

Intermédialités

Une époque circuitée

Jérôme Joy

Programmer

Numéro 13, printemps 2009

URI : id.erudit.org/iderudit/044040ar
<https://doi.org/10.7202/044040ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joy, J. (2009). Une époque circuitée. *Intermédialités*, (13), 56–76. <https://doi.org/10.7202/044040ar>

Résumé de l'article

Pourquoi faut-il penser une organologie des arts en réseau ? Les pratiques artistiques peuvent-elles proposer des reconstructions et des « re-programmations » de circuits de réception et d'émission, là où les choses semblent socialement, juridiquement et techniquement dissociées et désajustées dans notre quotidien technologisé ? Programmer, c'est « construire » des circuits, des associations d'organes, des circulations d'actions, et des espaces de connexions dans lesquels les oeuvres, prises au sens large comme productions humaines, prennent forme et créent des situations appropriables, de manière critique, à la fois individuellement et collectivement. Le terme de « musique étendue » avancé dans cet article, en supplément de son extension à des systèmes télématiques de transport et d'interprétation à distance, annonce sans doute le passage du réseau à son état musical (ses dimensions agogique et organologique). Ceci relève, d'une part, de nos capacités à moduler et ralentir les flux pour échapper au temps asservi de nos technologies, et, d'autre part, de nos potentiels d'attention et d'écriture à tracer nos parcours, à émettre nos annotations sur les choses reçues et à « assembler » des perceptions et des fabrications, c'est-à-dire à programmer, composer et recomposer des circuits, des espaces critiques et des différends, et donc ainsi des liaisons et des reconnaissances sociales.

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Fig. 1: Jérôme Joy, le quatuor Formanex lors de la création de picNIC au Festival Résonances à Nantes/Saint-Nazaire, 2002. Crédits photographiques: Philippe Le Goff.

Une époque circuitée

JÉRÔME JOY

Pourquoi faut-il penser une organologie des arts en réseau? En quoi les pratiques artistiques numériques, supposées incorporelles, ouvrent-elles des interrogations précises vis-à-vis de ce qui est considéré (à tort) comme stable: l'inscription de nos présences et les relations aux « corps » – c'est-à-dire l'œuvre, le statut d'artiste, l'exposition, le concert, etc.? Ou bien, en quoi les pratiques artistiques peuvent-elles proposer des réajustements entre champs sociaux, technologies, et pratiques d'invention et de création? Au travers de ces œuvres d'art, de quelles situations et réconciliations parle-t-on entre ces champs de pratiques, si ce ne sont celles qui « re-circuitent » l'individu à son environnement, à son contexte et à ses pairs? Comment l'œuvre reste-t-elle ainsi un laboratoire des différends³ et un lieu de participation?

57

1. L'organologie est la science qui a pour objet l'étude des instruments de musique. Voir www.crlm.paris4.sorbonne.fr/organologie/ (dernière consultation le 6 avril 2010). Notre essai veut donner une échelle élargie à celle-ci en proposant une extension de son étude aux pratiques en réseau vues comme des pratiques instrumentales. Ceci entre en résonance avec l'organologie générale décrite par Bernard Stiegler; cette dernière « expliciterait les interfaces et les interférences – y compris comme apories – entre organes des sens, organes physiologiques, organes techniques et organisations sociales au sein desquels se forment, se transmettent et se transforment les jugements esthétiques ». Voir recherche.ircam.fr/projects/artistic//asi.html (dernière consultation le 18 avril 2010). Voir également Bernard Stiegler, « L'esthétique comme arme », *Alliage*, n° 53-54, « Métallurgie – Art – Informatique », mai 2003. De notre côté, nous positionnons des hypothèses d'un point de vue musical.

2. Jérôme Joy et Silvia Argüello (dir.), *LOGS, micro-fondements pour une émancipation sociale et artistique*, Paris, Éditions è@e, 2005.

3. Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, « La raison des épreuves », dans *Les Immatériaux – Épreuves d'écriture*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 6-7.

L'approche⁴ que nous voudrions proposer peut permettre de dessiner un aperçu d'une organologie liée aux territoires des réseaux électroniques qu'il restera à décrire et à étudier ultérieurement. L'objet est ainsi d'amorcer et d'offrir des distinctions et des caractéristiques, récurrentes et classifiables, des dispositifs de *participation*, des circuits de liaison et de programmation engagés par les arts en réseau entendus métaphoriquement comme un *faire (de) la musique ensemble*, tant la notion d'instrument⁵ peut sembler pertinente à cet égard, pour ainsi impliquer l'examen d'une nouvelle lutherie, que nous pourrions qualifier de *lutherie de participation*. Cette dernière peut se fonder sur notre activité de *jouer* et de programmer des systèmes instrumentaux, ici de natures numériques et télématiques et d'y inscrire et mémoriser des interprétations, et finalement d'y prévoir sa multi-jouabilité par différents participants simultanés ou successifs dans le même espace ou dans des espaces distribués géographiquement et reliés télématiquement. Cela concerne la capacité, qui nous est offerte par les technologies de réseau, de les moduler – ou de les faire moduler –, de les adapter,

4. Il faut considérer cet article comme une articulation de prises de notes de travail dans un cadre de projection d'hypothèses, plus ou moins précises, et dont l'issue est inconnue, selon des logiques prospectives et personnelles, plutôt que comme un article de fond à caractère théorique. Parlons plutôt de « boîte à outils »... D'ailleurs cet article est la « réduction » d'un texte plus ample, développé et documenté, qui reste à publier et dont l'ébauche est accessible sur le site jeromejoy.org/ (dernière consultation le 6 avril 2010). Ce texte bricolé et agencé, à partir duquel l'auteur prospecte et recherche cette organologie proposée de la télémusique. Cet examen propose de prolonger cette lecture, par une analogie avec la musique et la programmation – soit en tentant une sorte de futurologie musicale, sans prétention scientifique, tout en référant aux expériences et projets de musique en réseau (ou télémusique) – que l'auteur a pu réaliser depuis 1995 et qu'il continue de développer. Il s'appuie aussi sur des observations dans les domaines bibliographiques, webographiques et artistiques à propos des pratiques en réseau, observations issues de ses recherches personnelles et menées au sein de Locus Sonus. Voir Jérôme Joy et Peter Sinclair, « Networked Music & Soundart Timeline (NMSAT): a Panoramic View of Practices and Techniques Related to Sound Transmission and Distance Listening », *Contemporary Music Review*, vol. 28, n° 4-5, Abingdon, Taylor & Francis Group et Routledge, 2009, p. 351-361.

5. Le 18^e siècle a été le grand moment du développement des outils et des instruments, si l'on entend par « outil » l'objet technique qui permet de prolonger et d'armer le corps pour accomplir un geste, et par « instrument » l'objet technique qui permet de prolonger et d'adapter le corps pour obtenir une meilleure perception ; l'instrument est outil de perception. Certains objets techniques sont à la fois des outils et des instruments, mais on peut les dénommer outils ou instruments selon la prédominance de la fonction active ou de la fonction perceptive. Voir Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 114-115.

de les modifier, voire de les fabriquer, tout en remédiant à l'ambivalence de nos techniques, à la fois pollens et virus⁶. La différence réside dans le fait que ces instruments, comparés à ceux classiques, puis aux plus récents, électroniques, sont souvent hybrides, constitués informatiquement sur les réseaux et interfacés physiquement – ce qui permet aussi leur reconfiguration ou reprogrammation partielle ou totale. Ils intègrent des registres variés de l'action temporelle (du temps réel au temps différé), et ne sont pas *solides* et stables, dans le sens où ils sont liés à la volatilité et l'obsolescence rapide des technologies. Si le terme *lutherie* peut sembler au premier abord trop spécifique, il a pourtant pris une acception plus large par l'extension de la fabrication d'instruments (de musique) aux configurations électroniques et informatiques, en permettant ainsi un renouveau des classifications organologiques. À la suite de Peter Szendy à propos d'une « organologie de nos oreilles » et de nos corps appareillés⁷, et après tout un cortège de chercheurs, philosophes, musicologues et compositeurs qui se sont interrogés à partir du début du siècle dernier sur les modifications de la musique, et des pratiques de celle-ci, par l'apport des systèmes techniques de reproduction, de diffusion et de communication, Nicolas Donin et Bernard Stiegler donnaient en 2004 une dernière appréciation de cette évolution exponentielle qui s'est déroulée lors du 20^e siècle et qui se poursuit aujourd'hui :

Le tournant machinique [de la sensibilité] correspond à un « élargissement » de la base « organologique » de la musique : si les machines ne deviennent pas nécessairement des instruments de musique, elles s'y articulent en revanche étroitement, au point d'en conditionner les pratiques⁸.

Notre proposition est d'étendre à nouveau ce périmètre aux systèmes *instrumentaux* en réseau, dispositifs dont il reste encore à distinguer les degrés d'*instrumentalité*, en partant d'un aspect constitutif aux pratiques télématiques qu'ils portent : la *participation* – définie par Gilbert Simondon comme étant la « relation d'un individu à son milieu⁹ ».

6. Samuel Bianchini, « Courtesy of... », *Visuel(s)*, n° 9, Paris, Éditions Jean-Michel Place, mars 2000, p. 46-47, et Bernard Stiegler, *Prendre soin 1. De la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 157.

7. Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001.

8. Nicolas Donin et Bernard Stiegler, « Le tournant machinique de la sensibilité musicale », dans *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de la Médiologie/IRCAM, n° 18, Paris, Fayard, 2004, p. 7-17.

9. Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 1989, p. 18.

En abordant une lecture de nos utilisations des réseaux, il s'agit de questionner nos présences, parfois multiples, multipliées, rémanentes et simultanées, dans les réseaux numériques en tant qu'actions d'écriture, de lecture, de proposition et d'écoute, bref, en tant qu'attention créative et critique.

Dans notre propos, il s'agit, en quelque sorte, de percevoir métaphoriquement nos navigations et parcours, nos contributions et participations, ainsi que nos constructions plus ou moins expertes (telles que la construction d'un site Web, la *customisation*¹⁰ et le réagencement d'un blogue ou d'un *wiki*, ou encore notre opération d'associer et de combiner par nous-mêmes différentes fonctions dynamiques, etc.), comme un espace que nous modulons individuellement et ensemble. Ceci est repérable en termes de modulation temporelle (gestions des différentes dimensions d'occupation du temps et de réaction), de modulation spatiale (présences, localisations, ubiquité, etc.) et d'agencements ou d'agrégations d'artefacts; c'est-à-dire des traces et des contenus que nous déposons et inscrivons, « en réponse à » ou « en attente de réponse de ». Ces *marqueurs* déposés s'appellent en sociologie des *traces stigmergiques*¹¹.

Cet espace d'adresses (et réciproquement d'« écoutes ») définit une plasticité, ou plutôt, dans notre cas, une *musicalité*, des coordinations et organisations, ainsi qu'une perméabilité, fondées sur le changement et le mouvement: le principe n'en est pas l'inertie ni la pérennité (matérielle), pourtant nos traces perdurent sur ces mémoires numériques, glanées et répertoriées presque instantanément par les moteurs de recherche. Bref, l'Internet nous permet de rétablir l'écoute, l'écriture, la lecture, le partage des intimités, etc., ainsi que toutes les associations possibles entre ces activités, comme un déploiement d'une condition et reconnaissance individuelles et d'un devenir ensemble, créant dès lors des écarts critiques vis-à-vis des grégarités intimes par les médias de masse. En fait, nous nous *adressons* mutuellement des indications, des invites, des sollicitations, des appréciations que chacun nous interprétons et auxquelles nous nous adaptons et réagissons, à l'image

10. Ce qui peut s'apparenter au *tuning*: accordage, réglage, mise au point, *préparation* d'un dispositif existant, modification *organique*.

11. David Chavalarias (École Polytechnique, Paris), dans son exploration du Web comme système complexe, écrit: « le Web est un médium auto-organisé sur plusieurs échelles qui s'appuie sur un effet stigmergique [du grec *stigma*, le « signe », et *ergon*, le « travail » ou « l'œuvre »], soit des traces laissées dans l'environnement servant de points de repère et de sources d'information aux différents protagonistes ». Voir chavalarias.com/ et chavalarias.free.fr/invite/index.htm (dernière consultation le 6 avril 2010).

d'un ensemble musicien qui improvise¹² et *joue*; chacun se projette dans autrui, anticipe, prévoit le dialogue, se questionne et questionne, avance des distinctions. Ces gestions menées délibérément par les internautes construisent ainsi une sorte de *multivers*, un ensemble (Internet, les réseaux) composé de fragments continuellement changeants, allant des grilles et réseaux de fonctions offertes (email, Web, blogue, etc.) qui sont maniés et adaptés, jusqu'à, pour les plus experts – auto-formés et enrichis par les échanges d'expériences et de savoirs avec d'autres internautes –, la fabrication, l'invention et la programmation d'*instruments* et de fonctions¹³.

Ces créations et fabrications¹⁴, parfois laissées anonymes, plus ou moins minuscules et la plupart du temps *gratuites* et *données* à d'autres, sont des tactiques silencieuses et des antidisciplines inventives et amicales (et en cela, *polémiques*), qui naissent dans un environnement médiatique, d'autant plus que celui-ci est encouragé à se conformer à un espace des consommations, donc des contrôles, sous l'emprise des industries. Pourtant, malgré cette ambivalence, les réseaux électroniques étendent notre quotidien, nos pratiques quotidiennes et sociales des petites fabriques. Ceci nous apparaît semblable, dans une certaine mesure, au temps d'invention et à l'espace des *tactiques* laissées au gré d'un instrumentiste qui peut décider de ses propres doigtés et de ses degrés d'interprétation et d'articulation de jeux et de *clavitures*. Ces productions silencieuses guettent l'*occasion*; elles ont même des manières de *saisir l'occasion* dans l'Internet (qui en offre de multiples: sites, blogues, forums, etc.) pour se développer dans un environnement qui les mémorise: ces apports sont inscrits, repris par d'autres, amendés et améliorés, corrigés, annotés, commentés, enregistrés, sujets à des *scénarios*, et créent des récits, des trajectoires et des savoirs, quelle que soit leur importance.

12. « [Dans le domaine du jazz, tout comme dans les musiques les plus récentes,] [o]n pourrait considérer que le compositeur et l'interprète ne font qu'un, puisque aussi bien l'improvisation équivaut à une composition. » Howard S. Becker, *Les mondes de l'art* [1982], trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988, p. 36.

13. La liberté buissonnière des pratiques. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien – 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990.

14. La fabrication à déceler est une production, une poétique, – mais cachée, parce qu'elle se dissémine dans les régions définies et occupées par les systèmes de la « production » (télévisée, urbanistique, commerciale, etc.) et parce que l'extension de plus en plus totalitaire de ces systèmes ne laisse plus aux « consommateurs » une place où marquer ce qu'ils « font » des produits. [...] Ces « manières de faire » constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle. *Ibid.*, p. XXXVII et XL.

Il faut voir les réseaux (Internet) comme un milieu collectif, associatif et coopératif entretenu par des circuits construits par ses acteurs¹⁵. Les technologies de réseau sont structurellement participatives et *circuitées*, et peuvent être le creuset d'un renouveau des espaces critiques, et de relais d'expériences et d'énonciations. Il semble important de ne pas ignorer l'intervention interprétative de l'auditeur/internaute, de surcroît producteur de contenus sur Internet, en tant qu'acte créatif – et par là, de souligner que son auteur devient un *créateur en droit*¹⁶ –, que cet acte soit de l'ordre d'un *billet* sur un blogue ou d'une élaboration d'un élément du dispositif Internet (programmation d'un logiciel dédié, développement d'une configuration spécifique, etc.). La pratique des réseaux est acquise par tâtonnements et expérimentations successives (en solitaire, et souvent en demandant conseils et astuces à d'autres internautes à distance), amenant au fur et à mesure à une aisance et une expertise dans ses propres modes d'intervention, pour décider de la pertinence de ses inserts et de ses *présences*.

Ces interventions, parcours et présences s'appuient, d'une part, sur l'organisation de circuits d'items, de portions d'espaces et de temps, accordée sur notre volonté d'inscription et d'attention, et, d'autre part, sur des moyens d'engager le *corps*, que nous considérerons ici « musicien¹⁷ », au cœur de dispositifs instrumentaux, dans une relation constituante avec nos machines. Ces intrications de flux d'espaces et de temps, déclenchées par nos présences électroniques, sont de plus en plus « adressées », car motivées sur des participations et des co-participations aux expériences des autres (et aux partages des siennes) et à de multiples dimensions communes dans un présent continuellement variant et quasi polyphonique¹⁸.

Notre monde est aujourd'hui en réseau; nos environnements deviennent interconnectés et interconnectables, requalifiant nos périphéries et nos

15. Destinataires et destinateurs, selon la description de l'économie participative par Bernard Stiegler. Bernard Stiegler, « Refonder la société », dans Bernard Stiegler et Ars Industrialis (dir.), *Réenchâter le monde: la valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2006, p. 53.

16. Élie During, « La coupe, l'écran, la trame », dans *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de la Médiologie/IRCAM, n° 18, Paris, Fayard, 2004, p. 57-64.

17. Tel le pianiste et son piano, et tout instrumentiste avec son instrument. Voir Peter Szendy, *Membres fantômes: des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

18. Ce qu'Alfred Schütz nomme « syntonie ». Voir Alfred Schütz, « Faire de la Musique Ensemble – une étude de la relation sociale », dans *Écrits sur la musique, 1924-1956* [1951], trad. Bastien Gallet et Laurent Perreau, Paris, Éditions MF, 2007, p. 113-139.

proximités¹⁹, tout autant que nos distances et éloignements, au travers de tous types de dispositifs communicants. Nos perceptions spatiales et temporelles se retrouvent de plus en plus appareillées après l'apparition des systèmes et des organes télégraphiques, téléphoniques, phonographiques et radiophoniques depuis près de 150 ans. Les supports d'écoute, de vision et d'écriture se sont répandus au fur et à mesure de cette imprégnation, aujourd'hui majoritairement de nature numérique, rendant nos activités interopérables et coïncidentes, et augmentant nos registres de perception et d'action²⁰. Ces interopérabilités et ces trames invisibles semblent innover, tels des circuits, nos « lieux » de présence et d'attention, ainsi que nos capacités d'association : une illustration en est la panoplie Web de nos logiciels de lecture, d'écoute et de vue à distance, en direct et en différé, et l'attirail d'interconnexion mobile et simultanée mis à notre disposition. Nous sommes à la fois *acousmates*²¹ et *microphones*, en tout lieu et tout moment, hypothétiquement récepteurs et émetteurs. Ce qui était envisagé, prototypé, voire testé, il y a près d'un siècle est aujourd'hui réalisé²².

63

19. « C'est une propriété redoutable de l'électronique et de l'informatique qu'elles peuvent se faire ouvrir de loin les plus proches intimités. Nos retraites se peuplent de messages. Dans l'aller et retour des flux d'informations, les murs qui nous protégeaient sont devenus la plus pauvre des interfaces », Lyotard et Chaput, 1985, p. 6.

20. « [L]a communication de messages sert à transmettre jusqu'aux extrémités du monde une extension de nos sens et de nos capacités », Norbert Wiener, *Cybernétique et société, l'usage humain des êtres humains*, trad. Pierre-Yves Mistoulon, Paris, Union générale d'éditions, 1962, p. 121.

21. « Acousmate, Acousmatique –, (auditeur) nom donné aux élèves de Pythagore, qui, pendant cinq ans, écoutaient ses leçons derrière un voile, en gardant un rigoureux silence. Du grec *akouô* », dans Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles : contenant les mots du dictionnaire de l'Académie française avec les principaux termes d'art, de sciences et de métiers, précédé d'une Dissertation sur l'étymologie, par J.-J. Champollion-Figeac*, tome I, Paris, Decourchant, 1829, p. 6 ; « adj. Qui entend sans voir ; entendu sans être vu (1836) », dans M. Babault, *Dictionnaire français et géographique, contenant outre les mots de la langue française, des sciences et des arts, la nomenclature de toutes les communes de France et des villes les plus remarquables du monde*, Paris, chez l'auteur, 1836, p. 19 ; « Se dit d'un bruit que l'on entend sans apercevoir les causes réelles dont il provient (1885) », dans Jules Troussot (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré : répertoire des connaissances humaines*, vol. 1, A-CHAR, Paris, Librairie illustrée, 1885-1891, p. 39.

22. Des descriptions, utopies et uchronies littéraires publiées lors des siècles derniers – Francis Bacon (*New Atlantis*, 1627), Cyrano de Bergerac (*Histoire comique des États et Empires de la Lune*, 1657, et *Histoire comique des États et Empires du Soleil*, 1662), Tiphaigne de la Roche (*Giphantie*, 1760), jusqu'à Jules Verne (*Le château des Carpathes*,

[DISLOCATIONS – ÉCHOLOCATIONS]

Ces circuits dont nous disposons et que nous activons nous connectent, ou interconnectent, à des espaces au-delà de notre proprioception²³. Pourtant, il nous faudrait relire attentivement Paul Valéry lorsqu'il note en 1937 l'opposition de l'homme mobile à l'homme enraciné :

Un monde transformé par l'esprit n'offre plus à l'esprit les mêmes perspectives et les directions que jadis ; il lui impose des problèmes entièrement nouveaux, des énigmes innombrables. [...] Après votre dîner, et dans le même instant de votre perception ou de votre durée, vous pouvez être par l'oreille à New York (et bientôt, par la vue), tandis que votre cigarette fume et se consume à Paris. Au sens propre du terme, c'est là une dislocation, qui ne sera pas sans conséquence²⁴.

64

Ce que signale Paul Valéry est la mesure selon laquelle nos actions et nos productions sont affectées lorsqu'on procède, nous le citons à nouveau, « sans obstacles dans la voie des grandes vitesses et des déplacements constants, et des propagations presque instantanées²⁵ ». En interrogeant cette célérité et cette facilitation d'actions de présence (et de présences d'action), qui nous « disloquent », distribués simultanément en plusieurs lieux et moments, nous est-il possible d'adopter un rythme autre, ralenti, voire arrêté ou variant inégalement²⁶, jusqu'à des allers-retours et des détours, des suspensions, bref, un temps *skolaïque*²⁷,

1892; *La journée d'un journaliste américain en 2889*, 1889; *Une ville idéale*, 1875), Guillaume Apollinaire (*L'Amphion faux-messie ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan*, 1910; *Le Roi-Lune*, 1916), et Paul Valéry (*La conquête de l'ubiquité*, 1928). Pour l'accès à toutes ces références, voir le projet NMSAT (Networked Music & SoundArt Timeline) que l'auteur développe depuis 2008, locusonus.org/nmsat/ (dernière consultation le 7 avril 2010) —, jusqu'à la description du Memex par Vannevar Bush en 1945: Vannevar Bush, « As We May Think », *Atlantic Monthly*, vol. 176, n° 1, juillet 1945, p. 101-108, et Vannevar Bush, *Memex II* [1959], dans James Nyce et Paul Kahn, *From Memex to Hypertext – Vannevar Bush and the Mind's Machine*, Boston, Academic Press, 1991, p. 165-184.

23. La proprioception est, entre autres, la perception des mouvements de notre propre corps ainsi que des contraintes mécaniques qu'il exerce sur lui-même.

24. Paul Valéry, « Notre destin et les lettres » [1937], dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945.

25. *Ibid.*

26. Qui définit l'agogique, terme sur lequel nous reviendrons plus loin. Infra note 59, p. 74.

27. « *Skholè* a le sens général d'un arrêt, d'un répit ou d'une trêve, d'une suspension temporelle. Le temps « skolaïque » ou « scolaire » est « calme », « tranquille », voire « lent » (traductions possibles de l'adjectif *skholaïos*) parce qu'il est le temps de la maîtrise du

dévoilant notre capacité individuelle à « interpréter » et notre appétence à participer à un commun ?

Ce qui lie l'internaute au programme (ou logiciel) qu'il a devant les yeux et qui le connecte à d'autres programmes, programmations, actions et mémoires, et par là aux adresses de circuits qui s'embranchent derrière son interface et qui l'associent à d'autres internautes (co-participants), pourrait être mis en relation ou en analogie avec la relation sociale musicale qui relie l'interprète et son instrument, habité par sa littérature musicale, sa facture, les empreintes de doigtés, etc., qui constituent un lot de pratiques, d'expériences, de savoirs et de flux de temps partagés, et qui le *syntonisent* à tous les autres interprètes, *défricheurs* et *déchiffreurs*, et compositeurs. Ces interfaces, procédures d'entrée (de connexion et de dé-connexion), ces modes d'inscription, d'annotation et d'interprétation, ainsi que ces lignes et moments de parcours et de *navigations*, plus ou moins multiples, plus ou moins simultanés, sont malgré tout familiers. Ces interactions d'orientation mutuelle qui dénotent que ce tempérament actif et cette disposition de participation légués aux internautes ne sont pas attachés à la seule arrivée d'une technique ou d'un appareil dont on nous annonce la nouveauté (ce que l'on peut ressentir face à une nouvelle machine ou à un nouveau service, ou ce que l'on nous annonce dans les publicités et réclames des produits de l'Internet et de la télécommunication) ; nous retrouvons ces qualités chez Plutarque (« *Peri tou akouein*²⁸ ») et chez Montaigne par exemple²⁹, ce dernier estimant la parole de chacun, dont la sienne, porteuse d'une « semence d'une matière plus riche et plus hardie [...] pour ceux qui rencontreront [son] air³⁰ » (*com-posé* en collaboration avec celle de l'auteur et des autres lecteurs et commentateurs). Des mélodies, des polyphonies et des compositions sociales s'y tissent par le fait que d'autres

temps, un temps dans lequel l'action peut se dérouler à loisir, prendre son temps, se donner le temps au lieu d'être emportée par lui, comme à l'accoutumée : un temps libre et souverain. » Voir Guillaume Vergne, Julien Gauthier et Francis Beaubois, *skhole.fr/que-signifie-le-mot-skhole* (dernière consultation le 7 avril 2010).

28. Plutarque, *Comment écouter* [vers 100], trad. Pierre Maréchaux, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 52-53.

29. « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute ; celui-ci se doit préparer à la recevoir, selon le branle qu'elle prend », Michel de Montaigne, *Essais* [1588], tome III, XIII « De l'expérience », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1066.

30. Michel de Montaigne, *Essais*, tome I, 40 : « Considération sur Cicéron », Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2004, p. 251.

récepteurs et émetteurs y participent. C'est ce que nous retrouvons dans les écrits d'Alfred Schütz à propos de « Faire de la musique ensemble » :

Chaque action de chaque interprète s'oriente non seulement selon la pensée du compositeur et sa relation au public mais, aussi, de façon réciproque, selon les expériences dans les temps externe et interne des autres interprètes ; [...] [c]hacun d'eux doit, par conséquent, prendre en compte ce que l'Autre doit interpréter simultanément³¹.

66 Le temps « vécu » sur le Web est différent du temps chronométrique des machines, ce qui nous permet de rapprocher ce temps vécu du temps musical ou même du temps (durée) vécu dans une relation face-à-face entre deux interlocuteurs ; la relation sociale entre les co-participants repose sur l'expérience commune « de la possibilité de vivre simultanément dans des dimensions spécifiques du temps³² », et en supplément, de l'espace.

La technicité et l'industrialisation de nos contextes en réseau semblent occulter les pratiques que nous portons et y développons malgré tout, c'est-à-dire la manière selon laquelle nous excédons les fonctionnalités de ces techniques conductrices : ce en quoi nous les modifions et, en retour, ce en quoi elles nous modifient. Ces modifications représentent ce que j'appelle la reconstruction de circuits.

Nonobstant, cette « technicisation » met en avant des usages et des consommations ; elle nous assigne donc, par défaut, à une passivité et à une inanité qui dessinent une « politique » redoutée qui pourrait s'avérer nocive, voire toxique : celle-ci nous retient malgré nous loin d'une appropriation créative. C'est ce qu'on nous présente sous le couvert du « tout-communicable » et du « tout-connecté ». Mais le paradoxe est ici à remarquer : à être continûment connectés, à consommer notre temps de connexion, nous pourrions devenir « court-circuités ». La remarquable fragilité de notre relation aux technologies oscille entre jubilation et méfiance, l'une s'avérant en revanche aveuglement chronophage, et l'autre subrepticement malheureuse, toutes deux étant issues d'un malentendu, récurrent ces dernières années, dû à ce défaut d'appropriation noté plus haut. Les domaines de l'art répercutent-ils, voire répliquent-ils, cet état, ou s'activent-ils à l'interroger et à créer ainsi des écarts critiques ? La proximité entre l'art et les technologies (d'autant plus celles « de réseau ») offre aujourd'hui une opportunité pour questionner à nouveau la relation complexe art/technique. Souvent avortée,

31. Schütz, 2007, p. 136.

32. *Ibid.*, p. 199 et 137.

voire raccourcie, cette relation fait-elle encore débat ou plutôt est-elle bénéfiquement encore source de « problèmes » ?

Pour réaliser ces circuits, qui sont continuellement en mode d'activation (c'est en ce sens qu'ils ne sont pas clos), il nous faut les programmer. Pour cela, il nous faut pouvoir accéder à, et opérer sur, leur organisation interne, sur les branchements qui les animent, et redéfinir leurs opérations à partir de leur structure de départ, *hardware* et/ou *software* ; d'où, il faut le noter ici, l'importance essentielle du développement des technologies « libres » (*open-source*). La programmation prend pour objectif la construction d'un circuit ou, plus généralement, la redéfinition d'un circuit existant, pour ajuster, amender ou attribuer une « adresse³³ ». Ceci est le plus souvent couvert par l'emploi de la notion de « *reverse engineering*³⁴ » : la décompilation, le désossage, la re-programmation, que cela soit pris dans son sens littéral vis-à-vis de « machines » existantes (puisque'il s'agit d'ingénierie et d'inversion de techniques) ou dans celui élargi lorsque nous l'appliquons, par projection, à des statuts (que cela soit celui de l'œuvre, de l'auteur, des représentations, etc.). Il nous faut *démonter* pour participer. Les modifications de l'un par l'autre (de l'art et de la technologie) génèrent des « écritures » (des processus de création, des procès critiques) qui peuvent prendre une dimension et un impact au-delà du champ artistique (ou dans une extension de celui-ci)³⁵. C'est-à-dire : au sein de circuits préalablement programmés, dans lesquels les rapports avec la

33. Jacques Derrida, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980.

34. Définition de *reverse engineering* (en français : ingénierie inverse, *retro-engineering*, rétrotechnique) : « Reconstituer les sources ou le modèle d'un système d'information existant. Il consiste à désassembler un logiciel ou base de données existant afin de déterminer comment il a été conçu. Ceci correspond au mécanisme inverse du développement », dans Laboratoire SupInfo des Technologies Microsoft, site en ligne, 2004, www.labo-microsoft.com/def/9873/ (dernière consultation le 9 avril 2010). Une autre définition est : « Technique consistant à déterminer l'utilité d'un objet que l'on voit pour la première fois, en analysant cet objet », dans Linux-France, *Le Jargon Français*, site en ligne, 2002, www.linux-france.org/prj/jargonf/lingeacnserie_inverse.html (dernière consultation le 9 avril 2010). En général, il s'agit de décompiler ou de désassembler un programme, c'est-à-dire de prendre quelque chose de compréhensible par une machine mais pas par un être humain et d'en faire quelque chose de lisible pour un homme mais plus pour un ordinateur.

35. Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002 ; Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux – quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

technologie – dans la proximité que nous avons avec elle, ou dans ses aspects intrusifs et *pervasifs*³⁶ au sein de nos activités – sont vécus comme « dé-constructeurs » ou paradoxalement « facilitateurs » (le malheur et la jubilation notés plus haut). Il faut parfois « dé-programmer » pour programmer.

Les dispositifs de participation élaborent des circuits qui replacent, intervertissent ou ajournent les *inputs* et *outputs* traditionnels, et simultanément reconfigurent les états et les opérations. En cela le circuit à programmer est l'espace des connexions et la partition à interpréter, mais n'est sans doute pas l'œuvre³⁷.

L'autre problème à observer relève des modifications des pratiques par l'insertion des machines, et de la nature de la participation proposée que nous venons d'évoquer : c'est-à-dire, comme nous l'avons remarqué plus haut, l'écart entre création et consommation.

Le circuit est la trame technique qu'il faut excéder³⁸ et à partir de laquelle il faut « enregistrer », c'est-à-dire re-composer, donner lieu à des objets (multiples), dont finalement la nature est transgressée par rapport à sa détermination

68

36. « Le Réseau Pervasif est un réseau dans lequel l'utilisateur est connecté, partout, tout le temps s'il le veut, par l'intermédiaire de ses objets communicants classiques (ordinateurs, PDA, téléphones) mais aussi, demain, grâce à des objets multiples équipés d'une capacité de mémoire et d'intelligence : walkmans, systèmes GPS de voitures, jouets, lampes, appareils ménagers, etc. Ces objets dits "intelligents" sont d'ores et déjà présents autour de nous et le phénomène est appelé à se développer avec le développement du Réseau Pervasif », Zied Bouzidi, *Circuits de l'innovation. Pôle numérique : « Circuit: World Digital Life Labs »*, Art Education Nouvelles Technologies, Paris, juin 2006, disponible à www.arenotech.org/2006/zied_boudizi/circuits_de_la_innovation.htm (dernière consultation le 12 avril 2010).

37. « The circuit becomes the score, and the human performer is the interacting agent who explores the "score" and participates in the unfolding of the music », John Bischoff, *Free Association : Snapshots of an Electroacoustic Musical History*, publié dans le catalogue de la conférence *Music in the Global Village, an International Conference on Network Music Composition and Performance*, Budapest, 2007. Voir également la *Cracklebox* de Michel Waisvisz, www.crackle.org/CrackleBox.htm (dernière consultation le 7 avril 2010).

38. En filtrant, en amplifiant, en saturant : « [la saturation désigne] le processus par lequel un matériau ou un dispositif se trouve transformé, déformé par des forces qui l'investissent et le poussent aux limites de ce qu'il peut tolérer [...] Quelque chose arrive au son, qui déplace nos habitudes d'écoute », Bastien Gallet, *Saturations – articuler l'excès*, Séminaire Théories/Pratiques, ENBA Lyon, 11 avril 2008, disponible à www.enba-lyon.fr/recherche/theories-pratiques/?id=saturation (dernière consultation le 9 avril 2010).

traditionnelle (durée, limites de début et de fin, etc.). Le résultat perçu d'un processus et de ses opérations (des instructions composées dans le circuit) constitue un objet « momentané », ce qui est une variation de sa *présence* (en tant qu'objet et qu'œuvre) vue le plus souvent et traditionnellement comme figée³⁹ – c'est-à-dire qu'on la perçoit toujours comme une structure physique homogène, et c'est pour cela qu'elle peut se déplacer et être *montrée* dans divers lieux et contextes sans que sa nature soit altérée (= objet). C'est ce que nous avons pu évoquer, sans doute maladroitement, dans quelques textes précédents sur les passages successifs de l'œuvre au dispositif, puis du dispositif à la situation. En ce sens, nous proposons de penser une organologie⁴⁰ des arts en réseau – des arts de *situation*, de *circuits* et de *programmes* –, c'est-à-dire de discerner les dimensions et conditions distinctives et instrumentales des œuvres en réseau, et de voir comment la musique s'y « étend » et « s'élargit⁴¹ ».

Afin d'illustrer notre propos, nous vous proposons de vous référer, au-delà de ce texte, à une sélection d'œuvres contemporaines, dans lesquelles les notions de circuit et de programmation, accolées ou non, selon les cas, à celles de contribution, de feedback, etc. font justement œuvre. Nous en dressons ici une liste brève, élaborée pour notre circonstance : *Public Supply* (1966-1973) et *Radio Net* (1977) de Max Neuhaus⁴² ; *Rainforest* (1968-1973) de David Tudor⁴³ ; *Vocales*

39. On attend d'une œuvre qu'elle reste identique à elle-même, invariante. Ce n'est plus le cas avec une œuvre programmée et de surcroît improvisée comme par exemple *picNIC* (2002/2003) (réalisée avec l'ensemble Formanex et Fabrice Gallis). Infra note 46, p. 70.

40. Voir Netochka Nezvanova, « The Internet, a Musical Instrument in Perpetual Flux », *Computer Music Journal*, vol. 24, n° 3, octobre 2000, p. 38-41 ; Bill Fontana, *The Environment as a Musical Resource*, www.resoundings.org/ (dernière consultation le 7 avril 2010) et Francisco Lopez, *The World as an Instrument*, www.franciscolopez.net/essays.html (dernière consultation le 7 avril 2010), ainsi que la notion d'organologie des dispositifs en réseau que nous tentons de développer de notre côté : Jérôme Joy, *Introduction à une histoire de la télémusique*, NMSAT, Locus Sonus, 2010.

41. Voir le concept élargi de l'art et de celui de plastique sociale chez Joseph Beuys : Joseph Beuys, « Entretiens avec Bernard Lamarche-Vadel et Elizabeth Rona », dans Bernard Lamarche-Vadel (dir.), *Joseph Beuys : Is it about a Bicycle?*, Paris, Marval et Véronne, Galerie Beaubourg et Sarenco-Strazzer, 1985, p. 89 et 115.

42. www.max-neuhaus.info/ (dernière consultation le 7 avril 2010), Max Neuhaus, entrevue dans *Ear Magazine*, vol. 5, n° 5, avril-mai 1980, p. 8-9.

43. www.emf.org/tudor/Electronics/rfDiagramoo.html (dernière consultation le 7 avril 2010).

(1996)⁴⁴, *RadioMatic* (2001)⁴⁵, et *picNIC* (2003)⁴⁶ de Jérôme Joy; *Silophone* (2001) du collectif The User⁴⁷; *Radio Aporee* (2005) d'Udo Noll⁴⁸; *N* (2005) d'Andrea Polli⁴⁹; *Locustream* (2006) de Locus Sonus⁵⁰; *Net_dérive* (2006) d'Atau Tanaka⁵¹; *RoadMusic – AutoSync* (2008) de Peter Sinclair⁵².

La particularité commune à la plupart de ces œuvres, outre le fait qu'elles sont constituées de programmes et d'agencements de circuits (ici électroniques, numériques, etc.), est qu'elles *jouent* avec les superpositions de flux⁵³, tangibles

70

44. jeromejoy.org/ (dernière consultation le 7 avril 2010). Une description complète de cette œuvre a été publiée dans les Actes du Colloque Imagina « Les sens du numérique : nouvelles perceptions », en 1997: Jérôme Joy, « Métamusique – Programmation – Composition », Imagina « Les sens du numérique : nouvelles perceptions – Digital Senses: New Perception », 1998, p. 30-44. joy.nujus.net/files/papers/1998_imagina_/ et joy.nujus.net/files/papers/1998_imagina_w/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

45. joy.nujus.net/files/proj/radiomatic/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

46. joy.nujus.net/files/proj/picnic/ (dernière consultation le 7 avril 2010). Lire aussi une étude sur le dispositif et les enjeux de celui-ci : Sophie Gosselin, *L'orchestre au 21^e siècle*, Ap033, 2002, disponible en ligne à ap033.org/siteweb/imprimer.php3?id_article=128 (dernière consultation le 7 avril 2010).

47. silophone.net/ et www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=201 (dernière consultation le 9 avril 2010).

48. aporee.org/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

49. www.andreapolli.com/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

50. locusonus.org/soundmap/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

51. www.ataut.net/site/Net-Derive; www.ecrans.fr/La-musique-sociale-de-Net-derive.html (dernière consultation le 7 avril 2010).

52. nujus.net/~petesinc/roadmusic_autosync/ et www.petersinclair.org/ (dernière consultation le 7 avril 2010).

53. La différence entre le direct et le temps réel est celle qui oppose une logique linéaire et unidirectionnelle à une logique de la boucle et de la multi-dimensionnalité des flux. L'un des intérêts les plus immédiats des streams que Locus Sonus nous propose comme autant de masses temporelles, et qui sont moins des paysages sonores que des flux-paysages, c'est bien le temps qu'ils imposent à l'écoute, c'est bien ce qu'ils confrontent du temps dans lequel ils se constituent peu à peu, comme des événements à la fois cumulatifs et fuyants, et de la présence longue qu'ils introduisent dans notre existence immédiate. Pour reprendre encore une expression de Deleuze, ce sont des « blocs de durée ». Mais ce qui compte ici, c'est la façon dont ces blocs ne se proposent pas comme des entités constituées et définies une fois pour toutes, mais à la fois comme de la matière à travailler et comme un fluide en perpétuel débordement. Travailler cette matière, c'est la mettre en situation, la réinventer dans sa réalité de durée, non pas la contenir ni l'arrêter, mais la proposer comme une condensation provisoire. C'est travailler ce qui s'accumule comme ce qui fuit et la relation entre ce qui s'accumule et ce qui fuit, et c'est

ou intangibles (dont nous avons conscience et que nous percevons, et ceux que nous ne percevons pas), qu'elles captent ou capturent en les rendant audibles, sonores et organisées dans une autre expérience temporelle et spatiale. Elles accumulent ce qui fuit ou ce qui est en train de fuir et de ruisseler en quelque sorte (des courants) autour de nous. L'expérience de ces accumulations, ou *gélifications*, ou encore *condensations* (en rendant épais et lent ce qui est liquide et linéaire) impose un temps, c'est-à-dire un temps de conscience, de perception, de « connaissance » : un temps de lenteur qui, exceptionnel pour des techniques et technologies de l'immédiateté virtuose et de la résolution de la latence, correspond à un temps d'interprétation. Ce qui n'est plus le fonctionnement temporel de la machine qui code et décode, mais la constitution de notre expérience dans une pratique du temps et des flux. L'expérience des flux, de ce qui coule, de ce qui s'agrège, étant différente et recommencée à chaque fois pour chacun, engage l'échange de ces expériences individuelles, parce que ces œuvres sont activées au gré de leur ou de leurs auditeurs. Ces œuvres ne sont plus *lisses* et *pures*, elles sont des émulsions, des *implémentations*⁵⁴ traversées et innervées par le *réel* (le *décor*, les contextes, etc.), c'est-à-dire nos *corps* dans une expérience environnementale et *étendue*.

Transposer cette relation « créative » dans les pratiques quasi quotidiennes des réseaux par les internautes pourrait être pertinent, afin que chacun d'entre nous soit à même de considérer des circuits et non de simples usages. Ceci peut aussi avoir, nous en convenons, des aspects prospectifs, voire métaphoriques. Abordons cela plutôt en termes d'hypothèse.

inventer les agencements et les situations qui le permettent. Voir Jean Cristofol, *Flux, stock et fuites*, Actes du Symposium Audio Extranauts – Locus Sonus, École nationale supérieure d'art de Nice Villa Arson, 17-18 décembre 2007, disponible sur [temporalites.free.fr/?browse=Flux, stock et fuites](http://temporalites.free.fr/?browse=Flux,stock%20et%20fuites) (dernière consultation le 7 avril 2010).

54. « La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner », Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, trad. Jean-Pierre Cometti et Robert Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, p. 55. « Le dispositif, décrit comme un "processus mécanique", a pour effet de détacher l'attention des "compromissions tactiles" imposées par les propriétés matérielles de l'instrument – il active l'œuvre, il l'"implémente" au sens où Nelson Goodman dit que toute œuvre d'art est une machine qui a besoin d'être "mise en marche, remise en marche et maintenue en fonctionnement" ». Élie During, « Logiques de l'exécution : Cage/Gould », *Critique*, n° 639-640, dossier « Musique(s). Pour une généalogie du contemporain », août-septembre 2000, disponible en ligne à www.ciepcf.fr/spip.php?article51 (dernière consultation le 9 avril 2010). Et Nelson Goodman, « L'art en action », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 41, 1992, p. 7.

Il n'est pas aussi simple de voir dans nos équipements et environnements quotidiens – informatique, Internet, réceptions audio-visuelles, etc. – de telles conditions, créatives et instrumentales. Envisager une « musicalisation » généralisée des réseaux et de nos contextes techniques passe par l'identification de potentiels d'interprétation, de création et de « programmation » qui pourraient s'y développer. Ce que nous observons avec le Web 2.0 et les autres usages participatifs, voire d'appropriation, tel par exemple le *circuit bending*⁵⁵, annonce des aspects interprétatifs qui peuvent s'éloigner des utilisations grégaires qui paraissent passives. En tout cas, ces aspects – détournements, démontages, *customisations*, etc. – peuvent être sujet, lieu et moment de création, des états en suspens, stables, au sein de flux continuels. Ce qui souligne un abord, qui peut paraître ici singulier, de formes du *pragmatisme*, c'est-à-dire de formes « en train de se faire », en création continue, à construire et à expérimenter. Et c'est-à-dire finalement que ces aspects (interprétatifs) peuvent devenir des opérations de programmation, puisque « programmer », c'est réaliser des circuits dont on fait l'expérience de la stabilité.

Malheureusement, nous ne « programmons » ni n'écrivons la plupart de nos parcours ubiquitaires, puisqu'ils ne nous engagent nullement ou rarement à ralentir et à amplifier, c'est-à-dire à distinguer notre prise de parole (notre désir de parcours), et à rendre compréhensible le point d'où l'on parle. N'est vérifié que le bon fonctionnement, somme toute efficient, des dispositifs de communication : ils « marchent »⁵⁶.

L'aspect collectif (du « nous ») n'est ainsi relevé que pour sa nature grégaire – être tous ensemble –, au même moment, dans des flux, ce qui renvoie à chacun

55. Le *circuit-bending* (en français : circuitage) est, selon Reed Ghazala, la modification de jouets et d'autres objets/instruments électroniques en inter-connectant divers points de leurs circuits de façon non prévue afin de modifier les sons existants, et de créer des effets inattendus et des bruits imprévisibles ; et plus généralement : il s'agit de l'utilisation des circuits électroniques provenant d'objets courants comme base pour la création d'instruments de musique, en utilisant à la fois la théorie et l'expérimentation. Signalons également cette excellente publication : Nicolas Collins, *Handmade Electronic Music: the Art of Hardware Hacking*, New York et Abingdon, Routledge, 2009.

56. La traduction anglophone de cette expression est aussi signifiante, *it works*, lorsque nous la prenons au sens littéral français : « il travaille » (il fonctionne). Nelson Goodman indique que toute œuvre d'art est une machine qui a besoin d'être « mise en marche, remise en marche et maintenue en fonctionnement » (Goodman, 1992, p. 7). « La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner » (Goodman, 1996, p. 55).

l'impression et la sensation d'exister, par des relais, des médiations – et non pas sur le potentiel d'un faire-ensemble :

tout en étant à distance, et non pas face-à-face : l'enjeu serait de reconstruire des distances ;

et tout en étant également simultanément présents, disponibles : ici, il est de rétablir des diachronies ; c'est-à-dire des différenciations perçues, vécues et éprouvées, de temporalités individuelles.

Un dispositif instrumental engage :

des qualités de stabilité pour,

- d'une part, être joué par d'autres que soi, même si *l'instrument* évolue techniquement sensiblement dans le temps ;

- et, d'autre part, être délié de l'écriture qui le traverse et qui l'excite, même si cette écriture investit les conditions techniques propres à l'instrument ;

et des qualités de variabilité pour ne pas formater ou conformer les écritures qui lui sont destinées.

On voit ici que cette approche instrumentale d'un dispositif en réseau peut être menée en analogie, ou en prenant comme modèle antécédent une science, celle musicale, de l'organologie, sans y répliquer littéralement les définitions et les destinations (puisque les objectifs et la nature des organes sont différents). Il faudra étudier par la suite d'autres qualités, certainement présentes, émanant de cette proposition, et qui identifieraient d'autres éléments de nature instrumentale. Tout un champ est ici à explorer à propos de ces caractéristiques organologiques.

Bref, les réseaux sont moins un potentiel de « possibles » qu'un circuit de constructions délibérées et continuelles de points de vue (correspondant à des amendements de situations communes). C'est-à-dire qu'il s'agit de fragiliser « l'idée que l'espace des réseaux est un espace de possibles en attente, non contractuelle, un espace globalisant du disponible et du contrôle, alors qu'il est constitué précisément de situations localisées et d'expériences situées relevant de son extérieur⁵⁷ ».

57. *Symposium audio extranautes*, Locus Sonus et LAMES (laboratoire de sociologie, CNRS/MMSH, Samuel Bordreuil), décembre 2007, disponible en ligne à locusonus.org/ (dernière consultation le 9 avril 2010). La notion d'*extranaute* qualifie, dans un sens élargi, d'une part, l'individu ou la communauté naviguant et actant dans des va-et-vient entre le *on-line* (intra) et le *off-line* (extra) – entre hybridation et immersion –, et, d'autre part, les

Ainsi apparaît la dimension politique et critique (c'est-à-dire qui permet de rendre lisible d'autres contextes) d'une telle aventure : les parcours et les constructions individuelles, donnés à voir, échangés, signés (même anonymement), constitués par l'activité de pouvoir les amender et par le fait des annotations actives que vous pouvez inscrire sur ces items visibles par d'autres que vous (en quelque sorte des *apostilles* numériques ou, quelquefois aussi, des *palimpsestes*), construisent des cartes collectives et communes, non subies, délibérées, et explorent des circuits de parcours menés par chacun de nous, qui peuvent se croiser, donner lieu à des rendez-vous, ou avancer par sérénipité. Ces parcours sont pourtant plus des dérives, des trajets et des trajectoires inventés⁵⁸, que des géographies. Là où la dérive prend tout son sens, c'est-à-dire au sein de grilles pré-déterminées dans lesquelles les parcours sont déjà signalés et dessinés, elle apparaît vaine dans un espace sans horizon et sans cadre temporel.

Nous rejoignons ici Bastien Gallet : « [...] la grille loin d'empêcher l'expérience la rend peut-être possible, mesurant et ordonnant ce qui arrive à l'aulne de qui peut l'apprécier, [...] il n'y a d'expérience que grillée⁵⁹... »

En maîtrisant la synchronie (de nos machines, de nos flux, car nos systèmes – machiniques, informatiques, sociaux – sont chronographiques, chronomésurés), c'est-à-dire en recherchant à être asynchrone, sont rendues possible la multiplicité des temporalités d'un même moment, ses différentes vitesses et variations de vitesse.

Par la construction en local de nœuds mobiles à distance – fils / flux / trajets / agrégats / syndications –, nous passons, nous semble-t-il, du simple usage à des pratiques quasi instrumentales (d'improvisation, de composition, de *comprovisation*). Les aspects interprétatifs que nous pouvons associer à nos réceptions, tout comme à nos émissions, créent des formes de *capacitance* et de

manifestations dans l'espace physique des projets en réseau qui offrent ainsi de nouvelles vitesses (ralenties) à l'expérimentation des flux.

58. Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Voir Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 51-55 (originellement publié dans le journal surréaliste *Les lèvres nues*, n° 9, décembre 1956).

59. Bastien Gallet, « Le jour d'aujourd'hui... », dans Collectif, *Fresh Théorie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 209-222.

résistance, d'éveil, des formes de ralentissement face aux flux qui nous traversent. Ceci nous permet d'envisager des circuits de participation en constituant, inscrivant, écrivant nos singularités par des apports à des agencements construits, des constructions reliées, etc.

Notre approche des systèmes en réseaux par leurs aspects organologiques (leurs qualités instrumentales) et agogiques⁶⁰ (leur disposition à faire varier les vitesses) permet de situer hors réseau (« ce qui relève de l'extérieur des réseaux ») les destinations et les provenances de ces circuits, et révèle leur capacité à embrasser des temporalités multiples (asynchrones), tel un appareil de perception que chacun expérimente et « dispose⁶¹ ».

Le Web 2.0 (puis certainement 3.0 et 4.0) annonce sans doute le passage du réseau à son état *musical*⁶², à nos capacités instrumentales à ralentir les flux en les condensant (en leur donnant du poids, une pesanteur) et en les

60. L'agogique (néologisme de l'Allemand *Agogik* proposé en 1884 par Hugo Riemann) désigne les légères modifications de rythme ou de tempo dans l'interprétation d'un morceau de musique de manière transitoire, en opposition à une exécution exacte et mécanique. L'agogique peut être une accélération, un ralentissement, une césure rythmique au sein d'un morceau. Elle est par conséquent une part importante de l'interprétation. Elle peut s'apparenter au rubato. Par extension, le terme s'applique à « la théorie du mouvement dans l'exécution musicale », selon Patrick Saint-Jean, « De l'informel dans le formel : les interfaces musicales informatiques et les nouvelles écritures », Département Design de l'École normale supérieure de Cachan, 2008, support de conférence disponible à : patrick.saintjean.free.fr/PACS/Bibliographie/InterfacesMusicalesAMo8.html (dernière consultation le 10 avril 2010).

61. « Pour qu'il y ait expérimentation, il faut un dispositif insaturé et des gestes qui le saturent en le transformant, modifiant son agencement, ajoutant ou ôtant des éléments, suscitant par là-même d'autres gestes », Gallet, 2005, p. 220.

62. L'Internet n'est vu jusqu'à présent et de manière générale que comme un espace de communication et d'information. L'enjeu que nous soulevons est de voir et de démontrer qu'il est aussi un espace de création et d'expérimentation. Par exemple, la technique du *streaming* n'est possible que par l'Internet et est une des seules techniques qui permettent de relier des espaces entre eux (ce qui est loin d'être seulement de l'information). Ainsi en reliant des espaces (distances) en continu (permanences), ce que nous permet l'Internet (par le streaming), et en considérant que les pratiques sonores et musicales sont par nature des pratiques acoustiques (elles font résonner et révèlent des espaces en excitant et diffusant des sons dans l'air, et à la fois, les états sonores n'existent que si des espaces sont disponibles), les réseaux électroniques pourraient devenir des réseaux d'acoustiques et d'environnements reliés et propices (ce que j'appelle un état musical et sonifère pour des expériences environnementales et ambiantales).

interprétant, d'une part, par la programmation de circuits expérientiels dans lesquels les œuvres se réalisent, et, d'autre part, par la reprogrammation des formes *concertantes*, élargies et étendues.

En un seul mot: *expérimentons!*