montrer, mais cela sortirait largement de la présente intervention, qu'en fait l'immatérialité est inséparable de la trace.

210 Cf. *Le Monde* du 10 février 2000, *Moloch*, le polar de Thierry Jonquet, n'est pas condamnable. Le Tribunal de Grande Instance de Paris rappelle le droit des artistes à s'inspirer de faits réels.

211 Voir à ce sujet le roman de Gombrowicz *Trans-Atlantique* où a lieu une scène entre le narrateur et un célèbre écrivain argentin (dont tout porte à croire qu'il s'agit de Borgès), s'achevant sur ce constat qu'« ainsi donc rien n'était plus à moi, mon bien n'était plus mon bien mais pur larcin à autrui dérobé. »

212 Yves Eudes, in *Le Monde* du 18 novembre 1999.

213 Parmi les mouvements artistiques qui, au 20^e siècle, ont thématiquement ce changement de paradigme il faut citer, entre autres, le constructivisme et le surréalisme. Je remercie J.-F. Chevrier d'avoir attiré mon attention sur ce point.

214 In *Le Monde*, 11 octobre 1999.

215 In *Le Monde* du 14 octobre 1999.

216 Je remercie Frédéric-Jérôme Pansier pour avoir attiré mon attention sur ce phénomène.

217 Avènement pris au sens heideggerien en tant que « ce qui s'offre à nous comme passé, c'est-à-dire comme un avènement qui tout simplement n'est plus, peut-être repos. Et ce repos peut avoir une plénitude d'être et de réalité, qui finalement surpasse essentiellement la réalité du réel au sens de l'actuel. », in *Qu'est-ce qu'une chose ? « Tel »*, Éd. Gallimard, 1971, p. 37.

218 Jacques Salomon et Bernard Edelman, « De la propriété littéraire et artistique », in cat. *Feux Pâles*, C.A.P.C. Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991, pp. 149-157.

219 *Frage der Präsentation*, Museum für Kultur, Berlin, 1982.

220 Philippe Thomas sous le nom de Georges Verney-Carron, « Publicité, Publicité : de quelques cas de figures », in *Art Press*, n° 129, octobre 1988, pp. 37-41.

221 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, t. 1, 1994, p. 798.

222 André Françon, *La Conception traditionnelle du droit d'auteur*, C.N.R.S., Paris, 1991.

223 Avant cette date le travail de Philippe Thomas, en dehors du groupe I.F.P., se manifeste sous la forme de productions linguistiques.

224 Je dois cette remarque à Philippe Thomas, juillet 1995.

225 Laura Carpentier, *Insights*, Galerie Claire Burrus, Paris, 1990.

226 *Ibid.*, p. 42.

227 Jacques Salomon et Bernard Edelman, « De la propriété littéraire et artistique », in cat. *Feux Pâles*, op. cit.

228 Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1965.