

le partage
de la décision
dans le processus
de conception

Les génériques coopératifs

Brouillon général

© **Brouillon général** 22 octobre 2016

1^e publication Automne 2004 : Revue [plastik] n°4, Revue du centre d'Études
et de Recherches en Arts Plastiques de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Les génériques coopératifs

le partage de la décision dans le processus de conception

Le terme de *décideur* attribué aux managers et aux politiques semble indiquer que les autres acteurs sociaux seraient plus ou moins dépourvus de ce rôle. La séparation entre travail et activité productrice de soi est la norme, tandis que l'inscription citoyenne s'arrête là où le processus de décision commence.

Il peut sembler paradoxal de constater que l'artiste, idéal d'un sujet non-séparé, devienne un modèle d'opérateur pour la nouvelle économie¹ alors même que le marché et la séparation domine. Le néo-management intègre-t-il globalement les qualités de l'activité artistique ou opère-t-il des discriminations dans cette référence, et si oui lesquelles ? S'il s'intéresse à l'artiste, n'est-ce pas parce que le marché participe à son formatage ? L'artiste-travailleur n'est-il pas lui-même guetté par ce régime de la séparation, et l'avant-garde conviée à se survivre dans un devenir publicitaire ?²

Il faut se remémorer les avant-gardes esthétiques et politiques pour trouver un projet global de désaliénation. Actuellement l'autonomie individuelle et collective³ est expérimentée par les acteurs qui développent des projets collectifs, ceux qui investissent les friches urbaines⁴ et les réseaux numériques dont il sera plus particulièrement ici

question. En établissant de nouveaux rapports entre le singulier et le collectif, ils réinterprètent une nouvelle échelle de l'œuvre, et de nouvelles capacités d'émancipation du sujet. Cette situation plus ouverte témoigne de l'émergence d'une culture de l'autonomie de la décision.

Compétences et générique personnel

Le cliché de la référence au travail pour l'évaluation d'une œuvre d'art ne doit pas nous masquer l'importance de la notion de compétence comme signifiant transversal à l'ensemble des activités, l'art y compris. Il est cependant légitime que la tradition artistique puisse donner sa propre lecture de ce signifiant général. Ainsi Robert Filliou est-il dans sa compétence d'artiste lorsqu'il proclame son principe d'équivalence : *pas fait, bien fait, mal fait*. Il serait savoureux d'évaluer la possibilité d'intégration de ce principe par le néo-management !

Bien qu'il puisse paraître hasardeux d'établir une équivalence entre compétence et incompétence, il est pertinent de maintenir ces deux notions en présence dans des situations fondées par le changement et l'innovation. Ainsi les situations de transfert d'expériences et de savoirs que j'accompagne m'ont amené à formuler la notion d'*expertise réciproque* :

***La compétence de B enrichit la compétence de A,
L'incompétence de C enrichit la compétence de B,
L'incompétence de C change de signe***

C'est bien parce que C pose de nouveaux problèmes à B, que B est convié à un effort d'élaboration supplémentaire, donc à une augmentation de son champ de compétence. Ceci signifie que l'incompétence et la crise ont une valeur, dans la mesure où elles vont participer d'un accroissement des compétences générales. Cet énoncé est constructiviste dans la mesure où sa validité est relative à une mise en œuvre problématisée.

Au cours des dernières décennies le marché de l'emploi est passé d'une logique de *qualification* à une logique de *compétence*, tandis que les *chefs du personnel* devenaient des *directeurs de ressources humaines*. Dans le premier cas, le référent est le métier, ou le poste que l'on occupe dans l'entreprise, dans le second, c'est l'étendue du registre des compétences qui définit l'employabilité. Ces compétences sont acquises dans un parcours individuel qualifié de *générique personnel*⁵. Cette agrégativité performative des compétences dans une biographie est particulièrement bien représentée par l'artiste. Celui-ci intéresse le néo-management⁶ pour plusieurs raisons, mais sans doute d'abord parce qu'il est un opérateur de transfert entre vie privée et travail. L'espace privé et le temps privé sont

désormais susceptibles d'être investis par les « ressources humaines ». Sa qualité d'engagement dans un travail expressif de soi représente un modèle d'identification personnelle à une activité. Acteur innovant, il transforme son offre en demande. En ce sens l'artiste est un entrepreneur qui gère des compétences multiples en évolution. Il constitue un réservoir de compétences externalisées⁷ qu'il assume dans un parcours personnel risqué. Son capital symbolique est accumulé dans un *générique personnel*. A la limite, le générique de ses apparitions publiques vaut pour l'œuvre, et son nom pour le générique.

L'œuvre comme générique des décisions

Si le néo-management sait repérer chez l'opérateur artistique un certain nombre de qualités susceptibles d'accompagner des processus de changement visant in-fine au leadership d'entreprise, la légitimité des œuvres de l'art est plutôt référée à des procédures d'intelligibilité sans finalité. L'appropriation privée n'est qu'un des avatars de l'œuvre qui anticipe toujours un destin public. En cas de réussite, l'œuvre inscrit dans la sphère publique des faits irréfutables sous la responsabilité d'une signature. L'œuvre se manifeste comme un fait social qui témoigne de la singularité d'un auteur prenant la liberté d'exposer publiquement le résultat d'une série de décisions. Quel que

soit le sort qui sera réservé à l'œuvre, ces décisions sont irréfutablement historicisés en relation au nom propre de son auteur. Cette irréfutabilité est intéressante pour autant qu'elle témoigne d'une responsabilité de la décision doublement articulée au privé et au public. L'œuvre implique la durabilité de la responsabilité publique d'un sujet qui est lui-même au travail en tant que sujet. C'est parce qu'elle porte un nom qu'elle peut faire l'objet de critiques et d'évaluations qui induiront un récit. Pour qu'il y ait un récit il faut qu'il y ait des noms⁸ rapportés à des faits, et à une durée dans laquelle s'agrègent toute une série d'autres noms : les acteurs qui la portent ou qui contribuent en tant que public à son succès.

Mais la notion d'œuvre évolue en se référant à des ensembles plus complexes que l'objet : de la pièce à l'exposition. Cette évolution a pour contexte la modification des capacités d'initiatives des opérateurs : les commissaires deviennent artistes, les artistes commissaires, les critiques courtiers... tandis que le public se refuse souvent à jouer son rôle de public. Ces changements cantonnés à l'intérieur d'un cadre de référence naturalisé produisent des effets de redondance. Les théories de la complexité décrivent en effet la baisse de performance d'un système quand on se contente de permuter les mêmes termes à l'intérieur d'un même environnement. L'innovation nécessite de changer de cadre. Il est utile alors d'aller visiter d'autres champs pour voir si

les solutions trouvées ne nourrissent pas des problèmes intéressant le renouvellement des pratiques de l'art. Pour cela, je propose un détour vers d'autres logiques, celles du logiciel libre.

Culture du logiciel libre

Le phénomène du logiciel libre est caractérisé par un style coopératif de développement d'outils informatiques. La publication du code source d'un programme, induit une réciprocité potentielle entre concepteurs et utilisateurs, dans le cadre de transferts de compétence gratuits. Cette transparence et cette distributivité des éléments constitutifs de l'outil interpellent le mode du secret, et la capitalisation individuelle des compétences induite par le management industriel et culturel.

Le concept de logiciel libre modélise une *œuvre/outil*, et non plus une *œuvre/résultat*. Il instaure la potentialité de relations horizontales entre des opérateurs qui sont des co-élaborateurs. Les processus de conception partagés en réseaux expérimentent un nouveau partage de la décision en redistribuant les effets de centre et de périphérie. Je développerai cette thématique à partir de la référence à deux textes canoniques du logiciel libre : « *La cathédrale et le Bazard* » de Eric Raymond et « *Le projet GNU* » de Richard

Stallmann. Ces deux récits décrivent des procédures d'élaboration d'outils capables d'activer d'autres modes de relations sociales que celles que le marché prétend résumer.

Concepts du logiciel libre et concepts artistiques : *Cathédrale et bazar*

*La cathédrale et le Bazar*⁹ analyse le succès d'un projet de logiciel dont le code source est ouvert et oppose deux styles de programmation : Le style Cathédrale, vertical, et le style Bazar, horizontal. De ce texte je saisisrai les intitulés des chapitres 2, 3 et 4 :

Le courrier doit passer
De l'importance d'avoir des utilisateurs
Distribuez tôt, mettez à jour souvent

Ces déclarations qui résonnent comme des consignes techniques ont également une portée très explicitement esthétique au sens où elles induisent un style de processus où la conception s'ouvre au récepteur. Cette intrication d'inductions à la fois techniques et philosophiques impliquant le récepteur n'est pas sans rappeler le fameux programme accompagnant les *statements* de Lawrence Weiner :

L'artiste peut construire le travail

Le travail peut être fabriqué (par quelqu'un d'autre)

Le travail peut ne pas être réalisé

Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception.

Depuis ce rapprochement je formulerai et expérimenterai l'hypothèse suivante : Que se passe-t-il si on fait voyager le programme définit dans *Cathédrale* et *bazar* et les propos qu'ils précèdent dans un champ de lecture artistique ?

Le courrier doit passer ...« Les bons programmeurs savent quoi écrire. Les grands programmeurs savent quoi réécrire »... Qu'est-ce qui se passe si on remplace programmeur par artiste ? ...« Il est pratiquement toujours plus facile de partir d'une bonne solution partielle que de rien du tout ». Cela concerne également les pratiques artistiques ...« On ne comprend souvent vraiment bien un problème qu'après avoir implanté une première solution »... Les œuvres élaborent des problèmes qui vont constituer des matériaux pour les théories à venir.

De l'importance d'avoir des utilisateurs ...« Traiter vos utilisateurs en tant que co-développeurs est le chemin le moins semé d'embûches vers une amélioration rapide du code et un débogage efficace »... Traiter le public en tant que co-

développeurs engage une critique en amont du processus de conception. Cette exigence supplémentaire enrichit l'œuvre d'une nouvelle complexité. ...« *En réalité, je pense que la bidouille la plus ingénieuse de Linus, et celle qui a eu le plus de conséquences, n'a pas été la construction du noyau de Linux en lui-même, mais plutôt son invention du modèle de développement de Linux »... On passe ici très explicitement de considérations concernant l'outil technique à l'esthétique d'un projet transposable dans d'autres champs.*

Distribuez tôt, mettez à jour souvent ...« *Étant donné un ensemble de bêta-testeurs et de co-développeurs suffisamment grand, chaque problème sera rapidement isolé, et sa solution semblera évidente à quelqu'un. C'est ce que j'appelle: ``La Loi de Linus''*... A partir du moment où le problème est rendu public les solutions sont ouvertes à tous. ...« *Il n'est pas nécessaire que la personne qui comprend un problème soit la personne qui l'ait d'abord identifié... Je pousserai le bouchon jusqu'à dire que le plus difficile est de trouver le problème* »... Le public peut repérer ce qui fait problème et donne ainsi du blé à moudre aux opérateurs réputés compétents. L'identification d'un problème constitue elle-même une compétence (cf. ci-dessus *expertise réciproque*). ...« *Il est presque aussi important de savoir reconnaître les bonnes idées de vos utilisateurs que d'avoir de bonnes idées vous-même. C'est même préférable, parfois* ». Le public peut également avoir des idées et des propositions intéressantes, capables d'enrichir le

processus de conception. Si la réception participe de la conception, il est préférable de faire savoir que l'on a engagé une recherche, de la mettre en discussion, de tenir compte des retours, plutôt que d'attendre d'avoir réalisé Le Grand Œuvre pour le rendre public. La conception intègre d'emblée échange d'informations, médiation et critique, le débat est au cœur du processus.

Vers des génériques coopératifs : Le projet GNU

Le projet GNU, publié à l'origine dans le livre « *Open Sources* » par Richard Stallman pourrait être qualifié d'épique, avec ses découvertes heureuses, ses captations d'héritages, ses retournements, et tout un générique d'auteurs qui émaillent ce récit. Le projet, né du constat que les outils informatiques nous formatent, a pour objectif de permettre aux utilisateurs de pouvoir réagir sur leur conception. D'une réflexion philosophique sur la gestion privative de l'outil, naît le projet de révéler le code source d'un programme et donc de permettre qu'il soit modifié et redistribué avec ses modifications. Il est important de souligner que cette invention vise le noyau de l'ordinateur : *le système d'exploitation* qui est un - outil d'outil - puisqu'il est nécessaire à l'utilisation de tous les autres logiciels. Le projet GNU opère stratégiquement sur le noyau d'un outil hégémonique. « *L'idée que le système social du logiciel*

propriétaire - le système qui vous interdit de partager ou d'échanger le logiciel - est antisocial, immoral, et qu'il est tout bonnement incorrect, surprendra peut-être certains lecteurs. Mais comment qualifier autrement un système fondé sur la division et l'isolement des utilisateurs ?... Je me suis demandé si je ne pouvais pas écrire un ou plusieurs programmes qui permettraient de souder une communauté ».

En 1984 ou 1985, Richard Stallmann reçoit une lettre de Don Hopkins qui avait inscrit par jeu sur l'enveloppe : « *Copyleft - all rights reversed* ». Cette anecdote va résonner sur sa recherche au point de donner son nom au concept de distribution développé dans le projet GNU¹⁰. Le *copyleft*, ou *gauche d'auteur*¹¹, formalise le fait que tout un chacun peut contribuer à l'élaboration de l'outil. Il pourra signer de son nom la version du logiciel qu'il distribue à la condition de citer les auteurs qui le précèdent. Ce concept est formalisé juridiquement par une *Licence Publique Générale* qui implique une traçabilité du processus de conception.

En faisant la généalogie de la conception du système GNU, Richard Stallmann cite des noms propres en face de chacune des responsabilités engagées dans son développement. Ce récit met en application les principes même du *copyleft*. Ce qui traduit bien une attitude culturelle au delà de son domaine d'application propre : les mentions accompagnant la distribution du logiciel. Le *copyleft* dépasse le *générique*

personnel vers un *générique coopératif*. Celui-ci associe des noms propres à des responsabilités à l'occasion de la réalisation de ce qu'il faut bien appeler œuvre, puisque la réflexion sur la forme de l'outil est constamment guidée par une réflexion esthétique-politique.

Sphère publique à l'œuvre

La tradition de l'art et la tradition récente du copyleft impliquent une traçabilité. Mais ces deux traditions accordent des rôles différents à leurs protagonistes : l'une à partir du *générique personnel* résumé par le nom de l'artiste, l'autre à partir d'un *générique coopératif* déclinant les auteurs successifs du projet. Ces traditions méritent d'être éprouvées réciproquement.

D'un côté les compétences et la réputation sont capitalisées par un nom. Ce sont les stratégies de l'*hyper nom*,¹² avec en contre-champ : l'anonymat. Des noms sont effacés pour en mettre d'autres à leur place qui condenseront pouvoir et prestige. Le domaine public est sans cesse rapté par la société anonyme qui efface les noms propres de ceux qu'elle emploie tout en réclamant toujours plus d'implication du propre du sujet.

D'un autre coté, un récit décrit une œuvre plurielle historicisée sous la responsabilité d'un agencement de noms constituant un générique coopératif. L'invention du générique coopératif met au clair le caractère collectif de l'œuvre et historicise les décisions qui ont présidé à son élaboration. En cela il constitue un dispositif plus évolué que la seule attribution d'une œuvre à une personne réputée artiste, commissaire, ou autre... ainsi le signataire n'est pas nommé pour le rôle social qu'il tient, où la condensation de capital symbolique qui se fait sous son nom, mais exactement pour les décisions qu'il a prises et les réalisations qu'il a faites. Le générique coopératif corréle une distributivité de la décision. En plaçant une œuvre sous la responsabilité d'un générique coopératif et en attribuant des droits de propriété intellectuelle aux contributeurs : ceux qui s'intéressent, et participent à une situation ouverte de transfert de compétences, quelque soit leur statut socio-professionnel, vont pouvoir progresser individuellement en même temps que le collectif progresse. Un nouveau rapport entre le singulier et le collectif se développe. C'est à l'aune de la description d'un tel processus de conception coopératif, qu'il est à mon sens nécessaire d'éprouver la notion d'œuvre telle qu'elle est aujourd'hui légitimée par le marché institutionnel et privé.

Vis-à-vis d'un générique personnel déroulant un ensemble de références et de compétences capitalisables par des individus

concurrents, le modèle du copyleft indique l'émergence d'œuvres collectives. Il ne s'agit plus d'une œuvre bâtie pour les autres, mais *avec* d'autres. Une *autre* critique, croisant différents champs de références, pourrait alors évaluer les œuvres selon leur capacité à proposer des stratégies de liberté.

La situation de désenchantement ambiante ne peut s'inverser que par le choix de contraintes plus exigeantes. Une situation de transferts réciproques incluant une discussion des valeurs respectives, complexifie l'exercice de l'art et le rend plus intéressant en lui permettant de s'enrichir de nouvelles différences. Ce modèle est constructiviste pour autant qu'il ne désigne aucune vérité ; il traduit plutôt une propension constatée. Des multitudes de noms propres en devenir, élaborent le plus loin possible de la société anonyme, une sphère publique activée par un autre partage de la décision.

***L'œuvre est l'émergence réciproque
des noms propres et du collectif***

¹ *En janvier dernier, nous avons organisé à Paris une immersion au Palais de Tokyo pour un groupe de dirigeants du secteur bancaire. L'objectif était de découvrir les modes de relations mis en œuvre entre le public, les artistes, les médiateurs et le lieu lui-même, en lien avec le concept d'«esthétique relationnelle» développé par Nicolas Bourriaud, co-directeur de ce site de création contemporaine. Après une découverte du lieu et une rencontre avec un de ses responsables, les dirigeants ont rédigé in situ un rapport sur ce qu'ils avaient observé, écouté et éprouvé. Le lendemain, j'ai animé un questionnaire sur la stratégie de Service de leur entreprise, par confrontation avec leur expérience des concepts mis en œuvre au Palais de Tokyo.* Christian Mayeur, directeur de Skills Action Sensation, société de conseil en stratégies de création et transformation. *Business Digest*, N° 121, Juillet 2002.

² *Après la fin de l'art, l'art n'a plus de fin. Tout fait art. L'art fait office de moyen. Il est instrument d'officialisation de tous les moyens. Son office n'est pas de faire œuvre, mais d'instaurer l'officialité, l'empire technico-médiatique de sa publicité, en des réseaux commis d'office à l'instrumentalisation de l'œuvre.* René Denizot. *Office de l'œuvre et officialité de l'art, Penser l'art à l'école.* Actes Sud, p. 113.

³ Le terme autonomie est entendu au sens de Castoriadis : *Cela revient à dire qu'il ne peut pas y avoir d'«autonomie» individuelle s'il n'y a pas d'autonomie collective, ni de «création de sens» pour sa vie par chaque individu qui ne s'inscrit dans le cadre d'une création collective de significations.* Cornelius Castoriadis. *La montée de l'insignifiance.* Seuil, 1996, p. 62-63.

⁴ Ce texte s'intéresse plus particulièrement aux processus de conceptions partagés dans les réseaux numériques. Le projet *Friche(s) à l'œuvre*, coordonné par l'auteur de ce texte traitait, lui, des réseaux urbains. En tête du document F. à l'. un générique traduit les implications d'acteurs hétérogènes, auteurs d'un moment de réalisation de la sphère publique. La notion de *friche* peut être mise en miroir de la notion de *compétence* comme signifiant général débordant une pure question spatiale. Grands Ateliers de L'Isle d'Abeau, L'école supérieure d'art de Grenoble, Mois de l'architecture, 2000.

⁵ *Etre entrepreneur de sa carrière, comme le dit la littérature managériale, c'est se constituer un «générique personnel» et une réputation visible et authentifiable hors des limites d'une seule entreprise.* Pierre-Michel Menger. *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2002, p.84.

⁶ *La façon dont la figure du manager se charge aujourd'hui des qualités de l'artiste et de l'intellectuel tend à estomper l'écart institué depuis le romantisme, entre le réalisme de ceux qui sont aux affaires et l'idéalisme des hommes de culture, et cela d'autant plus que les changements qui on affecté le système de production culturel conduisent les artistes et les intellectuels pour mener à bien leurs projets, à développer une intense activité de connexion avec des personnes et des instances très diverses, d'exploration de réseaux, d'instauration de partenariats, de montages, notamment financiers, de projets.* Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, essais Gallimard 1999, p. 397-398.

⁷ *L'externalisation des pratiques artistiques in Esthétique de la décision.* François Deck, revue *EspacesTemps*, 78-79/2002, p. 101-104.

⁸ cf. *Vers un générique de l'espace public ?* François Deck, *Chantier Public*, Le Cargo, Maison de la Culture de Grenoble, mai 2001.

⁹ <http://www.linux-france.org/article/these/cathedrale-bazar>

¹⁰ <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html>

¹¹ *Copyleft attitude.* Une initiative proposée par : François Deck, Emmanuelle Gall, Antonio Gallego, Roberto Martinez, Antoine Moreau. Accès local, Paris, janvier 2000 et Public> Paris, mars 2000, cf. banque de questions : *Les logiciels libres sont-ils un modèle pour l'art contemporain ?* Copyleft, Allotopie, Éditions Incertain Sens, 2003.

¹² *La désignation nominale ne semble plus avoir de rapport direct avec la personne... Comment penser la singularité d'un hyper nom (...) régi par les nouvelles lois de l'ingénierie culturelle ?* Frédéric Migayrou, *Stratégies de l'hyper nom. Exposé n° 1* printemps / été 94, *Le propre des noms*, p. 78.

Brouillon général



**L'œuvre est l'émergence réciproque
des noms propres et du collectif**