Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis

THE PIRATE CINÉMA DE NICOLAS MAIGRET, LES DÉPENDANCES D'UN FLUX DANS LA CREATION D'UN MASHUP

PROJET TUTORÉ

présenté à M. Patrick NARDIN

dans le cadre de la licence 3 Arts plastiques

réalisé par M. Vincent BONNEFILLE

Le mardi 22 avril 2014

LA TABLE DES MATIÈRES

ORGANISATION DES NOTES D'ANNEXES

1	L'INTRODUCTION	p.1
2	LE CONTEXTE DE CAPTATION ET DE RESTITUTION DU FLUX VIDÉO	p. 1
2.1	Le dispositif logiciel à l'origine de la captation des ressources	"p. 1
2.2		-
2.3		-
2.4		-
3	LE MASHUP, UN GESTE PERFORMATIF	p. 5
3.1	La décontextualisation des figures narratives dans un flux autogénéré	p. 5
3.2	Point d'observation des consommations au sein du réseau	p. 6
3.2	.1 L'art de l'appropriation - partielle ou complète	p. 6
3.2	Mashup numérique et remontages : quelle implication de l'artiste ?	p. 7
4	L'APPROPRIATION DE CONTENUS	p. 9
4.1	Modération et accessibilité des flux d'information sur internet	p. 9
4.2	L'identité physique et l'anonymat relatif	p. 10
4.3	L'usage raisonné des contenus pour un partage culturel	p. 11
4.3	.1 Æther Mashup, anonymat et pratique de la copie pirate	p. 13
5	CONCLUSION	p. 12
	LES PAGES D'ANNEXES	
	BIBLIOGRAPHIE	
	WEBOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE	
	ILLUSTRATIONS (IMAGES ET SCHÉMAS)	iv
	GLOSSAIRE	Viii

ORGANISATION DES NOTES DE PAGES D'ANNEXES

Les différents dispositifs scénographiques sont détaillées en annexe.

Dans le texte, les appellations "(disp. A)" ou "(fig. A)", par exemple, renvoient au "dispositif A" et à la "figure A" qui se trouvent dans les annexes.

Les termes présents dans le glossaire, qui se trouvent en annexe, sont mentionnés à leur première apparition par un g en exposant à côté du mot ou de l'abréviation (exemple : bug^s).

À propos des références à des sites internet, ils étaient tous accessible aux adresses indiquées le 20 avril 2014.

1 L'INTRODUCTION

La production de Nicolas Maigret, artiste contemporain, l'engage dans des réflexions protéiformes ayant pour point commun l'appropriation d'outils technologiques. Dans son installation *The Pirate Cinema*, il utilise une matière dont il ne possède pas les droits. Ce found footage^g – ou plutôt mashup^g – est le résultat d'une numérisation de films en transfert sur les réseaux peer-to-peerg (« pair à pair » en français, abrégé en P2P), eux-mêmes, de fait, copies d'originaux. La captation et la diffusion de ces vidéos modifient leur composition graphique, leur rôle narratif ou encore leur statut en tant qu'œuvres. Ces glissements résultent d'une succession d'interventions autonomes entre elles qui affectent la perception finale du spectateur. De par les outils utilisés, l'installation s'inscrit d'office dans une économie globale et interconnectée, et c'est précisément cet aspect performatif de restitution du contenu qui nous intéresse ici. Exposer un flux vidéo dans le même temps de sa production lui donne à priori un caractère documentaire. En comprenant les mécanismes à l'œuvre dans la restitution de ce flux vidéo, nous pourrons déterminer la position de l'artiste dans le processus d'appropriation des contenus. Nous délimiterons ainsi le contexte de captation de ces données et l'économie d'échange dont elle dépend. Or, si le *found footage* définit une pratique d'appropriation d'objets trouvés afin de les transformer, quel statut donner à un flux émanant d'une activité en cours ? Que sous-tend cette utilisation d'une matière non figée dans le temps comme base d'une réalisation plastique ? Ce flux détourné et ininterrompu, issu du cinéma piraté, ne s'apparenterait-il pas plus à une forme de documentaire sur une activité parallèle ? Quelle est la part d'appropriation dans The Pirate Cinema? En quoi la source de ce mashup vidéo traduit-elle également une autre relation à l'original, et donc aux droits qui y sont rattachés ?

2 LE CONTEXTE DE CAPTATION ET DE RESTITUTION DU FLUX VIDÉO

2.1 Le dispositif logiciel à l'origine de la captation des ressources

L'installation de Nicolas Maigret *The Pirate Cinema* est exposée à la Maison populaire à Montreuil (disp. A) où il réside entre janvier et décembre 2013 ; durant le Sight and Sound Festival à Eastern Bloc, Montréal (disp. A, fig. B.C.D.) et le And Festival à Liverpool la même année (disp. B, fig. G.H.) ; elle a également été déclinée au Cmoda (China Museum of Digital Arts) à Pekin sous le nom Æther Mashup (Disp. B, fig. F).

L'installation est constituée de plusieurs écrans sur lesquels sont retransmis, en direct, des fragments de vidéos émanant du réseau *peer-to-peer*. Ce dernier se fonde sur l'échange de fichiers entre deux ordinateurs via internet. L'adresse-IP^g respective de chaque appareil ainsi que le pays d'origine qui s'y rattache sont lisibles sur les écrans. Le logiciel mis en place avec l'aide de Brendan Howell¹ capture les vidéos issues du top-100^g des téléchargements journaliers

Développeur américain de logiciel. HOWELL, Brendan. 2013, http://wintermute.org/brendan/?e=228

enregistrés par le site web The Pirate Bay^g. Les vidéos de *The Pirate Cinema* se succèdent selon l'activité d'échanges et de contenus qui a lieu dans le même temps sur le réseau P2P. Les contenus sont d'origines variées ; des images de film ou de série (télévisuelle) peuvent côtoyer des productions pornographiques. Les éventuelles pistes audio sont restituées de façon synchronisée dans l'espace d'exposition. La structure des échanges produit une forme de défaillance à l'écran, de perte de structure des images. Elle décontextualise les sources vidéo par leur enchaînement ininterrompu bien que fragmenté.

Les composants qui constituent le dispositif de captation et de retransmission du flux dans l'installation fonctionnent grâce à des logiciels essentiellement issus de l'idéologie du libre^g. Les modifications sur ces outils sont ainsi possibles et soutenues par un partage des savoirs de façon horizontale au sein de communautés ouvertes, participant à une compréhension des codes sources^g mis à disposition. Les logiciels sont, d'une certaine façon, combinatoires entre eux. Cette idée de la création d'outils, d'adaptabilité, est l'un des fondamentaux de la pratique des hackeurs^g si nous les considérons pour ce qu'ils sont à la base avant d'être diabolisés, c'està-dire pour des "bidouilleurs^g" d'outils. Ce rapport à la création de logiciels et de hardwares^g n'est, bien sûr, pas anodin dans la pratique de Nicolas Maigret, consistant principalement en la réappropriation d'outils qu'il modifie. Cette notion de création composite est, en définitive, proche de la pratique du mashup, modulaire, combinatoire². Le logiciel est programmé sur Pure Data^g ; Python^g, LibTorrent^g et GStreamer^g permettent de traiter et de distribuer les données issues du top 100 journalier établi par le site internet The Pirate Bay. Le tout est stocké sur des ordinateurs de petite taille, sans écran et peu volumineux, qui fonctionnent sur un système d'exploitation libre basé sur GNU/Linux^g : Xubuntu^{g 3}. La place centrale du dispositif au sein de la scénographie (disp. a) indique au spectateur l'origine et les moyens non standardisés pour restituer le flux composite qui lui est présenté.

2.2 Organisation des échanges, hiérarchie d'accès et de diffusion des contenus

Des sites internet tels que The Pirate Bay recensent les informations permettant de télécharger des fichiers via le protocole BitTorrent^g, en P2P. Ces dernières sont publiées par des internautes qui rendent les données qu'ils partagent accessibles par cet outil. Des utilisateurs qui ne se connaissent pas forcément se mettent ainsi en relation pour échanger des contenus numériques ; ici de la vidéo, des œuvres filmiques. Les informations mises à disposition par The Pirate Bay sont distribuées dans des fichiers peu volumineux appelés torrents^g. Ils indiquent au logiciel client^g, capable de décrypter les informations uniques qu'ils contiennent, où se trouve le fichier demandé et procédent à son téléchargement (en contactant un *Tracker*^g). D'autres moyens tels que le standard *Magnet*^g sont de plus en plus utilisés. Ce dernier fonctionne comme

TURNER, Fred. Aux sources de l'utopie numérique : De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence", ed. C & F. p. 14 : "Les histoires savantes d'internet ont minutieusement montré comment des valeurs très spécifiques ont été intégrées dans l'architecture du réseau des réseaux : les options militaires de l'ARPA en faveur d'un réseau distribué, les vertus méritocratiques du milieu universitaire, les principes d'ouverture et de coopération des hackers, la revendication d'une appropriation individuelle de l'ordinateur par les computer hobbyists".

³ VISNJIC, Filip. 'The Pirate Cinema' reveals hidden activity of Peer-to-Peer file sharing. 2013. http://creativeapplications.net/sound/the-pirate-cinema-reveals-hidden-activity-of-peer-to-peer-file-sharing/

une adresse URL^g classique. Ces liens mettent à disposition les informations contenues dans les fichiers ".torrent" lus par le logiciel client, sans pour autant être stockés sur des serveurs^g. En n'hébergeant pas les fichiers ".torrent" permettant ces transactions, les sites tels que The Pirate Bay se prémunissent davantage des poursuites judiciaires – par exemple d'ayants droits ou de leurs diffuseurs – relatives au stockage de telles données incitant à des activités illégales. La plateforme The Pirate Bay est donc un intermédiaire, un catalogue d'entrée pour partager et télécharger des contenus en P2P via le protocole BitTorrent. Il donne accès à un type d'échanges particuliers en dehors de la Toile^g.

Ce réseau décentralisé organise la transaction entre les deux parties (peers^g): le destinataire (receveur, *leecher*^g) qui demande le fichier pour le télécharger, et destinateur (émetteur, *seeder*^g) qui lui envoie. Le premier est dépendant du second en tant que source^g. Si aucun émetteur ne dispose de la partie nécessaire à la composition du fichier, le destinataire peut en télécharger une autre. Une fois toutes les parties téléchargées, le fichier est assemblé par le logiciel (client). Cette temporalité de partage diffère grandement des téléchargements directs, par défaut sur internet, qui n'offrent qu'un nombre réduit de points d'accès aux données (le plus souvent unique). Le rapport entre le serveur, qui peut envoyer le contenu réclamé, et celui qui le reçoit, y est unilatéral. Sur les réseaux P2P, celui qui télécharge, reçoit, peut également envoyer du contenu tant qu'il le met à disposition (même partiellement durant son téléchargement) et qu'il est réclamé (pour le télécharger) par d'autres utilisateurs connectés au même moment. L'ambivalence des utilisateurs multiplie ainsi la localisation du fichier échangé; les sources sont multiples et s'interpénètrent. Toutefois, pareillement aux serveurs de téléchargement direct, les fichiers doivent rester accessibles. Le réseau P2P, maillage^g, produit une autre temporalité et crée un rapport pour ainsi dire social tout en décentralisant l'origine des données. Cette diffusion horizontale rappelle davantage la mentalité coopérative des communautés de l'opensource^g sur internet, mais aussi dans le milieu informatique à ses débuts⁴. Cette longévité initiée par la structure de l'échange garantit au logiciel de The Pirate Cinema un accès aux données du fait de la multitude de sources. Cette multiplicité de sources échangeant le même contenu joue également un rôle déterminant dans l'apparition des images, dans leur répétition. De telles données, partielles, plus rapides à acquérir qu'une totalité volumineuse, sont également plus rapides à retransmettre à l'écran sous la forme d'échantillons.

2.3 La structure de l'image altérée, plasticité d'un dérèglement

Les échanges via le protocole BitTorrent en P2P ne donnent pas, en définitive, la priorité à une continuité linéaire de restitution du fichier à celui qui le télécharge ou le partage. Le logiciel embarqué dans l'installation *The Pirate Cinema* capture ainsi une matière vidéo en cours de transfert, de ce fait morcelée. Le contexte de captation du flux affecte directement l'image restituée, sans post-production ou modification. Le mashup est allimenté par une multitude de sources provennant elles-mêmes d'échanges de flux de données. Ces processus contraignant, mis bout à bout, produisent des images intermédiaires durant le traitement des données, c'est cet entre deux en calcul qui est présenté, en l'état, sur les écrans.

BROCA, Sébastien. *Utopie du logiciel libre Du bricolage informatique à la révolution sociale*, page 22. 1980, insuffé par Richard Stallman, militant du logiciel libre, afin de protéger le partage au sein du développement logiciel devenu concurentiel à l'arrivée de l'ordinateur personnel.

Les vidéos sont composées d'images qui se succèdent, par exemple, au rythme de 25 par seconde. Ces images, par leur disposition, constituent une suite de points clés^g (*I-frames*^g et *P-frames*^g). Elles renseignent le logiciel chargé de leur lecture sur leurs rapports entre elles au sein de la *timeline*^g. Elles contiennent des informations sur leur propre organisation interne – des pixels sur une trame – et sur les relations de l'une à l'autre⁵. Du fait de la quantité d'informations qu'elles contiennent, les *I-frames* sont plus lourdes que les *P-frames*. Elles sont aussi moins nombreuses et délimitent dans le temps la structure de l'image, alors que les P-frames sont nombreuses entre chaque *I-frame*. Cette alternance permet, structurellement, une diminution des informations à déchiffrer pour le logiciel, et donc une demande de ressources moindre. Elle garantit également une fluidité à la lecture. En récupérant les vidéos à l'état de flux, cette structure initiée par les *I-frames* est altérée car le fichier restitué à l'écran est incomplet. Cette altération est visible sous la forme d'artefacts^g qui varient selon le format⁶ du fichier numérique d'origine. Les échantillons de vidéos s'interpénètrent au sein de la trame de l'image. Les *P-frames* créent par exemple des mouvements de pixels d'une trame d'image sur une autre, un autre plan, normalement réinitialisée par une *I-frame*. Des mouvements persistent dans un espace qu'ils destructurent car ils n'y sont pas destinés. Plastiquement, la fragmentation, morcelant la totalité du fichier, se traduit à l'écran par une rapidité d'apparition de ces vidéos de courte durée.

2.4 La scénographie multi-écran : une narration elle-même morcelée

La scénographie organise l'assemblage aléatoire des contenus restitués au spectateur. Le titre de l'installation de Nicolas Maigret formule ce qu'est le "cinéma pirate", l'espace d'exposition, la mise en place de ce dispositif énoncé comme une facon différente de faire ou de voir un film. L'installation propose une autre consommation des images. Elle instruit une réflexion sur l'attitude du spectateur différente de celle qu'il pourrait avoir au cinéma, face à l'écran⁷. Si l'écran de cinéma est un élément unique qui englobe par son format et sa taille la vision du spectateur, les écrans disposés dans *The Pirate Cinema* lui proposent de visionner une narration fragmentée dans l'espace de l'exposition entre plusieurs écrans. Chacun d'entre eux est éclairé par la projection d'un flux qui lui est propre. Et chacun des projecteurs (Disp. A) ou des moniteurs (disp. B) est relié à son propre système de captation et de projection des données. De la sorte, chaque écran donne à voir un flux autonome des autres. Dans *The Pirate Cinema*, cette multiplicité produit une forme de dialogue entre ces supports de projection. Des correspondances en termes de contenu, d'image, peuvent avoir lieu au sein de ce désordre. Cette multiplicité de sources dédouble la figure du mashup lui-même constitué d'œuvres variées. Ainsi, le spectateur n'est pas dans une position confortable, frontale face à l'écran et relative à la linéarité classique de l'installation et du média projeté dans une salle de cinéma. L'espace à visionner est morcelé. Dans le cas d'une installation sur grands écrans (disp. A), l'organisation et la taille de ces derniers permettent une certaine frontalité mais divise l'espace en trois temps, en trois espaces d'écrans autonomes. Ils font état de trois échanges au même moment qui, rassemblés, semblent complémentaire entre eux.

The Beauty of Glitch. http://bitsynthesis.com, 2009.

^{6 &}quot;Format" fait ici référence au type d'encodage de la vidéo (.avi, .mp4, .mkv etc.) à son "conteneur", "container" en anglais.

BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. Dans l'ouvrage : Communications, 23, 1975. pp. 104-107

Dans le dispositif par projection (disp. A.), les sorties audio sur haut-parleurs sont multiples. Le son traverse l'espace d'exposition socialement appréciable. Il capte l'attention des spectateurs et accentue l'alternance d'apparition de l'image. L'installation est de ce fait plus spectaculaire que dans le cas d'une répartition des points d'écoute au casque (disp. B). Cette organisation rend l'installation plus intimiste. Le système d'écoute est directement raccordé à sa propre source vidéo restituée sur des moniteurs de petite taille. Le son et les différents flux vidéo sont dissociés. Cette organisation induit un autre rapport à l'espace et à la forme de répétition de l'écran en tant qu'objet, et non pas comme élément d'un tout. Ce rapport à l'écran évoque davantage un dispositif domestique, approprié à un visionnage individuel, à l'ordinateur avec lequel l'utilisateur est en train de le télécharger son film. Les échantillons projetés sont affectés par le flux lui-même, ses modifications durant le décodage et transfert de la vidéo.

3 LE MASHUP, UN GESTE PERFORMATIF

3.1 La décontextualisation des figures narratives dans un flux autogénéré

L'autogénération dans le non-montage des contenus extraits par le logiciel est liée à une activité tout autant automatisée, logicielle. La double opération entre ces différents intermédiaires produit une composition chaotique dans la transmission et la réception des données. La structure du flux, utilisé plutôt comme matière, rend visible sa fragilité au travers du médium vidéo qu'il transporte. La restitution est brièvement interrompue durant la recherche d'un nouveau fichier de partage sur le réseau qui se traduit par une alternance du signal (positif/négatif) tel des flashs. Malgré la rapidité de ce traitement entre chaque vidéo, elle-même courtes, la multiplicité des écrans permet de restituer une continuité visuelle.

L'esthétisme d'une défaillance perpétuelle, d'une latence, d'un chargement des contenus incomplet, fait émerger l'image de l'outil informatique ne remplissant pas correctement accompli sa tâche. Cette idée d'un outil performant dans l'exécution d'une tâche qui n'est bien accomplie qu'une fois finie, s'appuie davantage sur le résultat que sur le *process*, l'intermédiaire du traitement. Le spectateur fait face à une image éphémère, un signal court. Le dispositif invite le visiteur à faire une expérience cognitive plutôt qu'intellectuelle vis-à-vis de l'image. Il en ressort une cohérence plastique et une atemporalité qui permettent paradoxalement une sorte de contemplation d'un langage protéiforme issu d'une multitude de sources. La temporalité de l'instant liée à une activité informatique de traitement, ce vocabulaire de la perte, peut s'apparenter à une forme de vanité, à la ruine. L'image enregistrée est déjà perdue, à peine elle semble être capturée. Cette sensation de perte, d'un temps court évoque une relation au temps présent du spectateur. L'absence de fin dans ce flux, uniquement contextualisé par la présence des adresses IP qui détermine l'origine de la source vidéo, est accentuée par l'absence de titre ou de générique, délimitant normalement la durée d'un film. Le *mashup* fait référence à une activité de l'instant, uniquement renseignée géographiquement. Les contenus ne sont pas référencés.

Les images sont saccadées et ne créent pas de fil conducteur dans une narration. *The Pirate Cinema* ne possède pas, au premier abord, de figure dominante, d'acteur ou de situation inscrite dans une histoire. Il ne crée pas non plus de thématique comme cela peut être le cas dans des *supercut*^g. Le *mashup* autogénéré, fruit de requêtes multiples menant au téléchargement, centralise une quantité d'iconographies identifiables, de microsituations défaites de leur contexte énoncé au sein d'un film, introduisant narrativement le spectateur. Elles rappellent certes à l'utilisateur des figures connues du cinéma, des actions et stéréotypes forgés par un imaginaire commun, sans pour autant induire un rapport d'empathie à un vécu, à une fiction.

3.2 Point d'observation des consommations au sein du réseau

L'aléatoire dans la juxtaposition des contenus, leur rapidité d'enchaînement, est à l'image d'un présent organique capté avec omniscience. Les univers qui s'y côtoient visuellement produisent une sensation d'avoir accès à la totalité fragmentée des échanges du P2P. Or le top 100 réduit le contexte de captation sur la base des données récupérées sur *The Pirate Bay*. Ce point de départ relate les plus fortes demandes sur une période réduite d'une semaine. Cette écriture du logiciel propose un contexte historique. Ce *mashup* est issu d'une économie d'échanges volontaires et ciblés, dans la recherche d'un contenu particulier. Malgré la présence d'adresse IP qui diférencie les sources à l'écran, le sentiment d'une uniformité, d'une répétition dans le montage, donne parfois l'impression d'une absence de pluralité de contenus.

Nicolas Maigret matérialise une réalité culturelle dans la priorité des fichiers échangés. Cette économie parallèle d'échanges reflète ainsi une certaine actualité, une tendance culturelle dans un cadre historiquement défini. La consommation des productions culturelles industrielles est ainsi exposée en dehors de toute hiérarchisation culturelle. Le *mashup* produit une forme autonome digestive où tous les contenus sont mis sur la même échelle. L'information n'est pas traitée dans une phase de post-production, ou même d'écriture. Les préoccupations du public pirate sont multiculturelles, l'absence d'un montage raisonné autour d'une narration de situation proposant une construction logique. Restituer de la sorte, sans prise de partie, permet une certaine neutralité propre aux protocoles scientifiques basés sur des contextes définis. Ce champ d'étude fait état d'une surabondance de contenus, de productions culturelles à une échelle mondiale déjà réduite par le logiciel autour du top 100. Nicolas Maigret récupère ainsi une matière jamais épuisée tant l'offre et la demande sont exponentielles sans en modifier factuellement l'activité.

3.2.1 L'art de l'appropriation - partielle ou complète

Julien Prévieux et Jean-Pascal Princiaux, artistes contemporains, ont tous deux utilisé l'imaginaire d'une culture de masse au cinéma : James Bond, alias 007. Le premier de ces artistes réalise *Post-post-production*⁸, dans laquelle il travaille sur le film *Le monde ne suffit pas*, envahissant la narration d'explosions jusqu'à une totale disparition de l'image d'origine. Le second, dans un premier temps avec *The Shakespear Machine* (installation, logiciel de montage, 2007)⁹,

⁸ PRÉVIEUX, Julien. *Post-post production*. Vidéo couleur, 120'. 2004 Accessible au visionnagele 1er avril 2014: http://previeux.net/html/videos/PostPostProd.html

⁹ EXERTIER, Nicolas. La guerre des modèles (Entretien avec Jean-Pascal Princiaux). 2008

met en place un logiciel de montage lié à une base de données constituée d'extraits de films référencés pour leur contenu afin de produire un vocabulaire. Son appropriation autour de films de la saga James Bond est décrite par lui comme une post-post-production¹⁰. Il entend ajouter aux phases de production des modifications permettant d'autres lectures et narrations. L'appropriation par l'ajout à l'existant induit un autre rapport à l'original, aussi bien pour les artistes que pour le "regardeur" ¹¹ de tels contenus. La tolérance face à de telles pratiques varie en fonction du contexte mais aussi du type de déplacement opéré par les artistes. Julien Prévieux défend une approche ludique vis-à-vis de cette réappropriation¹².

La notion d'appropriation se définit selon différents critères qui nuancent les possibilités d'usage de l'utilisateur vis-à-vis du droit intellectuel. L'appropriation cognitive, la plus répandue, liée à la connaissance et à sa transmission ; la citation extrait le contenu de son contexte mais y fait référence ; l'appropriation dans un objectif de mémoire, tel les photographies de tourisme ; sont des "appropriations immatérielles ou symboliques" ¹³. Ces procédés ne modifient pas l'œuvre ou l'objet original, elles sont même encouragées dans le cadre d'une diffusion par exemple culturelle. Une appropriation "opératoire" est de fait moins légitime, et est davantage encadrée. La notion de mémoire dans l'enregistrement d'images touristiques, par exemple de monuments, est intriguante dans le fait que celui qui enregistre dédouble la mémoire du lieu qu'il s'en faisait déjà. L'appropriation est souvent, dans ce cas, une forme d'appropriation par le geste même de sa captation¹⁴.

3.2.2 Mashup numérique et remontages : quelle implication de l'artiste ?

Comme nous l'avons vu, techniquement, le logiciel qui capte les fichiers au sein du dispositif de Nicolas Maigret fait état d'un échantillonnage dû, d'un côté au protocole d'échange qui redistribue les données par petites parties et, de l'autre, à la décomposition structurelle des images qui en découle. Le logiciel tente de capturer des vidéos en temps réel et peut, du fait de cette multiplicité de sources, diffuser plusieurs fois le même fragment de film, soit que le destinateur ou le destinataire (ou les deux) soient différents, soit que le fichier du même film soit identifié différemment (par son nom, son format¹⁵). Le logiciel peut aussi revenir sur un échange qui s'était arrêté et reprend. De la sorte, une image peut être répétée de façon redondante. L'activité du réseau influe directement sur ce montage autonome.

http://atlas-eclipticalis.blogspot.fr/2008/12/la-guerre-des-modles-entretien-avec.html

¹⁰ PRINCIAUX, Jean-Pascal. *à propos de la narration en post-post-production*. http://s141374098.onlinehome.fr/site/data/cg_inten.html

DUCHAMP, Marcel. "C'est le regardeur qui fait l'œuvre". Conférence à propos de "Fontaine", 1975.

¹² PREVIEUX, Julien. Cergy: Conférence à l'ENSAPC, 2007.

GUNTHERT, André. *L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique*. 2011. http://culturevisuelle.org/icones/2191

ROSSET, Clément. *Le Réel et son double*, ed. Gallimard, Coll. Folio essais. Prose autour de la difficulté d'accepter la réalité, la virtualisation du présent au travers de projections mentales.

cf. note de bas de page numéro 6 (p. 6)

Une telle relation à l'original, altéré dans sa linéarité, fait penser à la pratique du *scratching*^g employée par les DJ et VJ (*Disc/Vidéo Jockey*^g). Les deux pratiques modifient un contenu qui, comme dans *The Pirate Cinema*, est directement retransmis sur des enceintes (dans la pratique du *DJing*) ou sur un écran (dans la pratique du *VJing*). L'original, s'il est numérisé, peut être modifié en utilisant un logiciel. Le DJ peut aussi réaliser cette opération directement sur un support physique, un vinyle par exemple, en vidéo ce processus expérimental peut être exécuté sur bande magnétique ou de la pellicule. Les pratiques telles que le *sampling*^g, le *scratching*, ou l'enchaînement de différentes sources mélangées entre elles sont réunies sous le terme vernaculaire de "mashup". Ce procédé de mélange de sources variées entre elles est réalisé en direct¹⁶. Ces pratiques sont à relativiser dans le rapport que nous faisont ici avec l'œuvre qui nous intéresse car elles relèvent d'une intervention consciente de l'artiste qui les applique.

Nicolas Maigret réalise également des performances de modification du son et de l'image vidéo en direct : 8_Silences (au Cube en 2012) réalisé par Art of failure (collectif avec Nicolas Montgermont). Dans le cadre de cette performance le logiciel utilise un flux de données envoyées sur un réseau auquel il est raccordé. Il interprète ensuite de façon audible ce même flux qu'il est en train de généré. De plus en plus de matière sonore et donc d'échanges sur ce réseau est ainsi produit ; le son est directement retransmis et formalisé à l'écran dans une écriture chronologique liant les deux médiums entre eux¹⁷. The Pirate Cinema connaît une version performative qui permet à l'utilisateur de cet outil de choisir parmi les échanges en cours sur le réseau P2P¹⁸.

Martin Arnold réalise *Passage à l'acte*¹⁹, utilise lui des *found footage*. Il remonte une séquence sous la forme d'un *scratching* en répétant d'incessants retours dans le temps sur la *timeline*. Il distend la temporalité originelle de la scène. Matthias Müller avec *Home Stories*²⁰ s'intéresse lui aussi au détournement d'images issues de l'industrie du cinéma holywoodien²¹. Il réalise un collage de plans de différents films qui, montés entre eux, racontent une histoire sur les stéréotypes de la femme seule, inquiète sans présence masculine. Ces différentes utilisations de *found footage* reflètent une approche bien différente de celle de Nicolas Maigret avec *The Pirate Cinema*. Le geste n'est pas le même. Il n'intervient pas dans une phase de post-production, de remontage, d'organisation des contenus entre eux. Le contrôle des contenus est certes dirigé par l'écriture du logiciel mais, dans l'installation sous sa forme non performative, il ne fait pas de choix, il ne crée pas de requête ciblée sur un type de contenu, de thématique.

En anglais, la presence du suffixe -ing indique une action en cours qui va de paire avec les pratiques mentionnées dans ce paragraphe.

¹⁷ Interview vidéo : Le Cube, 2012. http://dailymotion.com/video/xoqdii_8-silences-art-of-failure-system-introspection_creation

Sur le site officiel de *The Pirate Cinema* : http://thepiratecinema.com

¹⁹ ARNOLD, Martin. Passage à l'acte. 1993, film noir et blanc, 16mm, 12'.

MÜLLER, Matthias, «Home Stories», 1990, film couleur, 6'. http://sixpackfilm.com/en/catalogue/show/1271

Ces deux références relatives au *found-footage* sont issues du mémoire de GANEM, Müller Maria. 2012, *Found Footage*, *mouvement cinématographique contemporain*, p. 4, puis approfondies p 64 (2.2.1 Peter Kubelka et l'école autrichienne.) à propos de Martin Arnold et p.78 à propos de Mathias Müller (3.1.1 – Found footage

et les nouvelles technologies du cinéma, entre autre).

Baser une réalisation sur des paramètres aléatoires, sur des activités autonymes, relève en quelque sorte des réalisations théâtrales, des performances ou de toute autre pratique induisant un temps de présentation et non pas de représentation. Le geste réalisé lors d'une performance d'acteur de théâtre et celle d'un acteur au cinéma peut être la même, c'est pourtant cette nature de l'action, pouvant ou non être reproductible, déplacée ou encore décontextualisée, qui le qualifie en tant qu'unique en tant que mémoire. Les créations inscrites dans le temps sous une forme finalisée produisent des objets. Le cinéma a pour finalité de diffuser dans un second temps de la captation, une œuvre finie diffusable au plus grand nombre, aux masses. *The Pirate Cinema* ne crée pas d'objet de mémoire, de sauvegarde de l'activité en cours, de document.

4 LA MODÉRATION DE L'APPROPRIATION DE CONTENUS SUR INTERNET

4.1 Modération et accessibilité des flux d'information sur internet

La fragilité technique de *The Pirate Cinema* réside dans sa dépendance à un contenu qu'il capte et restitue mais qu'il ne produit pas. Le flux est par ailleurs tributaire des infrastructures qui permettent son accès au réseau P2P et, avant cela, à la base de données récupérée par *The Pirate Bay*, sur internet. L'utilisation d'un système d'échange horizontal non centralisé (ici le P2P) garantit à l'installation une longévité accrue. Autrement dit, les capacités de restreindre l'utilisation illicite ou non de tels réseaux, dans un cadre par exemple juridique, semblent utopiques du fait de sa structure maillée.

La longévité apparente des contenus sur internet est intrinsèquement liée aux infrastructures qui permettent le bon fonctionnement de cette technologie, mais aussi de leur accessibilité, notamment dans une économie marchande, dans laquelle peut se décider à tout moment la diminution d'accès aux bases de données²². Cette modération oriente une stratégie interne qui reflète des décisions politiques. Dominic Gagnon réalise RIP in Pieces America²³. Il extrait alors des contenus sur les serveurs de YouTube (plateforme web de publication de vidéos pour grand public) ayant un sujet commun : les survivalistes aux Etats-Unis. Ces found footages montrent ces personnes derrière leur webcam. Maqués, ils font état de leur méfiance envers leur pays, la superpuissance américaine et engagent les internautes à se préparer au pire, à une survie individuelle. Ces contenus sont récupérés avant leur suppression par les services de la plateforme web en question. Par leurs contenus, ces vidéos, broadcasts^g, sont indiquées comme non appropriées par d'autres internautes qui les marquent, les "flage", pour appeler à leur modération, voire à leur disparition. Juste avant leur suppression définitive, ces futurs "déchets" vidéo, dans une phase intermédiaire d'accessibilité sur internet, sont utilisés par l'artiste pour réaliser un montage. Ce qui nous intéresse dans cet exemple, c'est la porosité et la longévité des contenus sur internet. Il illustre bien une logique d'administration des données et l'accessibilité organisée que les sites permettent ou non.

²² CHATONSKY, Gregory. *La fragilités des mashups*. 2009. http://chatonsky.net/flux/la-fragilites-des-mashups GAGNON, Dominic. *Rip in pieces America*. vidéo couleur, 20'57". Ed. DVD: La Famille Digitale, Poitier, 2009.

L'ouverture des *API*^g, par exemple, informe une logique d'interpénétration des bases de données de manière elle-même autoadministrée. *The Pirate Cinéma* et *RIP in Pieces America* se focalisent sur le processus de perte systématique des contenus. L'installation de Nicolas Maigret met en avant les difficultés inhérentes à une archéologie du numérique, fluctuante au sein de structures administrées. Les deux propositions font état d'un rebut, inhérent à la relative pérennité des données sur internet ; celle de Dominic Gagnon est toutefois liée à une décision administrée, à une régulation. Ils informent un internet underground, politiquement dangereux pour la société qui craint les dérives autour des contenus sur internet. Cette méfiance sécuritaire engendre une standardisation des pratiques sur internet, un contrôle et l'espionnage des internautes par la collecte d'informations à leur sujet. Le *DarkNet*^g "hors-les-cartes", pour reprendre la mythologie pirate, fascine autant qu'il effraie pour l'espace hors de contrôle que cet internet "anonymisé" offre²⁴.

De tels outils répondent à une sorte fragilité juridique que certains internautes saisissent, eux, pour détourner ou s'approprier des œuvres dont ils ne possèdent pas les droits²⁵. Les réseaux permettant des échanges horizontaux et non plus verticaux comme au début de l'internet, alors *intranet*^g, quand il se cantonnait à des applications dans les domaines universitaire, scientifique, puis militaire²⁶, augmentent l'opacité des activités du fait de leur grand nombre.

4.2 L'identité physique et l'anonymat relatif

Nicolas Maigret propose un titre évocateur de l'ambiguïté même de sa proposition, dans le respect du *copyright*^g. Le contenu capturé est intrinsèquement lié à une activité illicite, répréhensible au regard de la loi. Pour l'application du droit relatif à la copie dans le cadre des échanges illégaux de données numériques en P2P, pour traiter du contexte qui nous intéresse ici, les autorités sont bien obligées de lier l'activité observée à l'individu qui les pratique. L'adresse IP permet cette identification. Une adresse IP est une identité unique attribuée par les fournisseurs d'accès à Internet (*FAI*)^g; à signaler que celle-ci renseigne également, indirectement, sur la localité physique d'où se connecte l'utilisateur depuis son ordinateur. Ces informations, au même titre qu'un client BitTorrent, sont récupérées par le logiciel de *The Pirate Cinema* qui l'adjoint lisiblement aux images projetées sur les écrans. En haut à gauche, en vert, s'inscrit l'adresse IP de l'émetteur avec son pays d'origine (ex. : From France 192.168.20.1); et, en haut à droite, en rouge, celle du destinataire (ex. : To England 172.16.254.1). Cette œuvre permet de restituer une production formelle qui fait état de l'échange de fichiers à un moment où ils ne sont normalement pas visibles.

Ces adresses IP se substituent au titrage du film, la vidéo générée et assemblée automatiquement créant un catalogue d'identités, anonymes en l'état. Ces informations sont une référence physique aux utilisateurs. Ainsi, *The Pirate Cinema* offre un point d'observation qui pourrait documenter formellement certains échanges sur internet. Ce logiciel espionne une

REA, Andrea (Université Libre de Bruxelles-GERME). *Contrôler les indésirables à la frontière-réseau*. 2014. http://antiatlas.net/blog/2014/04/08/colloque-rea

GUNTHERT, André. La culture du partage ou la revanche des foules. 2013. http://culturevisuelle.org/icones/2731

²⁶ BROCA, Sébastien. Utopie du logiciel libre - Du bricolage informatique à la réinvention sociale.

Ed. Le Passager clandestin, 2013.

activité souvent illégale, de la même manière que d'autres machines automatisées observent les réseaux P2P. Des dispositifs automatisés tels que *Hadopi*^g s'appuient en France sur de telles informations pour lutter contre le piratage sur internet. L'automatisation de telles tâches induit une forme de contrôle semblable au *Panopticon*^g, dans une forme informatisée : celle-ci permet à l'autorité chargée de la surveillance des détenus de tout voir depuis un seul point sans être vue. La présence des adresses IP verbalise une réalité concrète pouvant, par exemple, mener à du fichage. L'exposer dans *The Pirate Cinema* évoque cette potentialité de poursuite dont il était question plus tôt et, de fait, une incapacité à stopper cette activité populaire, répandue, dans son immédiateté.

Le fait que le contenu proposé au sein de *The Pirate Cinema* soit diffusé sur plusieurs écrans fait penser à des dispositifs de vidéosurveillance permettant d'avoir accès d'un seul coup d'œil à un large éventail de flux vidéos relatant une activité en cours. Nicolas Maigret développe un système de captation comparable. Il ajoute pour ainsi dire un troisième acteur qui, bien que spectateur et parallèle à ce réseau, s'intègre au système d'échange P2P. Il fait d'ailleurs référence au *Ciné-œil* de Dziga Vertov (1923) : "*Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir*" ²⁷. Le fonctionnement du logiciel est lui-même ambivalent, à la fois client qui réceptionne le flux et serveur qui met en relation les utilisateurs.

Nicolas Maigret s'est prémuni, lui ainsi que les lieux qui accueillent son installation – dont les échanges sont liés à leur connexion internet –, de poursuites judiciaires en délocalisant les transferts effectués par son installation. Les échanges transitent par un système de protection des données personnelles VPNg (réseaux privés virtuels) provenant de Suède où la législation en cours est moins regardante. La législation appliquée est en effet celle du pays où la connexion est effective. Les VPN permettent, au même titre qu'un *proxy*g, de faire transiter une connexion par un autre ordinateur afin de prendre son identité. Utiliser de tels moyens induit une perte d'identité mais diminue également l'aspect localisé des utilisateurs à leur ordinateur, à leur interface de navigation web. Dans ce cas, Nicolas Maigret cache pour ainsi dire son implication et se défait de sa responsabilité liée au détournement des œuvres qu'il utilise dans son *mashup*.

4.3 L'usage raisonné des contenus pour un partage culturel

Contrairement au *found footage*, le *mashup* tire sa source de données en l'extrayant d'un flux d'information, par exemple grâce à une API. Cet art de l'appropriation de contenus par collage, et donc du détournement, est encadré dans le droit américain par plusieurs lois définissant le *fair use*^g. Le *fair use* peut se traduire par "usage raisonnable" ; il constitue une forme de tolérance au regard de la loi qui permet d'autres usages de contenus, tout en visant à faire respecter le droit d'auteur. Le *fair use* est une marque déposable (*TradeMark*^g) qui

²⁷ LECHNER, Marie. *Montrer le flux numérique à l'échelle mondiale* (2013) http://next.liberation.fr/cinema/2013/10/08/montrer-le-flux-numerique-a-l-echelle-mondiale 937985

WATERCUTTER, Angela. *The Pirate Cinema Transforms Film Torrents Into Illicit Interactive Art.* (2013) "So they went to Sweden – channeling their connection through the VPN service IPredatorg". http://www.wired.com/2013/05/the-pirate-cinema-p2p-art/

²⁹ Article et proposition de traduction. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fair us

identifie un produit vis-à-vis des droits relatifs à son auteur et donc aux usages autorisés de ce produit. Plusieurs critères sont examinés par la justice pour déterminer si l'usage est loyal vis-à-vis de l'œuvre utilisée. Le contexte et l'usage de ce détournement sont donc étudiés, évalués. Ainsi le contexte d'usure par exemple éducatif, ou la partialité de l'œuvre, utilisée en tant qu'extrait, sont évalués. Les usages compris par le droit d'auteur et de copie sont également mis en parallèle pour déterminer si cet usage est autorisé par les ayants droit. Le *fair use* s'inscrit dans la *common law*^g (ou droit commun), une idéologie sociale et politique considérant l'ouverture au partage culturel comme salvatrice au sein d'un encadrement protégeant entre autres cette dynamique de partage.

Les licences *Creative Commons*^g et leurs dérivés *copyleft*^g tendent à préserver les créateurs de contenu – peu importe le domaine – du non-respect de leur paternité ou encore d'une commercialisation non souhaitée. De telles licences protègent les œuvres et permettent une diffusion plus sereine des contenus protégés tout en restant accessibles. Le P2P, en multipliant les sources, les points d'accès aux fichiers, en distribuant les ressources de stockage et aussi, par exemple, de bande passante, en fait un outil très apprécié par des communautés favorables à la libre diffusion de leur œuvre. La dématérialisation apparente des échanges pirates sur internet explique entre autres l'utilisation de cet imaginaire fantasmé. Les pirates vivent d'activités parallèles, hors des systèmes marchands établis ; ils sont perçus comme des voleurs. Ils ne participent pas à une émancipation culturelle ou à une réappropriation permettant une diffusion de contenu. Il est de fait compréhensible que leur fonctionnement individualiste, non compensatoire dérange. Le pirate est, en cela, un hors-la-loi, un marginal de la société voire un anonyme par choix ³⁰. L'attachement à un lieu neutre, défait de contraintes autoritaires limitatives, est défendu au profit de la liberté d'expression.

L'intervention de Nicolas Maigret via son logiciel le place en troisième acteur dans les échanges entre utilisateurs au sein du réseau P2P, le met hors la loi du fait du rôle intermédiaire qu'exécute son logiciel. S'il ne stocke pas de contenus illicites sur les disques dur du dispositif, la retransmission est transitoire sous la forme d'un *stream*^g, ce qui, en soit, n'est pas un délit. Il met cependant en relation les utilisateurs du P2P. *The Pirate Cinema* n'est pas un système client autonome, il récupère certes des données, mais il met également en relation d'autres utilisateurs échangeant des contenus illicites. Il n'est pas à l'origine de la pratique qu'il rend visible. De plus, au regard de la rapidité d'apparition et de l'approptiation partielle des œuvres projetées, ne sont pas atteintes dans leur intégralité.

BEY, Hakim. *TAZ Zone Autonome Temporaire*. Paris : de l'Éclat, 1997. Entre autres de décrire une cyberculture, l'auteur dessine le fonctionnement des "réseaux d'information" des pirates au XVIIIe. Dans la partie "La Volonté de puissance comme Disparition" il évoque Foucault, Baudrillard, est propose une stratégie d'anonymisation comme outil de lutte, de réappropriation de l'espace public.

4.3.1 Æther Mashup, anonymat et pratique de la copie pirate

Æther Mashup est une déclinaison de *The Pirate Cinema* exposée en Chine, elle montre la préoccupation de Nicolas Maigret vis-à-vis de l'anonymat sur internet qui, dans un climat de contrôle répressif, est d'autant plus vitale pour les internautes. Appliquant cette position d'observateur voire d'espion, il récupère un flux issu des échanges locaux sur internet. Le contexte est moins ciblé qu'avec *The Pirate Cinema* dont le flux est issu d'échanges P2P. Les contenus restitués font état d'une activité en cours, mais plus personnelle, d'échanges de conversations en ligne, de pages web visionnées. Le Wifig localisé utilisé comme source inscrit également une autre relation entre l'espace d'exposition et cette matière projetée *in situ*g. Il propose ici une archéologie du présent environnant, davantage intrusive dans les activités privées liées à la navigation sur le web, aux données personnelles et à l'accès à l'intégralité de l'information qui y est parfois cryptée. Une fois encore, Nicolas Maigret s'introduit tel un hackeur. En déplaçant le lieu de la réception dans une sphère publique, il formalise une utilisation de ces données en transite et l'abus étatique de contrôle qui peut en découler. Il ne possède pas de droits d'utilisation.

Il évoque également une autre consommation de la culture en Chine autour de la commercialisation de films piratés, d'une culture généralisée du *junckware* g 31. Cette dernière consiste en la copie de contenus soumis à *copyright*. Généralisée, cette pratique introduit un autre rapport à la culture de masse, et surtout défait ou crée d'autres liens entre les consommateurs et l'industrie qui produit cette culture. Comme les échanges illégaux en P2P, le consommateur se substitue à la diffusion standard de l'industrie détournée. La contrefaçon a également touché la production artistique, atteignant d'ailleurs des proportions industrielle³². Les *ready-made* de Marcel Duchamp servent aujourd'hui de référence artistique pour illustrer une connivence entre la production industrielle et le milieu de l'art. Mais, dans le cas de *The Pirate Cinema*, c'est le déplacement de l'œuvre filmique détournée qui induit un rapport similaire au ready-made, l'objet est sorti de son contexte et, de fait, par son exposition change de statut déjà modifié en premier lieu par sa copie et diffusion en P2P.

La position de Nicolas Maigret est politiquement osée dans le sens où il utilise directement des productions issues de l'industrie du cinéma. Comme elle le fait avec la démocratisation des VHSg à leur apparition dans les années 1980 dans un cadre domestique, l'industrie du cinéma considère le partage avant tout comme un manque à gagner, plutôt que les fonctions auteur comme une opportunité de diffusion. Il en va de même pour les pratiques du sampling non encadré, qui produit pourtant une continuité, une réactivation de l'œuvre en dehors de sa diffusion d'origine. Internet, tout comme le support VHS, permet la sauvegarde de données en dehors des circuits de distribution classique proposés par l'industrie du cinéma. La durée de vie des contenus numériques pose la question de leur restitution historique. Y parvenir en incluant, entre autres, leur interactivité ou manipulation rajoute une difficulté technique, mais aussi pédagogique. L'invention de nouvelles plateformes (langage) ou supports de stockage complexifient la sauvegarde d'une culture numérique déjà fragile par l'infrastructure de calcul qui la sous-tend³³.

MILLER, Ben. *Artist's Statement: Nicolas Maigret talks spying on BitTorrent in The Pirate Cinema*. 2013. http://culture24.org.uk/art/new-media/art455273

³² EPSTEIN, Marc. *A Dafen, on peint à la chaîne,* 2007. http://lexpress.fr/informations/a-dafen-on-peint-a-la-chaine_681238.html

OWENS, Trevor. *Digital Preservation's Place in the Future of the Digital Humanities*, prose, 2014. http://trevorowens.org/2014/03/digital-preservations-place-in-the-future-of-the-digital-humanities/

Dans une prochaine déclinaison de *The Pirate Cinema*, Nicolas Maigret envisage une narration orientée autour d'affaires politiques. Si le sujet varie et s'éloigne du divertissement, il n'en reste pas moins attaché à donner une autre compréhension de l'outil de production qu'il détourne. Les affaires médiatiques de détournement de l'information telles que *Snowden*^g (*WikiLeaks*^g) radicalisent la transparence d'accès à ces contenus tout en protégeant leurs sources. À notre époque où l'information s'interpénètre et se partage, chacun devient potentiellement apte à apprendre et à s'interroger sur les technologies qui l'entourent. La démocratisation des savoirs, de la culture oblige une réactivité des *majors*^g, qui se voient dépossédés de leur monopole de producteur.

5 CONCLUSION

Roland Barthes dans *La mort de l'auteur*³⁴, critique la vision d'un artiste ne devant sa création qu'à lui seul. Il relativise la part d'originalité qui lui est propre à l'échelle d'une histoire qui le dépasse, sa lecture est plus *archéologique*³⁵. Walter Benjamin a, quant à lui, pensé les modifications sociales émanant des transformations industrielles permettant une reproductibilité technique³⁶. Elle a engendré une perte de l'objet unique et de son aura qui validait jusqu'alors le geste de l'artiste dans sa production. Cette vision bourgeoise issue d'une histoire de reconnaissance du talent est mise à mal par l'apparition de technologies dépassant ces capacités. Les ready-made de Duchamp sont des objets trouvés, anonymes, appropriés pour un nouvel usage qui les décontextualise et fait œuvre grâce à celui qui les regarde. Il a pour ainsi dire démystifié le geste de l'artiste tout en relativisant la notion de savoir faire qui l'accompagne.

La démocratisation des outils donne à chacun la possibilité d'être auteur bien qu'amateur et de s'approprier les contenus d'autrui. En outre, le principe d'horizontalité sur internet, offre une accessibilité et une compréhension des outils, ainsi plus faciles à détourner. La liberté vis-à-vis des outils de production rend la création d'autant plus composite, issue d'un tissu d'autres histoires, d'autres origines que celle de l'auteur-dieu³⁷. Internet, dans l'immédiateté d'accès aux contenus qu'il rend possible, sans rendre visibles ses moyens structurels, renforce cette impression d'être défait des conventions sociales communes.

³⁴ BARTHES, Roland, La mort de l'auteur, Œuvres complètes, Tome 3, 1968-1971, Seuil, Paris, 2002

³⁵ FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, Paris, 1969.

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité technique. 1939.

BARTHES, Roland. "Dès lors que tout le monde devient facilement créateur et que les « spectateurs » deviennent « acteurs », la notion d'auteur est alors plus que jamais ébranlée". La mort de l'auteur. 1968. http://culturevisuelle.org/icones/2191

Mais surtout, en dédoublant un objet à l'identique, en le rendant disponible en deux lieux et temps, ce dernier est appauvri symboliquement. Cet ajout diminue l'impression de rareté du produit sur le marché. La pratique du screener^g est emblématique du détournement de l'œuvre au sein des étapes de diffusion marchande standard. Cette technique est une sorte de Pirate Cinéma³⁸ au sein même du cinéma pour le défaire de sa raison d'être. Alors que le cérémonial spécialisé des salles de cinéma permet dans un temps donné d'apprécier une œuvre, les dispositifs individuels et anonymes, domestiques, libèrent le spectateur de ces contraintes. Le cinéma, dans ses conventions cérémonielles, coupe par exemple la fiction de ce qui lui est extérieur. Les différentes formes de glitch^g, tel le data-moshing^g, produisent une esthétique du dérèglement de l'outil numérique. Son apparition défait le spectateur de son état de regardeur accueilli dans un lieu masquant ses moyens de production au profit de la narration. La perte du contexte narratif des films, dans The Pirate Cinéma, par le montage chaotique, organise autrement la relation sensée à l'image. Ainsi The Pirate Cinéma s'approprie des figures issues d'une culture populaire en les défaisant de leur potentiel narratif. Le flux généré est ainsi fédérateur sans hiérarchiser les contenus. Il offre un panel d'images d'une consommation importante au sein d'un réseau parallèle tout en rendant visibles les moyens d'une telle économie horizontale.

³⁸ Collectif de *Cinéma Pirate* en espace public revendiquant un droit à la culture pour tous. http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate Cinema, 2014.

LES PAGES D'ANNEXES

LES ANNEXES BIBLIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE

BEY, Hakim. TAZ Zone Autonome Temporaire. Paris : de l'Éclat, 1997.

Professeur en piratologie, écrivain, cet auteur propose des modes d'action dans des espaces de liberté autoproclamés, en dehors de toute considération de propriété, dans une durée limitée par autodestruction. Ses recherches portant sur les imaginaires pirate et les relations qu'entretient une société productivité vis-à-vis des marginaux, des clandestins hors de son réseau. Il permet notamment de comprendre une mythologie et diabolisation de toute forme d'entité sociale autonome.

BROCA, Sébastien. Utopie du logiciel libre - Du bricolage informatique à la révolution sociale.

Préface de Christopher M. Kelty. Neuvy-en-Champagne : Le Passager clandestin, 2013.

Propose des outils de compréhension des principes du logiciel libre et, au-delà, une ouverture à d'autres domaines, avec le souhait de diffuser ses préceptes sociaux. Les outils et concepts du "libre" sont pensés comme outils d'une utopie concrète.

DOCTOROW, Cory. Pirate Cinema. New York: Tom Doherty Associates Book, 2012.

Site web sur les *creative commons*, revenu pour tous, la licence globale, le parti Pirate Nouvelle de fiction dont le héros compose, à partir de films qu'il télécharge, d'autres créations dans une société où le *copyright* est utilisé comme une arme pour limiter les libertés communes. Ce texte, bien que relatant une fiction, interroge les limites entre sphères public que et privée. L'absurdité de certaines situations de contrôle se rendant par elles-même nécessaire, permet un recul critique.

GANEM MÜLLER, Maria. Found Footage, mouvement cinématographique contemporain. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures, 2012.

- Ce mémoire organise un propos autour du *found footage*, du recyclage, l'impact émotionnel de films populaires sur l'appropriation de contenus. Ladite partie appuie sur la réussite d'un *mashup* identifiable et mémorisable.
- 3.2.2 Le mashup et le remix numérique, p. 86: "Le mécanisme de recyclage du mashups et du remix numérique repose presque entièrement sur la force de la mémoire des matériaux repris. Il est fondamental à ce genre de film que les images soient reconnues par le grand public, qu'elles portent en elles le ton dramatique ou comique de leur contexte original."
- Histoire du *found footage*, de l'avant-garde et autres pratiques expérimentales, l'invention de techniques de montage et théorisation autour de ces dernières.

HRABAL, Bohumil. Une trop bruyante solitude. Paris: Robert Laffont, 2007.

Roman narrant les aventures d'un héros enfermé au fond d'une cave, occupé à nettoyer une matière faite de papier et de mémoires. Il produit, avec le temps, un sens du goût pour ces objets composites, ces déchets culturels qu'il collectionne avec fascination.

MARCUSE, Herbert. *Le Problème du changement social dans la société technologique*. Traduction française par Blanche Baker, Paris, éditions Homnisphères, 2007.

- Page 54: "Ceux qui commandent l'économie commandent également la création des besoins et les moyens de leur satisfaction. Tout ceci est extérieur à la technologie. Mais, la relation entre la technologie et la politique de la société industrielle avancée n'est pas celle d'une force extérieure appliquée à un ensemble purement technique. Par sa taille, son organisation interne, et sa fonction dans le prcès de reproduction sociétale, l'ensemble technique lui-même devient un ensemble politique pas seulement le médium par lequel les contrôles sociaux sont exercés sur et à l'intérieur des individus mais également un appareil de contrôle social en tant que tel. La rationalité technologique fonctionne en tant que rationalité politique. [...] "
- Herbert Marcuse s'intéresse aux rapports qu'entretiennent nos sociétés avec la science et la technologie. Il arrive à la conclusion que cette dernière prédomine sur les modifications sociales vers un asservissement ou, du moins, une interdépendance. Il montre ainsi une méfiance vis-à-vis de la technologie exponentielle qui, en tant qu'outils rendus souvent indispensables, transforme les rapports de l'individu dans son environnement.

TURNER, Fred. Aux sources de l'utopie numérique. Caen : C&F, 2012.

Retrace historiquement les différentes étapes d'élaboration d'internet tel que nous le connaissons aujourd'hui. Propos autour de la création de réseaux intranet puis ouverts. Parle des utopistes et de leurs principes de partages pour s'émenciper d'un monde hiérarchisé d'après-guerre, synonyme d'une technologie de destruction massive. Il explique notamment l'ambiguïté de cette jeunesse terrifiée par la bombe atomique mais sûre des bienfaits des technologies pour transformer la société. Il fait également un parallèle avec la consommation de LSD comme outil technologique afin de changer l'individu comme point de départ d'une nouvelle société.

WEBOGRAPHIE - FILMOGRAPHIE

ANDY. Pirate bay user downloads visualized in real-time art installation. 2013. http://torrentfreak.com/pirate-bay-user-downloads-visualized-in-real-time-art-installation-130521/ Interview de Nicolas Maiget, informations relatives au logiciel, l'usage d'un VPN.

CHATONSKY, Gregory. Readymade et API. 2008.

http://chatonsky.net/flux/readymade-et-api

Théorisation autour de la notion d'API et des dépendances d'installations artistiques connectés à des flux d'information externe (bases de données).

DE LA PORTE, Xavier. *Place de la Toile* (émission de radio, podcast, France Culture) *Mythologies du Darknet*, 2013,

GUITON Amaelle, TESQUET Olivier, ZIMMERMANN Jérémie Sur les relations de frontières et la diabolisation médiatique des espaces hors contrôle, non recensés sur Internet.

GAGNON, Dominic. Rip in pieces America. La Famille digitale, 2010, 20'57".

Vidéos récupérées sur internet, YouTube, avant suppression. Temporalité liée à l'accessibilité des données sur serveur / modération. Approche documentaire autour de cette récupération de contenus montés, organisés.

GUNTHERT, André. *L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique*. 2011. http://culturevisuelle.org/icones/2191

GUNTHERT, André. La culture du partage ou la revanche des foules. 2013. culturevisuelle.org

Deux articles au sujet des transformations initiées par les pratiques de publication en amateur sur internet, notions relatives au droit dans le domaine de l'apropriation, l'aspect social et la modération des utilisateurs entre eux.

JOHNSEN, Andreas, CHRISTENSENS Ralf et MOLTKE Henrik. *Good Copy Bad Copy*. Vidéo distribuée sous licence libre, 2009, 59'.

La pratique du sampling, du remix, économie du libre à travers plusieurs exemples d'appropriation. Recherches autour d'une seconde vie des contenus sous *copyright*. Rapport d'échelle locale vis-à-vis d'une matière issue d'une culture marchandisée à l'échelle mondiale.

LECHNER, Marie. Montrer le flux numérique à l'échelle mondiale. 2009.

http://next.liberation.fr/cinema/2013/10/08/montrer-le-flux-numerique-a-l-echelle-mondiale_937985 Interview très complète de Nicolas Maigret au sujet de *The Pirate Cinéma*.

PRINCIAUX, Jean-Pascal. Shakespeare Machine. 2004.

http://shakespearemachine.com

Extraits vidéos, information sur son dispositif de narration autogénérative inspiré de la Shakespeare Machine.

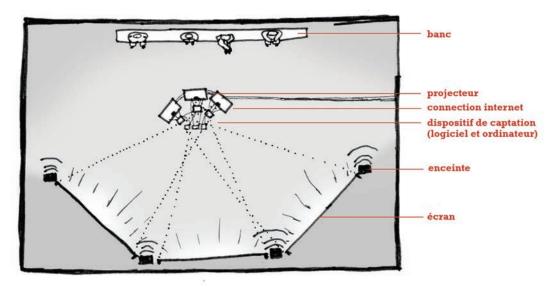
REGINE. The Pirate Cinema, A Cinematic Collage Generated by P2P Users. 2013.

http://we-make-money-not-art.com/archives/2013/05/the-pirate-cinema.php?utm_source=feedburner#.U1ZhcaJTC2q
Analyse de Nicolas Maigret. "A cet égard, Michael Bauwens et la Fondation P2P
étudient et communiquent les alternatives. Ils explorent aussi le potentiel transformatif
du P2P à des niveaux sociaux, politiques, économiques, culturelles et éducatifs. Il s'agit
d'une tendance idéologique très sérieuse qui pourrait prendre une part de plus en plus
importante dans les débats actuels."

ILLUSTRATIONS (IMAGES ET SCHÉMAS)

DISPOSITIF A:

Figure A : Schéma de la scénographie du "dispositif A"



Source: Projet tutoré - Vincent Bonnefille

Figure B: The Pirate Cinema - exhibition at Eastern Bloc | Sight and Sound Festival 2013



Source: Flickr de Nicolas Maigret: n1c0la5ma1gr3t

Figure C: The Pirate Cinema - exhibition at Eastern Bloc | Sight and Sound Festival 2013



Source : site "Flickr" de Nicolas Maigret : n1c0la5ma1gr3t

Figure D: The Pirate Cinema - exhibition at Eastern Bloc | Sight and Sound Festival 2013



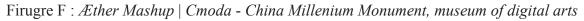
Source : © Justin Desforges - Eastern Bloc site "Flickr" de Nicolas Maigret : n1c0la5ma1gr3t

DISPOSITIF B:

écran connection internet

Figure E : Schéma de la scénographie du "dispositif B"

Source : Projet tutoré - Vincent Bonnefille





© Cmoda Beijing | Source : Flickr de Nicolas Maigret : n1c0la5ma1gr3t

Figure G: And Festival - Liverpool 2013

© And Festival - Source : Flickr de Nicolas Maigret : n1c0la5ma1gr3t

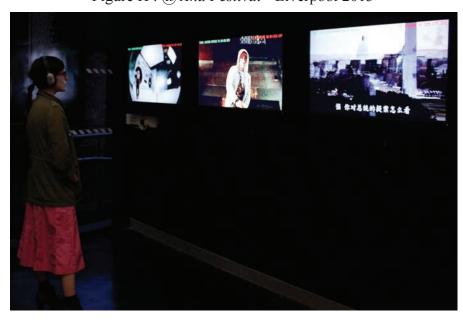


Figure H: @ And Festival - Liverpool 2013

© And Festival - Source : Flickr de Nicolas Maigret : n1c0la5ma1gr3t

LE GLOSSAIRE

Adresse IP: numéro d'identification attribué à chaque appareil connecté à un réseau informatique utilisant l'IP (Internet Protocol). L'adresse IP est à la base du système d'acheminement (le routage) des messages sur internet.

Application Programming Interface (angl.), API (abréviation), ou application programmable interface (à traduire par "interface pour l'accès programmé aux applications") : langage documenté fourni par une application connectée permettant d'accéder à ses données par un accès administré, dans le but d'être mise en relation avec d'autres.

BitTorrent: protocole de communication, de transfert et de partage de fichiers en *pair à pair* à travers un réseau informatique. Chaque client informatique ayant téléchargé l'information devient aussitôt serveur à son tour.

Blockbuster: terme issu du jargon théâtral américain, qui qualifiait une pièce remportant un fort succès. Au cinéma, il qualifie les films à gros budgets et à gros revenus.

Broadcast: définit la diffusion de données à un ensemble de machines connectées à un réseau. la notion de broadcast est employée par les techniciens en informatique et en réseaux ; il s'agit à proprement parler de transmission ou de liaison.

Bug (angl.), **bogue** (fr.) : défaut de conception d'un programme informatique à l'origine d'un dysfonctionnement.

Client : qualifie aussi bien l'ordinateur que le logiciel ou la personne qui opèrent une demande à un serveur, dans un réseau informatique.

Code source : contient le code qui a permis l'écriture du programme dans son propre langage. Il est souvent commenté, documenté.

Common Law (angl.), *droit commun* (fr.) : système bâti essentiellement sur le droit jurisprudentiel (comme aux Etats-Unis) par opposition au droit civiliste ou codifié (comme en France).

Copyright: Désigne un dépôt procurant aux auteurs une preuve d'antériorité concernant leurs créations. Droit relatif à la copie.

Creative Commons : organisation à but non lucratif dont l'objectif est de proposer une solution alternative légale aux personnes souhaitant libérer leurs œuvres des droits de propriété intellectuelle standards de leur pays.

Darknet: une partie du web dans laquelle les *adresses IP* sont cachées à l'aide d'un logiciel. Ce sont des réseaux privés anonymes construits entre pairs de confiance : "ami à ami" ou friend-to-friend (F2F). Dans les médias, le *darknet* fait souvent écho à un internet non référencé, non modéré et lié à divers trafics.

Datamoshing : se réfère à une technique d'exploiter les *frames* des images provenant de flux de données vidéo en les compressant pour créer des artefacts et des distorsions dans la vidéo (cf. *Frames* ci-après).

Disc/Vidéo Jockey (ang.) ou **DJ/VJ**: Pratiques souvent liées au divertissement elles trouvent aussi des applications dans les arts vivants, la danse, le théâtre. Elles consistent en l'assemblage et la modification de musique (DJ) ou de vidéo (VJ), ou à leur enchaînement plus ou moins harmonieux afin de créer des ambiances ou d'appuyer un aspect scénique. La production est retransmise en direct (performative).

FAI (fournisseur d'accès à Internet)

Flag: dans le sens de to flag (angl.) pour "marquer" (fr.). Le bouton "flag" sur des sites web permet aux utilisateurs un contenu qu'ils jugent inapproprié pour qu'il soit éventuellement supprimé, modéré. Il est souvent accompagné d'un petit drapeau (orange), "flag" en anglais.

Found footage (angl.), traduit littéralement par "enregistrement trouvé": récupération de pellicule impressionnée, abandonnée; ce terme s'est généralisé à d'autres supports et désigne un recyclage, dans un processus de création.

Frames: signifie littéralement "cadre", en l'occurrence la trame de l'image. Les *I-frames* contiennent notamment les informations sur les valeurs colorimétriques des pixels présents à l'image. Les *key frames* (angl.), ou *points clés* (fr.) sont présents de manière ponctuelle et à chaque changement de trame de l'image pour initialiser la suivante (par exemple, au changement d'un plan). Les images clés sont des points depuis lesquels l'animation est interpolée. Les *P-frames* renseignent le logiciel sur le mouvement des pixels au sein de la trame de l'image.

Glitch: défaillance électronique entraînant un dysfonctionnement du hardware, qui occasionne à son tour des répercussions sur les logiciels. Le mot glitch en est venu à désigner tout type de problème en informatique.

GNU/Linux: Linux, nom donné à tout système d'exploitation libre associant des éléments du projet GNU et un noyau Linux. Ce système est né de la rencontre entre le mouvement du logiciel libre et le modèle de développement collaboratif et décentralisé via Internet.

Gstreamer: bibliothèque logicielle de manipulation de sons et d'images, distribué sous licence libre initialement développée pour proposer une solution capable de concurrencer QuickTime et DirectShow sur Linux.

Hadopi (Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet): autorité publique indépendante française qui veille par plusieurs procédures à l'application de la loi "création et internet". Cette dernière a pour but de favoriser la diffusion et la protection de la création sur internet, de mettre un terme aux partages de fichiers de pair à pair lorsque qu'ils sont en infraction avec les droits d'auteur.

Hack/hackeur ou *hacker/hackability* ou *bidouilleur/bidouillage*: le *hack* est une manipulation d'un système. Le mot *hackability* (angl.), issu de hacker et qui se traduit par "bidouillabilité" (fr.), correspond à la capacité pour quelque chose (système, objet technique, outil, etc.) à être détourné de sa vocation initiale pour de nouveaux usages. Le hakeur (angl.) ou bidouilleur (fr.) est donc quelqu'un qui manipule, bidouille.

Hardware (angl.), *matériel informatique* (fr.) : ensemble des pièces détachées des appareils informatiques, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Internet Access Provider (IAP, angl.), *Fournisseur d'accès internet* (FAI, fr.) : organisme (généralement une entreprise mais parfois aussi une association) offrant une connexion au réseau informatique mondial.

In situ: expression latine qui signifie "sur place"; elle est utilisée en général pour désigner une opération ou un phénomène observé, à l'endroit où il se déroule (sans le prélever ni le déplacer), par opposition à *ex situ*.

Intranet : ensemble de services internet restreint, uniquement accessibles à partir des postes d'un réseau local.

IPredator: fournit un tunnel crypté qui cache l'adresse IP d'un ordinateur en le faisant transiter par une *adresse IP* fournit par le service IPredator.

Junkware : classe des logiciels jugés inadéquats ou peu utiles (obsolètes, trop voraces en ressources, version de démonstration trop limitée...). *Junk* (angl.) signifie "déchet", et *ware* (angl.), "produit".

Leecher (de l'anglais leech, "sangsue") : personne qui télécharge, receveur de fichiers, ou personne n'étant pas à l'origine de la mise à disposition du fichier sur une plateforme de téléchargement.

Libre : référence au *copyleft*, à l'open source, par opposition au "copyright" ou au côté privatisé de quelque chose. Free (ang.) fait à la fois référence à gratuit et libre et crée une ambiguïté ; un contenu dit "libre" n'est pas forcément gratuit, il autorise une certaine diffusion sous conditions.

Libtorrent : est une implémentation *open source* du protocole *BitTorrent*.

Magnet : lien URL se référant au contenu plutôt qu'à l'emplacement d'un fichier. Il est très utilisé dans le cadre d'échanges peer-to-peer, la source étant référencée sans nécessiter une disponibilité continue de l'hébergement source.

Maillage : procède à la simplification d'un système par un modèle représentant ce système.

Major: mot utilisé pour parler des plus grosses entreprises dans leur secteur (ex: major du cinéma).

Mashup, ou *mash-up* : mélange réalisé principalement par informatique entre deux fichiers existants (par exemple, une bande son ajoutée à une vidéo qui ne lui correspond normalement pas).

Opensource (angl.), *code source ouvert* (fr.) : s'applique aux logiciels dont la licence permet sa libre redistribution, l'accès à son code source comme base d'autres développements logiciels.

Panopticon : modèle panoptique de prison inventé par Jeremy Bentham en 1787, système de contrôle comportemental sur les détenus les contraignant par appréhension de la surveillance même.

Peer-to-peer (angl.), *P2P* (abréviation), "pair à pair" (fr.) : est un modèle de réseau informatique proche du modèle *client-serveur*, c'est-à-dire de manière mutualisée, mais où chaque client est aussi un *serveur*.

Peers (angl.), pairs (fr.): utilisateurs qui transmettent tout ou une partie de l'archive (seeders ou bien leechers disposant d'une partie de l'information).

Personal computer (angl.), ordinateur personnel (fr.) : ordinateur destiné à l'usage d'une personnel

Pirate Bay (The): système de *serveurs* informatique permettant le partage de fichiers en "pair à pair"; cet échange est rendu possible par le protocole de communication *BitTorrent*. Créé en Suède en 2003, il se déclarait "le plus grand serveur torrent du web". Il est régulièrement mentionné dans les journaux car il symbolise la résistance contre les actions des *majors* d'Hollywood et une certaine réforme des droits d'auteur.

Proxy: composant logiciel informatique qui joue le rôle d'intermédiaire en se plaçant entre deux autres pour faciliter ou surveiller leurs échanges. Il est très utilisé sur *internet*.

Pure Data (PD) : logiciel de programmation avec interface graphique spécialisé dans la musique assistée par ordinateur.

Python : langage de programmation objet. Il est placé sous une licence libre et fonctionne sur la plupart des plateformes informatiques. Il est conçu pour optimiser la productivité des programmeurs en offrant des outils de haut niveau et une syntaxe simple à utiliser.

Ready-made: littéralement "pré fabriqué", désigne un geste initié par Marcel Duchamp, qui consiste en le déplacement d'un objet trouvé, manufacturé, dans un espace d'exposition afin de changer son statut. L'artiste a ainsi bouleversé la représentation de l'acte de création en le résumant à une convention sociale et à sa reconnaissance en tant que telle du fait du contexte d'exposition. C'est le *regardeur* qui fait l'œuvre, qui la tolère et valide ce statut.

Scratching (ang.) : procédé qui conciste en l'application d'un mouvement de va et vient par un mouvement répété sur un vinyle afin d'altérer la lecture. En résulte une distortion du son dans sa linéarité.

Sampling: en musique, désigne l'échantillonnage et la numérisation de documents sonores à intervalles réguliers, ainsi que la procédure d'utilisation de samples dans la création de nouvelles compositions artistiques.

Screener (de l'anglais "screen": écran): la copie sur support vidéo qu'un studio fait de l'un de ses films alors qu'il est encore exploité en salles, voire avant même qu'il ne soit sorti, destiné aux critiques de cinéma.

Seeder: dit d'un utilisateur partageant du contenu sur le réseau P2P.

Serveur : ordinateur qui exécute des opérations à la demande d'autres ordinateurs, surnommés clients. De ce fait, on parle d'architecture réseau client-serveur. Ex. : un serveur HTTP fournit des pages web à la demande d'un navigateur.

Snowden: Edward Joseph Snowden est un informaticien américain, ancien employé de la CIA et de la NSA qui a révélé les détails de plusieurs programmes de surveillance de masse américains et britanniques. Suite à cela, il a été inculpé (2013) par le gouvernement américain pour espionnage, vol et utilisation illégale de biens gouvernementaux.

Stream : méthode de transfaire d'un flux vidéo sur un réseau pouvant être lu en l'état, sans téléchargement complet du fichier. Le processus d'envoi et de visionnage ne sont pas diférés dans le temps.

Supercut (ang.) : pratique consistant à monter bout à bout des séquences issues d'œuvres originales, afin de rassembler une thématique commune sur un sujet.

Téléchargement direct (fr.), *direct download* (angl.) : pratique de mise à disposition de fichiers téléchargeables directement sur l'infrastructure d'un site web, suivant le modèle client-serveur, contrairement au téléchargement P2P.

Timeline: peut être traduit par le terme "chronologie" (fr.), utilisé dans le montage vidéo.

Toile (fr.), **web** (angl.) : le World Wide Web (WWW), littéralement la "toile (d'araignée) mondiale", communément appelé le web, est un système hypertexte public fonctionnant sur internet. Le web permet de consulter, avec un navigateur, des pages accessibles sur des websites.

Top 100 : un catalogue qui hiérarchise des films, par exemple, selon un critère donné souvent lié aux meilleures ventes, à ceux les plus visionnés ou encore les plus téléchargés. Le top 100 de The Pirate Bay s'appuie sur ce dernier critère.

Torrent (ou fichier d'extension ".torrent") : désigne un type de fichier utilisé par le protocole d'échange"*pair* à *pair*" *BitTorrent*. Le torrent est un fichier qui pointe à l'endroit où se trouvent les parties du fichier réel sur internet. Il contient également l'adresse IP d'un *tracker* qui coordonne les échanges entre pairs.

Tracker: serveur qui sait en permanence quels seeds et quels peers se trouvent dans le swarm. Les clients lui envoient régulièrement des informations. En échange, ils reçoivent des informations sur d'autres clients auxquels ils peuvent se connecter. Le *tracker* n'est pas impliqué dans le transfert de données et ne possède pas de copie du fichier.

Uniform Resource Locator (URL, angl.), littéralement "localisateur uniforme de ressource" (fr.), plus couramment appelé **adresse web** : cette adresse sert à désigner une ressource présente sur le web.

Video Home Cinema (VHS, angl.), **système vidéo domestique** (fr.) : désigne une norme d'enregistrement de signaux vidéos sur bande magnétique de ½ pouce mis au point par la marque japonaise JVC à la fin des années 1970.

Virual Private Network (VPN, angl.), **réseau privé vituel** (fr.) : un VPN permet d'aller d'un réseau privé à un autre réseau privé en traversant Internet dans un tunnel sécurisé.

Wifi (le) : permet de relier sans fil plusieurs appareils informatiques au sein d'un réseau informatique afin de permettre la transmission de données entre eux.

WikiLeaks: est une association dont le site *web* lanceur d'alerte publie des documents ainsi que des analyses politiques et sociales. Sa raison d'être est de donner une audience aux fuites d'information, tout en protégeant ses sources.

Xubuntu : le projet Xubuntu est une distribution Linux dérivée d'Ubuntu.

