

CHAPITRE 11

De la monstration aux téléchargements : pollinisations et émancipation. Approches des dispositifs collectifs artistiques en réseau.

Jérôme Joy

Jusqu'à présent, les pratiques artistiques vivent dans une perspective de développements liés aux technologies numériques et à leurs inscriptions dans un territoire de visibilité et de reconnaissance, en déployant des questions et des problématiques conséquentes de leurs traitements et de leur fabrication —c'est-à-dire en se fondant sur ce qui les définit, les institue et non sur ce qui les constitue—. Ainsi ces propositions se présentent dans la spécificité d'un projet artistique en s'attachant principalement à leurs seules autorités statutaires, caractéristiques et consensuelles : en tant qu'œuvre d'art d'une part, et en tant qu'œuvre "d'art numérique" et/ou "d'art contemporain" d'autre part [1]. Le propos ici est de problématiser à nouveau ces enjeux par le dépassement voire l'augmentation des notions impliquées en circonscrivant celles-ci dans un réseau "d'opérabilités" plutôt que dans un espace déjà désigné et supposé, voire confiné, de l'art numérique ou de l'art contemporain [2]. À titre d'exemples : dépasser les notions de collaboration et de participation par le concept de "coopération", augmenter celles liées aux interfaces et aux interactivités par une approche des "dispositifs" [3], interroger les conditions de mixité, d'hybridation, de transversalité et de perméabilité par celles de "connectivité" et de "compatibilité", éprouver les cadres de monstration face aux mobilités, aux téléchargements et aux pratiques immersives, etc.

En parlant d'opérabilités, ce sont les qualités et capacités de circulation et d'organisation portées par ces pratiques "en réseau" qui sont révélées : en effet, comment auraient pu être envisagées avant l'Internet la circulation et la distribution délibérées d'une œuvre sans considérer sa destination, son statut et sa réputation ? En quoi ces dispositifs, collectivisés et non individualisés, en permanence évolutifs et transformables, favorisant la circulation et la mise à disposition, deviennent émulateurs de modalités de productions artistiques et d'organisations en réseau ?

Dans un contexte où dominant essentiellement la sphère quasi-universelle marchande et les industries culturelles [4], —rapidement adaptées à la numérisation (qu'elles ont par ailleurs souhaitée et favorisée) et à la consommation, à laquelle répondraient, malgré tout, les supports de médiations (expositions, labels, événements publics)—, donc, ainsi dans un contexte contrôlé et nourri par des conditionnements impératifs (marketing, légitimations exclusives, profilages, particularismes, contrôles des flux, segmentations et médiamétries) qui stigmatisent toute initiative "anormale" comme virale et pirate, il s'agirait d'observer les espaces d'émancipation (les lieux singuliers, différentiels des expériences en réseau), et d'évaluer les conditions des pollinisations, des ontogénèses, des implémentations [5], des libres circulations et d'organisation critique des activités des pratiques en réseau qui tentent de contourner ces enfermements et de recouvrer ainsi une "socialité". Notre époque est celle des technologies des réseaux, provoquant à la fois une désorientation et une requalification de nos espaces et de nos activités ainsi que de nos relations et attachements : ce qui semblait aller de soi (œuvre, auteur, identification par la visibilité et la sollicitation, stratégies personnelles promotionnelles, etc.) est questionné aujourd'hui de manière pertinente par l'intensification de paradigmes permettant de développer à nouveau (ou enfin) des hypothèses et des projets.

Les réseaux sont un espace technique évolutif d'interconnexion, un espace social potentiel de relations individuelles et collectives, un entrelacement spatio-temporel de liens et de transferts d'éléments commutés et computés, un milieu socio-technique constitué par son agencement et ses hybridations avec les autres milieux et systèmes. Le champ social étant soumis aux impératifs de la consommation et de l'homogénéisation généralisées conduisant à la réduction et à la perte des autonomies (le champ artistique n'y réchappe pas) [6], les réseaux restituent un espace de réélaboration des relations, des consentements, des sympathies, —ce qui est vital pour l'existence humaine—, et donc ainsi, des récits individuels et collectifs. En ce sens, les dispositifs en réseau sont des mnémotechniques, des supports d'inscription et de réinscription des expériences. Quelles singularités (co-opératives, productives, inventives) les pratiques artistiques en prise avec les réseaux développeraient-elles, par l'émancipation et l'affranchissement, en étant de surcroît "hors-champ", tout en prenant en compte qu'il serait illusoire de penser que ses "acteurs" échapperaient d'emblée aux conditions dominantes, invasives et pervasives de la consommation et de l'industrialisation (formant la

socialisation majoritaire grégaire), et à leurs corollaires, celles de la confinement spécialisée tout aussi exclusive ? [7]

La position est remplacée par la situation : s'engager dans la construction de situations collectives d'invention [8] (les dispositifs collectifs en réseau) dépassent les considérations énoncées jusqu'à présent autour des pratiques de l'art et liées au détournement, à l'appropriation, à la perméabilité et à la modélisation. "Les ateliers et les studios deviennent des espaces ftp (ou de relais p2p), des zones de téléchargement et de streaming, reliés entre eux et activés par des protocoles collectifs. Les forums rassemblant artistes, développeurs et programmeurs, deviennent des ateliers actifs ; les listes de diffusion, les "chats", les blogs et les spips, des espaces de débats et de discussion ; les zones de téléchargement, des studios partagés. Les homestudios sont étendus et "augmentés", nœuds de connexion et de mémoires, ne sont plus confinés et clos, tels des dépôts du génie personnel" (labotext, cf. supra note 8).

Cette notion récurrente d'opérabilité (à mettre en parallèle avec celle d'implémentation), mise en jeu dans la circulation distribuée, disséminée, sans relais hiérarchique (mobilité des rôles), et dans les modes d'organisation et de mutualisation des dispositifs mis à disposition (et non en exposition), réinterroge les cadres de représentation de l'art, voire en envisage leurs "controverses" [9] dans un champ plus élargi, connectif, social et atopique. L'enjeu serait de voir comment les renversements génériques opérant dans ces pratiques artistiques (de l'œuvre au dispositif, de l'individuel au collectif, du collectif à l'individuel) ainsi que les conséquences induites par ceux-ci et constitutives de leur formation, quant à leur identification et leur statut, s'inscrivent dans une volonté d'émancipation et de réappropriation des conditions de production, de diffusion et de distribution (pour apparaître). Les hypothèses posées par le laboratoire Lib_ tentent de discerner les contours de ces renversements [10].

Les solutions et les inventions abordées aujourd'hui par ces pratiques (en art, en musique, etc.) nourrissent le développement de dispositifs dont les singularités sont liées à des aspects polymorphes, mobiles, réticulaires, coopératifs, convergents, confluent et modulaires en associant ou en répliquant les modalités des moyens électroniques, informatiques et télématiques : rien n'indique a priori la nature de ces dispositifs, de leurs interfaces et de leurs "expériences", à part le fait qu'ils soient téléchargés, implémentés, activés, "pluggés" ou qu'ils impliquent certaines conditions pour être visibles et pour opérer [11] (pourrions-nous évoquer une organologie des dispositifs ?). D'autre part leur adressage n'est plus systématisé a priori dans une convocation frontale objet / public (exposition, concert, représentation publique) mais problématisé dans d'autres équations : tout est public tout le temps, chacun devenant une antenne —émettrice, réceptrice— [12].

Il ne s'agit pas de réaliser une "œuvre collective" ou un cadre public participatif (à l'image d'une exposition collective ou d'une installation interactive exposée), ni de gérer des intersubjectivités, mais de mettre en place des environnements de type collecticiel [13] et des processus et protocoles de production et de diffusion commensaux, furtifs [14], immersifs et mis à disposition, en fonction d'une économie directe et de modalités concertées, consenties et non plus décrétées. Dans ces modalités conditionnelles, la mutualisation construit, sans contrariété, à la fois le devenir du collectif et celui des individus le constituant (la coopération marque la nécessité de construire des projets, des hypothèses, des stabilités, dans un contexte précarisé, désajusté ou évoluant trop rapidement).

En engageant des modes "opératiques" [15], ces pratiques artistiques mettent à jour des conditions inédites de mutualisation et d'échanges, sous la forme de "situations" et d'environnements qualifiés (libres, syndication, auto-amendement, auto-modérations) dont on doit souligner la propension spontanée à associer, à fédérer et à s'auto-organiser à partir d'individualités, sans déterminer de hiérarchie dominante et sélective : ce sont des terrains de jeux.

L'activité artistique n'ayant plus alors comme finalité et fatalité la production d'objets "à médiatiser" par les dispositifs de visibilité et de monstration (selon un programme), garantissant et régissant jusqu'à présent leurs existences et leurs diffusions, voire leur consommation culturelle, elle tente de s'inscrire dans une socialité plus large par l'invention de dispositifs "connectifs" implémentés, en questionnant ainsi les notions d'espace médiatique / d'espace public / d'espace commun / d'espace privé.

Il s'agirait de voir en quoi un supplément d'autonomie serait acquis et quelles temporalités sont convoquées (organisations temporaires, furtives, évolutives, etc. —activités documentées, archivées,

transmises, etc.— propositions de synchronicités différentielles et à la fois convergentes), et finalement quelles conditions techniques et “technologiques” sont nécessaires à la construction de tels dispositifs permettant d’induire des implications et des enjeux comparables à ceux du domaine des logiciels libres et des nouvelles solidarités sociales. Une approche des modes d’opérabilités de ces pratiques pourra ainsi se constituer [16]. Ces (éco-)dispositifs semblent autant favoriser l’individuation et la mutualisation, comme principes d’émancipation. Dans ce sens, la coopération apparaît comme ce qui constitue le(s) collectif(s) (nous) par les constitutions individuelles en réseau (connectivité), co-décidant, co-actant des opérabilités (alors compatibles) construisant des situations “ouvertes” (hybrides), d’expériences, de pratiques, par le moyen de dispositifs inventés mis à disposition selon certaines conditions (voir LOGS 21). Ces pratiques artistiques (en tant que pratiques d’invention —de temporalités—) inaugurent une émancipation (sous quelles conditions ?) vis-à-vis des réseaux gestionnaires d’informations et de pouvoir, en distinguant entre grégarisation (homogénéisation de la communication, de la consommation) et coopération —les “dispositifs collectifs” (expression qu’il faudrait encore préciser)—, et en constituant des discontinuités, des temporalités différenciées, exceptionnelles (vers la mémoire, les mnémotechniques). Ces espaces dessinant des communautés mobiles, malléables, temporaires, se faisant et se défaisant, sollicitent la coopération d’un groupe de pairs ou d’interlocuteurs dans un espace limité, à l’image de zones d’activités ne vivant que le temps de la nécessité commune. En dresser un inventaire ou une approche historique serait inopportun ici même si nous pouvons en proposer quelques indices non exhaustifs observés dans les domaines des pratiques du son : collectifs de jeux, d’échanges et de projets sous forme de processus évolutifs (événements, dispositifs ou publications) utilisant des systèmes partagés reliés à distance ou des réseaux locaux contrôlés (MIDI, playgrounds interactifs improvisés ou programmés), dispositifs de streaming (émissions —improvisées ou non— en continu de flux audio —ou video ou de données— de point à point et disponibles à l’écoute en se connectant sur une adresse déterminée), projets de téléchargements et de dépôts évolutifs (repositoires), dispositifs répliquables, transclusifs, téléchargeables, etc. [12]

Ces dispositifs sont devenus des espaces de création qui s’affirment, des espaces dans lesquels les singularités des pratiques s’enrichissent sans compétition. Les systèmes s’échangent, peuvent être “pluggés” les uns aux autres, ou l’un à l’autre, circulent à la disposition de chacun afin d’être augmentés, ré-utilisés, modifiés, activés (Daemon [17]) etc. Il s’agit bien aujourd’hui de favoriser l’invention collective des structures collectives d’invention [18] —plutôt pollens que virus...—, hypothèse que nous pourrions formuler ainsi : “Lorsque les réseaux sont un espace critique et d’émancipation, alors la coopération devient une nécessité ou est rendue possible” (voir LOGS 1).

Finalement, ces notions esquissées rapidement ici autour des dispositifs collectifs en réseau fragilisent presque systématiquement les localisations stabilisées (l’œuvre, l’artiste), et questionnent indubitablement les conditions de présentation de l’art et de ses “manières de faire” [19]. À l’organisation des consommations et des visibilitées répondraient salutairement les organisations constructives de l’invention et des circulations.

[1] L’individualisation instrumentalisée de la pratique artistique et de ses objectifs “convergents pour tous” (même s’ils n’apparaissent qu’à peine avoués : il s’agit tout de même d’être visible et parfois d’espérer être indispensable) répondent à une adhésion collective et consensuelle aux logiques de la sélection du visible (de la monstration) sous le couvert d’une participation (promise) à l’histoire, (trépidante) aux flux de l’actualité et (notable) à la construction d’une distinction (esthétique) malgré le nivellement soupçonné vers une esthétique généralisée de la consommation. Toute production artistique “de valeur” (sélectionnée et, par la suite ou la plupart du temps simultanément, collectée) est “accessible à tous” (publicité) et est ainsi “médiatée” dans l’espace public par les dispositifs adéquats.

[2] Ces problématiques sont l’objet du programme de recherche AGGLO, <http://www.agglo.info>, auquel participe le laboratoire Lib_.

[3] En explorant les conditions de ceux-ci : expérimentiels, agentifs, etc., et en s’interrogeant sur la relation entre appareil et dispositif (Jean-Louis Déotte, L’Époque des appareils, Éd. Lignes et Manifeste, 2004). Voir aussi le laboratoire Plot, <http://www.agglo.info/> et <http://temporalites.free.fr>

[4] Bernard Stiegler, De la misère symbolique. 1. L’époque hyperindustrielle, Éd. Galilée, 2004. Cf. infra LOGS 9.

[5] Nelson Goodman : “L’implémentation d’une œuvre d’art peut être distinguée de sa réalisation (exécution). La réalisation consiste à produire une œuvre, l’implémentation à la faire fonctionner [...] J’ai suggéré la possibilité de considérer la question “Quand y a-t-il art ?” comme plus fondamentale que la question : “Qu’est-ce que l’art ?”.

[6] Il en est ainsi des logiques généralisées (uniformément globalisées) à tous les secteurs de la société, qui annihilent les développements singuliers : n’est visible que ce qui est normé à une certaine “fluidité”, tout en

disparaissant paradoxalement dans le consensus global (d'où la stigmatisation de la disparition et de l'évaporation de l'art relevée par Yves Michaud). La syncrasie et la congruence —eucrasie— (le mimétisme, l'adaptation réactive et la médiamétrie) conditionnent (Cf. *ibid.*

B. Stiegler). Et en effet les champs artistiques n'y (r)échappent pas. (Voir aussi le laboratoire /tmp, <http://www.agglo.info/>, activé par Patrick Bernier, cf. *infra* LOGS 4).

[7] Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*, Entretiens avec Elie During, Éditions Galilée, 2003. Cf. *infra* LOGS 9.

[8] <http://www.agglo.info/> depuis 2003 et <http://jukebox.thing.net/labo.html> (texte quasi-éponyme). Cf. *supra* note 18.

[9] Bruno Latour : la "controverse" en tant que situation d'interlocution, d'incertitude, d'évaluation, et de débat. <http://www.ensmp.fr/~latour>

[10] Cf. *infra* LOGS 1, 8, 18 et 21.

[11] Maria Wutz, Notes à propos des œuvres sympathiques, <http://www.college-invisible.org/cis2/adistance/intro.html>

[12] <http://locusonus.org>, <http://collectivejukebox.org>, <http://www.apo33.org>, <http://nomusic.org>, laboratoire Streamlab <http://www.agglo.info>

[13] Jérôme Joy, *Les Dispositifs Coopératifs*, in *L'art et son exposition*, Éd. L'Harmattan, 2002.

[14] Patrice Loubier, De l'anonymat contemporain entre banalité et forme réticulaire, *Parachute* 109, 2002 ; Les Commensaux : Quand l'art se fait circonstances, *Skol* 2001 ; Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles, *Parachute* 101, 2001. (Laboratoire Radar, <http://www.agglo.info>).

[15] Jérôme Joy, Des processus musicaux sur Internet, *Actes du Colloque Imagina 98*.

[16] <http://audiolib.org/> (Laboratoire Lib_, <http://www.agglo.info>)

[17] <http://www.free-definition.com/Daemon-computer-software.html>. Voir aussi Yannick Dauby, Paysages sonores partagés, <http://kalerne.net> (Laboratoire Leinster, <http://www.agglo.info>).

[18] Pierre Bourdieu, Pour un savoir engagé, *Le Monde Diplomatique*, fév. 2002.

[19] "Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité". Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible*, Éd. La Fabrique 2000, p.14. Voir aussi les observations des laboratoires Transactiv-exe et Sys, <http://www.agglo.info>.

Ce texte a été publié dans la *Revue Culture et Recherche* numéro 102 au mois de septembre 2004, puis sur le site <http://www.freescape.eu.org>. Pour LOGS, il a été entièrement remanié.

Jérôme Joy est artiste-compositeur, Professeur des Écoles Nationales Supérieures d'Art. Actuellement à l'ENSA de Nice-Villa Arson, il enseigne également à l'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence où il coordonne avec Peter Sinclair le post-diplôme Locus Sonus (<http://locusonus.org>). Il prépare une thèse de doctorat à l'Université de La Rochelle, sous la direction de Sally Jane Norman. <http://homestudio.thing.net>