

No Beginning, No End - Jérôme Joy : Modes d'emploi

Par Mario Gauthier

Gauthier M. (2009). *No Beginning No End. Jérôme Joy : Modes d'emploi*. Commandé par la revue Intermédialités, CRI Université de Montréal (QC). (15p). (inédit)

Résumé

Le travail compositionnel de Jérôme Joy est « plurimultiforme » en ceci qu'il combine en un tout indifférencié instruments musicaux traditionnels ou électroniques, applications informatiques et une diversité de pratiques sonores plurielles telles que musique de sons fixés, improvisation, performance, modélisations informatiques, réseautages, etc. Ce métissage particulier génère des objets perceptifs imprévisibles parce que toujours en mouvance.

Cet article tente de mettre en relief, en les considérant sous différents angles, certaines des résultantes que cette démarche engendre en termes formels, esthétiques et esthésiques¹. De fait, ce type de pratique interroge directement l'idée même de ce qu'est une « œuvre d'art » telle que conçue traditionnellement et peut-être surtout, la perception qui s'y rattache.

Abstract

The compositional approach of Jérôme Joy is "pluri- multiform" in that it combines in an undifferentiated whole musical acoustic or electronic instruments, computer applications and a diversity of plural sound practices such as electroacoustic music (aka concrete music), improvisation, performance, computer modelings, networkings, etc.. This particular interbreeding generates perceptive unforeseeable objects in constant mobility.

This article tries to highlight, by considering them under various angles, some of the formal, esthetic and esthetic resultants generated by these process. In fact, this kind of practice questions directly the idea involved by what is a "work of art" as it is designed traditionally and perhaps especially, the perception that is attached to it.

Notice bio/bibliographique

Musicologue et arrangeur de formation, Mario Gauthier fut réalisateur à la *Chaîne Culturelle de Radio-Canada* de 1988 à 2004. Il a été consultant pour plusieurs projets artistiques, a donné plusieurs conférences ayant comme sujet l'art audio ou la radio, fut membre de maints jurys artistiques (CALQ, CAC, CEC, etc.). En 2000, il recevait, le *PRIX OPUS / ÉVÉNEMENT MÉDIATIQUE DE L'ANNÉE* décerné par le *Conseil Québécois de la Musique*. Ce prix, exceptionnellement accordé à un représentant des médias, soulignait la qualité, la créativité et l'originalité de l'ensemble de sa production radiophonique.

Il est actuellement chargé de projet à la *Phonothèque Québécoise*² et artiste sonore. Il prépare un livre sur la phonographie et une œuvre radiophonique ayant comme thème la mise en fiction de la voix par sa médiatisation. Il a à son actif une dizaine de publications, des articles surtout (recensements de livres, notes de pochettes de disques, textes de présentation, etc.).

¹ En sémiologie musicale, l'esthétique rassemble les processus de réception, au cours desquels il y a attribution subjective de significations par l'auditeur. Il est complémentaire au niveau poésique, qui est de l'ordre de « l'intention » du compositeur.

² <http://www.phonothèque.org/>

« Les choses possèdent un ordre logique. Rien n'arrive par hasard. Et c'est bien cela le hasard : notre impuissance à saisir les liens véritables qui unissent les choses ». (adapté de Antonio Tabucchi, *Le fil de L'horizon*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 87)

Comment parler d'un travail artistique qui combine en un tout outils électroniques, modélisations informatiques, réseautage, etc. sans utiliser d'adjectifs qualificatifs – passe-partout dès qu'il est question de parler d'art – ou sans tomber dans un verbiage strictement procédurier ? Comment aussi donner à entrevoir des objets perceptifs qui sont conçus comme des tissages, qui sont instables parce que toujours en mouvance et dont l'auteur lui-même ne peut prévoir parfois que très approximativement les résultantes ?

Ce sont quelques-unes des questions auxquelles nous renvoient les travaux sonores et réseautiques de Jérôme Joy.

Pour tenter de comprendre ou, à tout le moins, suggérer des repères qui permettent de mieux situer la complexité de cette démarche, je tenterai, au cours des prochaines pages, de mettre en relief certaines particularités spécifiques à son travail ainsi que les résultantes qu'engendrent celles-ci en termes esthétiques et esthésiques³.

Pour ce faire, je ferai appel à un principe simple : celui de l'observateur lointain. Comme plusieurs personnes qui liront cet article, je connais davantage le travail de Jérôme Joy par média interposé que par confrontation directe. Pour écrire cet article, j'ai donc lu, écouté des extraits audios via le web, j'ai cherché à gauche et à droite, etc., et ce, jusqu'à ce que quelque chose apparaisse. Mais cette apparition n'est que le résultat de certaines déclinaisons. « Je m'en suis fait une idée » comme on dit. Et cette idée est forcément subjective parce qu'elle est directement tributaire de ma lecture des œuvres (laquelle est conditionnée par ma socio-culture) et, plus trivialement, à celles que j'ai pu trouver (ou pas). Faute d'une prise de connaissance directe et en profondeur de l'ensemble de l'œuvre, il y a donc du manque, du vide, et ce, à la fois dans la connaissance que j'en ai et par « ce qu'on me permet d'en connaître ». Car d'une part, l'auteur ne dit bien que ce qu'il veut et, d'autre part, tout dire renvoie malgré tout à de l'implicite, du sous-entendu, à de la supposée évidence, et ce, même dans les descriptions ou tentatives de rationalisations les plus objectives. C'est donc dire qu'entre des choses qui semblent être claires ou aller de soi, il y en a qui restent « coincées » entre les concepts, les descriptions, les mots, les sons, l'orientation du discours. Bref, là où il y a du fixé se trouve de l'implicite, du non-dit, de l'indicible.

Cette part silencieuse me semble souvent plus révélatrice que le discours en soi.

C'est donc ainsi que j'ai approché, après avoir longuement tourné autour, le travail de Jérôme Joy : en y cherchant des brèches de « tues » dans le dit. Et c'est à partir de ces éléments que j'ai forgé cet article.

Cette manière de procéder comporte, j'en suis conscient, une large part d'arbitraire, voire, de diallèle⁴. Il peut notamment advenir que ce que l'on croit cerner par le biais de cette « méthode » se situe totalement à contrario des explications et significations qu'en propose, via l'écriture, l'artiste. Mais comme je considère que toute tentative d'analyse ou de description ne rend compte que très partiellement des réelles spécificités de son objet (c'est d'ailleurs patent en ce qui concerne le travail de cet artiste !), cela fait en sorte que cette attitude, pour subjective et arbitraire qu'elle puisse être, me semble viable. Elle loge aux limites du flou, j'en conviens, mais là se trouve généralement du précis. Et ce, sans compter que, sitôt qu'on aborde des paramètres liés à la perception, ce jeu d'ambiguïtés agit pleinement. D'où mon parti pris de réfléchir assez pragmatiquement, somme toute, à certaines particularités de la démarche esthétique de Jérôme Joy, mais en considérant d'emblée qu'il n'y a pas une, mais des voies d'accès, qui sont autant de modalités d'appréhensions et de compréhension.

Je crois aussi que ce qu'il explore, ce sont surtout des confins, des extrémités, des bouts de chemins dont, ignorant d'où ils viennent, il est difficile de dire où ils mènent. Surtout lorsqu'on ne sait pas trop où l'on se trouve exactement.

³ Cfd. *Supra* 1.

⁴ Le diallèle est l'argument par lequel les sceptiques espèrent prouver que l'esprit est incapable de saisir la vérité. On l'appelle diallèle parce qu'il réduit l'esprit à revenir s'appuyer sur ce qui est en question pour établir la légitimité de ses opérations.

Matériaux

« L'eau courante recèle une infinité de mouvements plus ou moins grands que son cru principal ». (Léonard De Vinci, *Carnets*, Vol. II, Paris, Tel Gallimard 1942/1987, p. 66)

La « boîte à outils » de Jérôme Joy, c'est-à-dire les matériaux qu'il utilise pour constituer ses œuvres⁵ sont simples à recenser :

On y retrouve :

- L'usage de pratiques techniques provenant d'un art de sons fixés⁶, lequel propose une attitude compositionnelle et artistique qui se situe à l'inverse de celle de la musique traditionnelle (de l'abstrait vers le concret pour la musique écrite/du concret vers l'abstrait pour la musique acousmatique⁷);
- S'y ajoutent la composition (au sens quasi instrumental qu'implique le terme) et l'improvisation (idem);
- L'attitude d'écoute privilégiée est corollaire de la pratique de la musique de sons fixés et implique une écoute acousmatique (écouter sans voir la source ou connaître la cause du son);
- Les instruments utilisés pour composer et diffuser ses œuvres sont le plus souvent électroniques ou mixtes (et, très occasionnellement, acoustiques);
- Sa pratique du sonore intègre ces paramètres à ce que l'on qualifie « d'art audio », c'est-à-dire à un travail sonore fait par des artistes provenant d'autres sphères que de celles de la musique⁸;
- S'y intègre assez fréquemment aussi, via l'usage de l'improvisation, la performance tel que le terme s'entend traditionnellement en arts visuels, c'est-à-dire une pratique qui met en jeu - pour reprendre la définition qu'en suggère Richard Martel – « le corps, le temps et l'espace (...) ». La performance, dit-il plus exactement, « est l'opération de ce qui passe par la forme : parformé pour reprendre la vieille étymologie du terme » (Martel cité in http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_performance, septembre 2008 –)⁹

⁵ Le terme de « boîte à outils » est employé dans un entretien entre D'Eramo et Foucault en 1972 où ils sont là assez d'accord : « le rôle d'une théorie n'est pas de fournir un cadre englobant, ou une base totalisante, de discours unifié (...). Le rôle de la théorie est d'être en morceaux, pour que ces morceaux de théorie fonctionnent avec des morceaux de luttes ou de pratiques militantes. Car, selon Foucault, il n'y a pas d'un côté la théorie et de l'autre la pratique : la pratique dans les sociétés modernes est largement informée de réflexions, d'outils théoriques ou scientifiques. C'est le premier sens de l'idée de « boîte à outils ». (...) Son deuxième sens est que l'intellectuel ne sait pas forcément à quoi vont servir les outils qu'il fabrique. Je crois que la métaphore de l'outil, c'est aussi une manière de dire qu'il n'y a pas forcément un seul sens à donner aux analyses, ni un bon et un mauvais usage des concepts élaborés par Foucault. C'est une manière de justifier la pluralité des lectures des textes (...) Ensuite, je crois que « boîte à outils », ça ne veut pas dire « boîte à slogans ». Pour que les outils soient réellement pertinents, opératoires, il faut quand même regarder comment ils fonctionnent et sont organisés, avec quels autres outils ils marchent en réseaux ». « Entretien entre Marcos D'Eramo et Michel Foucault » dans Michel Foucault, *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, pp. 1389-1393.

⁶ J'utiliserai ici les termes « travaux » ou « musique de sons fixés » de préférence à « électroacoustique » ou « électronique ». La définition qu'en suggère Michel Chion, en 1991, dans son livre *L'art des sons fixés ou la musique concrètement* (Paris, Éditions Nota Bene/Sono-concept, 1991) est très proche de celle proposée par Pierre Schaeffer, l'instigateur de cette pratique. Ce dernier l'avait dénommée ainsi pour désigner une « musique constituée d'éléments pré-existants empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit « bruit » ou musique habituelle, puis composé expérimentalement avec une approche directe » (Chion - 1991 : p.12). Ce parti pris, dit aussi Schaeffer, « de composer avec du matériau sonore, dans mon esprit porte le nom de musique concrète, pour bien marquer la dépendance ou nous nous trouvons, non plus à l'égard des abstractions sonores, mais bien des sons concrets pris comme objets entiers » (ibid.). Plus loin, Chion fait une mise au point fondamentale en citant de nouveau Schaeffer qui précisait, en 1971 : « Le mot « concret » ne désignait pas une source [sonore]. Il voulait dire que l'on prenait le son dans la totalité de ses caractères. Ainsi, un son concret, c'est par exemple, un son de violon, mais considéré dans toutes ses qualités sensibles et non pas seulement dans ses qualités abstraites qui sont notées sur la partition » (1991 - Chion : pp. 15-16). Ce parti pris dénommatif me semble être plus représentatif de la démarche et de la manière de composer de Jérôme Joy que le terme « électroacoustique » qui me semble désigner plutôt des lutheries et procédures.

⁷ Ce terme est attribué à Pythagore (VI^e siècle avant J.-C.) qui dispensait, dit-on, son enseignement dissimulé derrière une tenture afin que ses disciples ne soient pas distraits par sa présence physique et puissent concentrer leur attention sur le seul contenu de son message. Il fut repris, à la naissance de la musique concrète (nommée ensuite électroacoustique). Le *Dictionnaire des arts médiatiques* à qui nous empruntons la définition liée à l'origine de ce terme signale aussi qu'« en 1955, l'écrivain et poète Jérôme Peignot, lors des débuts de la musique concrète, reprend l'adjectif acousmatique, pour désigner « cette distance qui sépare les sons de leur origine » (Peignot, 1955) », en occultant derrière l'impassibilité des haut-parleurs tout élément visuel auquel on pourrait les rattacher. En 1966, Pierre Schaeffer songe à intituler son *Traité des objets musicaux* « *Traité d'acousmatique* ». Enfin, vers 1974, pour marquer la différence et éviter toute confusion avec les musiques électroacoustiques de scène ou d'instruments transformés (ondes Martenot, guitares électriques, synthétiseurs, systèmes audionumériques en temps réel), François Bayle introduit l'expression *musique acousmatique* pour désigner une musique qui « se tourne, se développe en studio, se projette en salle, comme le cinéma ». Il s'agit donc de compositions réalisées sur un support matériel (bande magnétique ou autre, analogique ou numérique), comme le cinéma l'est sur une pellicule, et destinées à être diffusées (projetées) par un orchestre de haut-parleurs, sans participation instrumentale ou vocale en temps réel. » (*Dictionnaire des arts médiatiques* : <http://132.208.118.245/Accueil.html>)

⁸ Les principes moteurs autour desquels s'articulent l'usage du son en art audio sont presque toujours « non-musicaux » c.à.d. que le son et l'instrumentarium qui servent à le produire sont utilisés comme « matériau » au sens où l'on entend habituellement le terme, c.-à-d. de la même façon que le sont le stuc, le bois, la toile, la peinture, etc. L'œuvre d'art audio ne tend pas non plus vers la reproduction d'un savoir ou à la reproduction de matrices génératives issues de l'histoire de la musique, mais vers la mise en place d'un objet artistique dans lequel la question du musical ne se pose pas, et ce, même si l'art audio utilise parfois les outils électroniques, électriques, voire même, des éléments de langage issus de la musique. Ce qui différencie l'art audio et la musique est donc rattachable aux visées de sa pratique. Alors que la musique tendra davantage à être « reproductrice » de conventions et paramètres langagiers établis au cours des siècles passés, l'art audio proposera un « objet » sans liens apparents avec la pratique ou la tradition musicale. Cela dit, la frontière qui sépare ces deux types d'arts est à la fois très claire et très poreuse.

⁹ Cette citation, assez pertinente (éliminée du site - note du 26 avril 2009), provient de Wikipédia. On disait aussi, de la performance, qu'elle est « (...) par essence un art éphémère qui laisse peu d'objets derrière lui. (...) Une chose semble néanmoins claire : le corps, le temps et l'espace constituent généralement les matériaux de base d'une « performance ». (...) La performance découle [aussi] la plupart du temps d'un travail lié à la notion de formulation et par extension, se traduit sous forme de texte qui est produit soit au préalable, soit à posteriori. Née dans un contexte de reproduction moderne de l'image, souvent éphémère et évanescence, elle remet en cause la notion de marchandisation de l'objet d'art. (...) Il est difficile de définir précisément la pratique constamment changeante de la performance, car elle consiste essentiellement en une redéfinition des modalités d'utilisation des langages artistiques, et non celle d'une inscription dans une

On pourrait aussi dire, pour simplifier : « pour former ».

- Une exploration systématique du potentiel des outillages et pratiques issus des technologies informatiques que l'on qualifie encore, malgré leurs 30 ans d'âge, de « nouveaux médias », c'est-à-dire, issus d'une programmation (interactive ou non) faite à partir d'outils informatiques, du réseautage, de l'usage de « databases » de tout ordre (sonores, participatives, etc.) ;

Cela dit, toute tentative d'énumération plus exhaustive des constituantes de cette boîte à outils conduit à un cul-de-sac, car, dans la production de Joy, ces éléments sont toujours joutés assez librement entre eux, ce qui lui permet d'engendrer toutes sortes de transversalités. Il intègre, par exemple, des outils voisins ou dérivés (la radio, l'orchestre de haut-parleurs, etc.), ce qui génère, en bout de course, des objets esthétiques qui ne sont pas représentatifs d'une tendance ou d'une approche véritablement spécifique. Pour lui, chaque projet semble être l'occasion de recombinaison différemment, et à des degrés divers, ces composantes. De cette flexibilité naissent souvent d'autres outils qui sont des déclinaisons, des recombinaisons de ceux dont ils sont issus.

Ainsi, dans ses travaux de sons fixés¹⁰, la question à savoir s'il est question de la musique « électroacoustique » tel qu'on entend traditionnellement le terme¹¹ est, sinon vaine, superflue. Car si certaines pièces sont tributaires de cette esthétique (*Puzzles* (1989), *The Playing Ones* (1992), *Gestes* (1997), *Montage* (1998), par exemple), dans d'autres travaux, il se rapproche davantage de l'art audio (*Stravinskyphonics* (1982), *AEIOU* (1992), *Mono* (2003)). De même en est-il pour les œuvres impliquant les « nouveaux médias » et dans lesquelles on peut se demander si on a alors affaire à une approche « artistique » ou « programmatique ». Car, lorsqu'un aspect particulier - la réseautique par exemple - est prédominant dans la production et influe sur l'orientation artistique d'un projet, il y a toujours présence, en contrepartie, d'un certain subjectivisme esthétique, lequel engendre littéralement, « du jeu » ; lequel peut faire pivoter l'œuvre d'un côté ou de l'autre ou encore... générer un vacillement constant, une incertitude, laquelle devient alors LA modalité esthétique régissant l'œuvre.

Souvent, Jérôme Joy fait aussi sciemment en sorte que ses œuvres se situent à la frontière des genres impliqués. Quelque soit l'esthétique privilégiée, la ou les techniques deviennent alors essentiellement « pré-texte(s) ». Autrement dit, Joy ne crée jamais un objet esthétique à partir d'une seule technique ou praxis. Il en combine plusieurs et les entrecroise en des sortes de tresses. Cette plurivalence de pratique lui permet de générer des œuvres aux visées équivoques. Il y a constance quant aux outils utilisés, mais les résultantes, elles, sont et ne peuvent être que protéiformes.

Réseaux

« Distribuer irrégulièrement des points dans un espace donné fini – Difficultés des dispositions irrégulières [...]. Si on pouvait établir une relation entre cette difficulté et cette irrégularité [...] ».
(Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, vol. 2, Paris, NRF-Gallimard, 1988, p. 268)

Lorsqu'on entre en contact avec la globalité de l'œuvre de Joy, tout donne donc à penser qu'on est en présence d'un amalgame constitué d'une ou de plusieurs approches esthétiques précises, identifiables, voire, parfois traditionnelles, (musique instrumentale, sons fixés, art audio, performance) qu'il combine à une partie informatique dont la fonction semble être surtout complémentaire. Lorsqu'il décrit son travail, il se définit d'ailleurs en insistant davantage sur l'aspect « compositionnel » de sa pratique que sur la prégnance de la réseautique (mais ce, sans pour autant trancher quant à ce qui prédomine vraiment).

« Creusant les sillons d'un parcours de performances et de concerts instrumentaux et électroacoustiques à partir de 1982, Jérôme Joy développe en tant que compositeur depuis 1995 de nombreux projets en réseau d'envergure internationale (concerts de musique en réseaux et databases sonores participatives) et des performances musicales qui mettent en jeu les dernières technologies (programmation, systèmes en réseaux, etc.) dans des formes multiples entre musique électronique, radiophonie, cinéma et improvisation. La préoccupation de l'écriture musicale et sonore ainsi que celle de l'écoute (et de la fabrication des écoutes) sont permanentes dans son travail quant à la perception et l'expérience qu'on en fait et qu'elles déduisent sur notre relation au monde. » (Jérôme Joy, *Biographie*, <http://jeromejoy.org/> - c'est moi qui souligne)

Si cette définition semble révélatrice d'une posture esthétique polyvalente (ou ambidextre ?) que Jérôme Joy souhaite mettre de l'avant dans sa pratique (fabriquer des écoutes, être compositeur, utiliser des formes relevant du sonore), elle est paradoxale. Une majorité de ses œuvres (les 2/3) sont clairement des « compositions » au sens où l'on entend le terme traditionnellement. Mais les œuvres qui impliquent des procédés réseautiques (le 1/3 restant) sont, elles aussi, fortement orientées vers une « esthétique de sons fixés » et ce, même si l'improvisation ou la réseautique y prend souvent une place prépondérante¹². En sus, le fait que cette partie de sa démarche soit

tradition autre que celle qu'elle a elle-même créée ». (http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_performance - en date d'octobre 2008)

¹⁰ C'est à dire tout ce qui, sur son site web, porte la mention « recorded music ».

¹¹ Le terme « électroacoustique » fut adopté vers la fin des années 1950 pour « désigner indifféremment les œuvres de musique concrète et électronique, dont les techniques avaient fini par fusionner. [Elle est] un ensemble des musiques produites, en tout ou en partie, au moyen d'appareils électriques ». Pour en savoir davantage, on consultera avec profit la description des termes « musique électronique » et « musique concrète » dans le D.A.M. (<http://132.208.118.245/Accueil.html>).

¹² Une référence peut éclaircir ce propos. Il s'agit du texte publié en 1998 dans le cadre du colloque international « Les Sens du Numérique :

complexe à réaliser explique peut-être le nombre moins élevé d'œuvres qu'on y retrouve¹³. Mais elle n'en demeure pas moins importante par sa portée et ses enjeux.

On peut donc considérer le réseau, l'improvisation et l'usage de pratiques issues de la musique de sons fixés comme étant des démarches qui s'appuient l'une sur l'autre : l'une sert de moyen pour générer une composition instantanée tandis que les deux autres permettent de mettre en place, voire a contrario, « en pièces », un cadre structurel dans lequel elle lui ou leur donne forme.

Le réseautage permet aussi d'instaurer des pratiques compositionnelles moins usuelles. Le jumelage via l'échange de données, l'échange de « databases » participatives, d'informations et de fichiers possède un potentiel de « générations d'arborescences » qu'on ne retrouve pas dans les pratiques sonores plus traditionnelles. Dans *Sobralasolas !* (2007) par exemple, ce potentiel est agissant au point que toutes les composantes de l'œuvre (type de son, échanges de données, improvisation à partir de fichiers sonores transmis par Internet, etc.) s'uniformisent et deviennent quasi égaux en termes d'importance, de potentiel expressif et formel. Le rôle du son devient alors, sinon aporétique, très flou. Il demeure objet et visée du projet, mais la conjoncture l'engendrant le rend singulièrement « pré(-)textuel ». Il perd, de fait, certaines de ses prérogatives formelles initiales.

La diffusion, par exemple, témoigne bien de ce potentiel de déplacement que peut engendrer l'usage de la réseautique¹⁴. Dans *Sobralasolas !*, déjà citée, la diffusion acousmatique renforce le rôle du son au détriment de la réseautique, mais l'œuvre ne prend son véritable sens qu'à travers cette méthode spécifique de diffusion. Il en va de même dans les œuvres « de sons fixés ». La série des *Caroline* (entamée en 2005) ou encore *RadioMatic* (2001), sont d'autres projets où le contexte d'écoute module davantage l'œuvre (ou si l'on préfère : le son de l'œuvre) que le son ne le fait pour le contexte. D'une certaine façon, ces œuvres ne pourraient être ce qu'elles sont sans le contexte de diffusion. Par contre, en ce qui concerne le son, il y a davantage d'instabilité et donc, plus de possibilités de mouvances : on pourrait, par exemple, dans les *Caroline*, plaquer une autre voix à la place de la voix originelle et, en respectant ce principe où la diffusion est le premier vecteur de sens, obtenir une résultante proche.

La dépendance esthétique de certains projets vis-à-vis du ou des réseaux qui les soutiennent influence parfois toute la modalité de création. *Joystinckler* (2005), *pizMO* (2001/2005), *picNIC* (2002/2003), *PacJap* (2000/2003) ou *Interludes / nocinema.org* (1999/2009) en témoignent bien. Dans ces projets, la réseautique joue le même rôle clef que celui de la diffusion pour *Sobralasolas !*. L'usage de la réseautique comme outil d'émission et de transmission implique que le sonore, même s'il est au centre du propos, se retrouve aussi en périphérie. Il est surtout entièrement tributaire des possibilités qu'offrent le ou les réseaux mis en place. Dit autrement, le réseau n'est pas que simple interface entre deux lieux, mais partie prenante, voire constituante du sonore qui est la visée de l'œuvre. Il est un espace de jeu qui peut être élargi à volonté et ce, au point où paramètres réseautiques et sonores se fusionnent inextricablement.

Midiphonics (1997), *Vocales* (1996), ou encore *Habitation* (1996), un projet qui questionne « l'utilisation des réseaux électroniques en tant qu'outil d'interrogation de la composition musicale et de l'utilisation du son en art » et dont la visée, ou plutôt « la destination » pour reprendre les mots exacts de Jérôme Joy, « n'est pas d'être seulement une vitrine pour compositeurs et artistes mais un réel lieu de développement musical et artistique » (*Ibid.* : Joy - 2008) sont des exemples éloquentes de ce potentiel fusionnel où sont joutés des paramètres sonores et réseautiques en des formes dans lesquelles se marient constances et variabilités, stabilité et instabilité. Dans tous ces cas, le rôle du sonore demeure central en même temps qu'il est une périphérie de la réseautique. Ou vice-versa ! Bref, le réseau est, *en soi*, porteur de toutes les formes potentielles de l'œuvre; potentiel que le sonore, à lui seul, ne peut pas toujours porter. Dans de tels contextes, composer consiste moins à créer des formes structurantes qu'à « amalgamer en un tout des matériaux différents » (ce qui est une des définitions possibles du terme) via une ou des formes en constant devenir parce que des aller-retour, des échanges de statuts multiples agissent sans cesse. En sus d'être compositeur, Jérôme Joy est, à ces moments, « relationniste » : ce sont des relations qu'il met en place et dont il dirige, autant que faire se peut, la portée et les destinées.

Espace

« L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible ». (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans Collectif / Direction Francis Dhomont, « *L'espace du son II* », Belgique, Éditions Musiques et Recherches, 1991, p. 52)

Chez Joy, le prétexte devient donc très souvent contexte. Ce n'est pas une démarche qui lui est spécifique. Pour

Nouvelles Perceptions » qui a eu lieu durant Imagina à Monaco : *Métamusique - Composition - Programmation* (1998 - Joy). Ce texte de Jérôme Joy décrit bien les enjeux de la composition lorsque les réseaux deviennent « l'espace » de relais et acoustique d'une œuvre. Le texte faisait référence principalement à *Vocales* (1996-98) dont l'écriture (musicale) n'était basée que sur la programmation. (http://joy.nujus.net/files/papers/1998_imagina/ et http://joy.nujus.net/files/papers/1998_imagina_w/).

¹³ La partie des œuvres portant la mention « recorded music » représente approximativement près des 2/3 de son corpus (75 œuvres radio ou de sons fixés / 25 en réseautique ou projets web).

¹⁴ C'est-à-dire à partir d'un système de sources informatisées réparties et streamées (lecture en continue) en direct, distantes et liées à l'improvisation et/ou la composition.

maints artistes¹⁵, le contexte moud littéralement le prétexte et, de la mouture (ou du moulage) ainsi générée émerge une conjugaison formelle qui était en dormance dans le matériau utilisé. Ce contexte varie selon les démarches artistiques, mais en général, on peut dire que l'environnement devient alors formalisant. Pour certains projets, le lieu est agissant et module fortement l'œuvre tandis que pour d'autres, il est simple réceptacle et c'est alors le *in situ* qui joue ce rôle. En musique par exemple, le lieu est agissant. Il est en lien immédiat avec le *in situ* qui lui donne forme et sens dans un espace-temps qui est double : à la fois présent et en « constant devenir ».¹⁶

En ce qui concerne le travail de Joy, ce « formant » est celui dont se réclame la musique acousmatique : l'espace, qui est souvent donné à saisir comme (lieu d') image. Qu'il soit virtuel, imaginé ou réel, c'est avant tout *de et par* lui que l'objet audio est mis en relief pour faire sens, et ce malgré que l'on ne puisse pas considérer qu'il y ait, à proprement parler, un usage toujours assumé de ce paramètre en tant qu'élément structurel. Il n'est parfois qu'une résultante obligée des processus exploratoires mis en action. Plus exactement, comme en musique, il est l'endroit où l'œuvre prend racine, sens et structure tout en étant souvent conséquence plutôt que visée.

De lui, et quelque soit sa conjugaison, dépend cependant l'entendement qu'on peut avoir (ou pas) de l'œuvre de Joy. C'est-à-dire que l'espace agit toujours - à un degré plus ou moins prononcé et plus ou moins précis - comme lieu de présentation et de représentation. Dans les œuvres de sons fixés, il est aussi utilisé pour donner une forme « perceptive » particulière aux œuvres. Il entoure le son pour le « caractériser », si on peut dire. L'écoute « back to back » de *Promenade Abécédaire* (2006), *Mono* (2003), *Holo* (2000) et *Pour JW* (1998), par exemple, en témoigne bien. Chacune des œuvres met d'emblée en place un espace singulier qui, sans être le centre du travail, le singularise de facto.

Dans le cas des œuvres multimédiatiques ou pluridisciplinaires, il y a, en sus, pluralités d'espaces dont il varie les teneurs. *Nocinema*¹⁷, par exemple, commencé vers la fin des années 90 et toujours en cours, est représentatif de cette plurivalence. On y retrouve l'espace fermé et contraint, de l'écran de l'ordinateur où agit la proposition visuelle; celui, plus large et indéterminé, de la représentation sonore; un autre encore, plus subliminal celui-là, qui se rattache aux divergences ou convergences (et parfois à la synesthésie) générée par la contradiction ou la contraction qui existe entre ces deux types d'espace, etc... Bref, on peut dire que, comme pour les musiques acousmatiques, l'espace est, dans l'ensemble des œuvres de Joy, un « *mi-lieu* » (François Bayle, *Musique acousmatique : Propositions... ..Positions*, Paris INA-GRM, Buchet/Chastel, 1993, p. 129) dans lequel il expose et explore, en plus des sons, des lieux de sons, de gestes et d'images.

On retrouve donc chez Joy une « acousmattitude » (Bayle, *Ibid.*, p. 144) une attention toute particulière portée

« [...] à l'écoute même, provoquée par la coupure acousmatique, [...] ce qui va constituer ce trait qui privilégie l'aspect heuristique du travail de perception [...] comme la condition d'existence d'un art virtuel dans son matériau (image de son), mais d'évidence réel dans les procédés nouveaux de son langage » (Bayle : *Ibid.* p. 144).

Ceci dit, on ne retrouve pas chez lui tout l'arsenal théorique des acousmaticiens « purs » ni une application systématique des principes et techniques compositionnelles qui en découlent (l'utilisation systématique de l'orchestre de haut-parleurs par exemple). Et pourtant, en un sens : oui.

Espaces

« *Le monde n'est pas un objet dont je possède par-devers moi la loi de constitution. Il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites.* » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans « Le point », Paris, numéro 17, avril-mai 2008, p. 55)

En fait, tout comme en musique acousmatique, le mot « espace » ne traduit pas tout ce qui est mis en jeu en ceci qu'en et autour de l'espace mis en jeu, il y a encore ... des espaces : ceux du dehors, du dedans, qui sont virtuel(s) parce que générés par les réseaux, ceux qui sont liés au contexte d'émission des sons, etc. Plus exactement, les espaces de (et du) travail de Jérôme Joy se différencient de ceux de la musique acousmatique, tout en en étant proches parents. Mais alors qu'en musique acousmatique, ces espaces sont à priori englobants, ou du moins y tendent, chez Joy, ils remplissent ce rôle unificateur par « complémentarité différentielle ». C'est-à-dire que, tout en étant de même nature que ceux explorés en acousmatique, c'est leur potentiel de singularisation plutôt que d'unification que Joy met en valeur, ce qui influe considérablement sur leur caractéristique. Je ne saurais résumer mieux ce que j'entends par là qu'en citant Jean-Luc Nancy qui écrit, à propos de l'écoute en général :

¹⁵ Cette assertion me semble être plus juste en ce qui concerne les artistes « non musiciens », car les « musiciens », au sens où l'on l'entend traditionnellement, ne sont souvent que des re-créateurs, voire des reproducteurs, en ceci qu'ils ne font que reproduire, en les personnalisant, les codes et conventions liées à l'œuvre qu'ils interprètent. On attend d'ailleurs d'eux qu'ils respectent des règles, des codes prédéterminés par une certaine tradition. Je ne dis pas ici que l'interprète n'est jamais « créateur », car une certaine liberté lui est laissée quant à « l'interprétation » qu'il livre de l'œuvre, mais le contexte – règle générale – est un principe structurant passif en ceci qu'il est prédéterminé, connu et généralement, reconstitué artificiellement, d'une façon tacite certes, mais indéniable.

¹⁶ Voir à ce sujet : Bastien Gallet, *Composer des étendues (l'art de l'installation sonore)*, Suisse, École supérieure des beaux-arts de Genève (Éd.), 2005

¹⁷ Voir <http://nocinema.org/> et les recherches qui y sont consacrées : <http://jeromejoy.org/>

« La possibilité du sens s'identifie [soit] avec la possibilité de la résonance, soit de la sonorité elle-même. Plus précisément, la possibilité sensée du sens [...] se recouvre avec la possibilité résonante du son : c.-à-d., en définitive, avec la possibilité d'un écho ou d'un renvoi du son à soi en soi. Le sens est d'abord le rebond du son, rebond coextensif à tout le pli/dépli de la présence et du présent qui fait ou ouvre le sensible comme tel, et qui ouvre en lui l'exposant sonore [...]. Mais cela signifie en outre que le sens consiste d'abord, non pas dans une intention signifiante, mais plutôt dans une écoute où seulement la résonance vient résonner ». (Jean-Luc Nancy, *À l'Écoute*, Paris, Galilée, 2002, pp. 56-58)

Je m'explique : en musique acousmatique, des espaces multiples et pluriels se côtoient, s'entrechoquent, se combinent ou s'excluent, mais leur visée est claire en ceci que malgré tout, c'est la création de sens, via la recherche d'un discours qui se veut musical (on y parle toujours de *musique* acousmatique) qui donne une direction à l'œuvre. Tout est ni plus ni moins unifié par cette visée, y compris l'espace. Par contre, en art audio – art dont les termes esthétiques sont beaucoup plus proches des travaux de cet artiste – le but visé est tout autre. La recherche de sens se détache fréquemment du travail, de la mise en forme de l'œuvre. On présupposera plutôt qu'il y aura peut-être prospectivement « sens », que ce sens se trouvera intrinsèquement dans les matériaux utilisés ou naîtra, en quelque sorte, de lui-même. Bref, rien ne prédestinera formellement, ou disons, sémantiquement parlant, le son à « signifier » quoique ce soit, mis à part sa nature première.

En conséquence, en art audio, l'espace ou les espaces du son sont, d'une certaine manière, indépendants des sons. Ils sont des composantes modulables en fonction des autres paramètres de l'œuvre. Ainsi, alors que l(es)espace(s) agissent comme lieu de convergence du sens en musique acousmatique, dans les œuvres d'art audio, ils sont régies selon des modalités plus floues et plus arbitraires. Ils sont utilisées pour ce qu'elles sont, mais aussi pour leurs effets indirects... et sont étonnamment proches de celles qui sont mises en œuvre lorsqu'on utilise la musique comme paramètre spatio-temporel au cinéma.

On peut décrire la façon dont agit ce potentiel temporalisant en prenant appui sur deux théories qui ont tenté d'expliquer le pourquoi de l'usage initial de musique au cinéma.

- L'une, émise par une agora de commentateurs (du début du siècle à nos jours) suggère que la musique aurait eu, dès le début et par-devers elle, une fonction de liaison et d'unification. Il est d'ailleurs facile de vérifier comment la musique, voire le son, s'ajuste « naturellement » à toute image, qu'elle soit fixe ou en mouvement en combinant, à l'aveuglette, via l'usage de logiciels simples (*iMovie* et *GarageBand*, par exemple¹⁸) des images animées (ou non) à des musiques créées à partir de matrices génératives. On constatera assez pragmatiquement que certaines musiques créent ainsi, sans intention, des concordances qui semblent accompagner « naturellement » des images générées selon le même procédé. On peut, en fait, plaquer littéralement n'importe quelle musique sur n'importe quelle image : il se passera toujours quelque chose. Ce « quelque chose » relève à la fois du conditionnement culturel, certes, mais aussi de la capacité de la musique à absorber l'élément visuel et à transformer cette concordance en une synesthésie dont il est difficile de dire si elle est innée ou acquise. C'est le principe moteur du cinéma en général, du vidéoclip, de la vidéo-musique et de l'usage de musique à l'époque du cinéma muet.

- La seconde hypothèse, émise par Albert Laffay dans les années soixante suggère que la musique au cinéma aurait aussi été utilisée pour élargir le « cadre » de l'écran en « nous [bouchant] les oreilles, comme le cadre de bois ou de plâtre coupe la communication entre le dessin [ou l'image si on parle cinéma] et les choses qui l'investissent [...]. [Elle] ne se contente pas de bâtir autour du spectateur une prison sonore [...], mais par sa valeur symbolique avec les événements projetés, elle compose avec eux, les soutient et les transforme ». (Albert Laffay : *Création et spectacle*, In « Logique du cinéma : création et spectacle », Paris, Masson et Cie, éditeurs, 1964, pp. 33-34)

Ce qui rapproche directement et – paradoxalement – a contrario ces deux théories dans le travail de Jérôme Joy est que le son, par cette qualité spatio-temporelle, permet toujours, peu ou prou l'assemblage en un tout de ce qui ne serait peut-être autrement qu'un assemblage d'éléments disparates, et ce, même lorsque, et c'est le cas la majeure partie du temps, l'image n'est pas l'élément moteur de l'œuvre. Par ailleurs, le fait d'assembler image et son via des projets réseaux dans lesquels un aspect visuel ou un espace virtuel sont impliqués (par exemple : *Nocinema*), soulève encore plus directement cette question, surtout lorsqu'on songe que, pour reprendre Laffay, « Le monde du cinéma [...] est difficile à décrire, car il n'est nullement imaginaire sans être, pour autant, tout à fait réel » (Laffay, *ibid.* : 28). À deux mots près – « du cinéma » – cette description s'applique en fait parfaitement à toute œuvre combinant divers médias, voire, à notre perception tout entière.

Décrire les choses ainsi, c'est donc les inscrire directement dans une lignée : celle de chercher à « donner

¹⁸ *iMovie* et *GarageBand* sont des logiciels fonctionnant sur les ordinateurs Apple dotés du système d'exploitation *osX*. Compatibles, ces programmes utilisent tous deux des constantes techniques (i.e. ce que je nomme des matrices génératives) mises en place par le cinéma ou la musique au cours des 100 (pour le cinéma) ou 500 dernières années (de Bach à Wagner en ce qui concerne la musique). S'ajoute à cela la possibilité d'y greffer des éléments créés de toutes pièces par l'utilisateur. *iMovie* permet l'intégration, à des films tournés par l'utilisateur, d'effets que l'on a abondamment utilisés au cinéma alors que *GarageBand*, lui, permet de générer, en combinant des archétypes musicaux issus de d'esthétiques surtout associées à la musique pop des années 60-90, des musiques plus ou moins « stéréotypées ». Le processus de création de ces deux logiciels est donc différent : l'un permet une approche interventionniste, l'autre, une approche plus associative et combinatoire.

l'illusion [...] que les choses, à l'instar du monde réel, sont véritablement engagées en des lieux rigoureusement définis par une infinité de circonstances alentour » (Laffay, *Ibid.* : 17). Et de fait, il me semble retrouver, dans les projets de Joy, la volonté très nette d'amalgamer en un tout plusieurs dispositifs pour tenter de créer sciemment cet « autour du son » en l'inscrivant, comme par différenciation, dans le réel. Les espaces que Joy génère via ses pratiques pourraient toujours être nommés différemment selon que le projet soit sonore, sonore et visuel, sonore et réseautique, etc.

Le rôle du son, quelles que soient les modalités - le projet *picNIC* (2002/2003) par exemple est typique à cet égard¹⁹ - n'est pas d'être décoratif, accessoire ou centre du propos mais d'être « lieu en soi » et simultanément, aura, ombre de quelque chose d'autre, i.e pré-texte. Dans les œuvres de sons fixés, on sent aussi une considération de cet ordre. Dans *pizMO* (2001/2005), la première phrase qui décrit le projet est assez claire quant à ce rôle que DOIT assumer le sonore et qui n'est pas de « faire sens » mais d'articuler, en les structurant, divers types d'espaces en sus du son : « *We create experiences and ambiances with audio architecture* » (Joy - 2002)²⁰.

Dans *Nocinema* (1999/2009) (le titre laisse entendre), le son demeure toujours très indépendant de l'image²¹. Il n'y a aucune recherche voulue de liens entre images et sons : ceux-ci apparaissent et mettent alors « en cadre » l'image, qui à son tour, encadre ce son. Cette mise en cadre est donc pluri-spatiale²². Elle ne fait pas simplement qu'inclure dans une perspective globale des éléments disparates, mais engendre un phénomène miroirant dans lequel l'un des aspects (visuel ou sonore) devient « l'autour de l'autre ». Une chose est là, l'autre agit comme un halo, une aura. Et le fait qu'il n'y ait pas de prédominance d'un élément sur un autre est ce qui crée ce jeu de reflet continu qu'on pourrait comparer – pour demeurer dans le domaine du cinéma - aux jeux de miroirs de *The Lady from Shanghai* (1947) d'Orson Welles. Bref, on ne peut dire d'aucun des projets de Jérôme Joy, qu'il y a « des images » (ou des images de sons) ou du discours et du son « comme un halo autour ». Ni le contraire. Les deux éléments se renforcent. L'espace devient, comme le suggère Merleau-Ponty, cité ultérieurement, « *champs de toutes [les] pensées et de toutes [les] perceptions* ». Explicites ou implicites. (Merleau-Ponty 2008: op. cit.).

Il en va de même dans beaucoup d'œuvres de sons fixés : *PHPJSMBFDCJ* (2005) est « *une œuvre radiophonique à l'insu de ceux qui y parlent et à l'instar de ceux qui l'écoutent* » (Joy, 2005). Dans le texte de présentation de *RYAN & JOY* (Joy 1982-1985), Joy écrit :

« *Cette performance [« Rien n'est jamais tout à fait achevé » (1982/1983)] a imprimé par la suite tout notre travail en permettant d'autres dimensions : le travail de collaboration à partir de "projets" alliant performance (nous-mêmes), peinture actions et sons en direct puis mixant le direct et le différé, spatialité (déplacements et parcours performés), narrations scénarios, prise en compte des architectures et des temps de mobilité, temps de préparation et de réalisation exponentiels par rapport au "moment" de la situation publique* » (Joy 2001²³).

Dans ces deux cas, et dans bien d'autres, le son, bien qu'autonome et visée en soi, agit aussi comme cadre *et* contexte. On rétorquera que le son a toujours eu ce rôle pluriel en musique ou en arts visuels, mais cela m'apparaît erroné.

Pour s'en convaincre, il suffit de réfléchir à l'expérience que propose le concert traditionnel, événement dans lequel le son et la salle ne servent de cadre... qu'à l'œuvre. L'œuvre est un « objet » autonome qui ne dépend à priori de presque rien d'autre que de ses exécutants et du public qui la reçoit. Sa sonorité est strictement liée à son discours. Plusieurs espaces y cohabitent, certes, mais tous sont agglomérés en une seule direction : la note, puis la mesure, le mouvement et ultimement, l'œuvre en tant qu'entité globale. Chez Joy, au contraire, un seul son pourrait, à la limite, être suffisant. Selon le lieu, le contexte, l'environnement, il acquerrait à chaque fois de nouvelles qualités formatives qui engendreraient de nouvelles informations spatiales, lesquelles rebondiraient, en quelque sorte, sur et dans le sonore.

La prédominance de l'espace sonore est donc, quelle que soit la complexité des projets ou leurs liens avec le contexte ou la vision, le point nodal de la pratique de Joy. Mais ce, sans être univoque, c'est-à-dire sans en être le seul centre. Le son est, en fait, autant « son » « qu'espace(s) », que ce soit de lui-même, de l'image ou d'un quelconque processus. Il est ce qui relie les diverses modalités utilisées, lesquelles varient de projet en projet (et parfois, au sein du même projet). On doit donc entendre, par « sonore » et « espace », plus et moins que ce qu'on entend habituellement par ces termes. Plus : son travail fait toujours appel, peu ou prou, à l'écoute comme façon d'entendre et comme outil d'entendement. Moins : le son est – dans les projets où il combine plusieurs approches

¹⁹ « *picNIC est né d'une collaboration entre Formanex (quatuor électronique basé à Nantes) et Jérôme Joy, en intégrant Fabrice Gallis en tant que développeur. Il en a résulté une création lors du Festival Résonances à Nantes en juin [2002]. Le projet ne concerne pas a priori une œuvre musicale écrite par un compositeur et qui serait jouée par le quatuor. Le projet va beaucoup plus loin en initiant un véritable espace de recherche et d'exploration interrogeant les enjeux de la programmation, de la production (voire de l'improvisation) et de la diffusion* ». (<http://joy.nujus.net/files/proj/picnic/>)

²⁰ <http://pizmo.free.fr/>

²¹ *Infra* 15.

²² Une référence donnée par Jérôme Joy à ce sujet est *Tuchan* - village N°11350 (juillet 1976 - mars 1977) de Luc Ferrari, qui associe diaporama et sons fixés (ou mémorisés dans la terminologie de Ferrari), et dont on retrouve un prolongement dans *Cycle des Souvenirs* – *Exploration des Concepts* n°2 (1995/2000). <http://lucferrari.org/>

²³ http://joy.nujus.net/files/papers/2002_ryan/2001_ryanjoy.html et <http://joy.nujus.net/w/?page=RYAN+JOY>

- proposé comme élément parmi d'autres, résultante nomade qui oblige la perception à trouver d'autres espaces-temps. Il y a, dans le travail de cet artiste, de l'attour. Cet attour pouvant être celui du son, de l'espace ... ou des espaces de ce son.

D'ailleurs, cette posture qu'il adopte face à ces virtuels jeux d'espace(s) – temps apparaissent clairement dans la présentation de *Plus/Moins* (2001)²⁴, une œuvre combinant sons instrumentaux et sons enregistrés.

« Les activités de composer et de jouer sont des activités "critiques", d'évaluation de moments, d'espaces plus ou moins reconnaissables. Il ne sert pas à grand chose de rajouter au monde existant, il suffit parfois d'y retrancher quelque chose ou bien encore de "dévier" l'écoute de ce qui lui semble confortable. L'utilisation de sons détournés ou résiduels, qu'ils soient acoustiques (les "loupes" avec les microphones) ou bien encore numériques (les clicks, les artéfacts électriques, etc.), n'indique pas une volonté de "faire" autrement, mais d'engager l'auditeur autrement, et bien entendu le ou les "performers". « Plus/Moins » n'a rien de "spectaculaire", ne résout aucune question ou contradiction et n'est qu'un "état" minimal, "discutable" ouvrant sur ce qui apparaît dans et hors de la musique. » (Joy - 2001)

Immatériaux

« L'image de la réalité, une image quelconque, c.-à-d. une proposition, une composition ou une allusion faite d'objets, d'espaces et de profondeur, de volumes, de sons, de paroles, peut-elle être « réelle » ? » (Federico Fellini / Aldo Tassone, Entretien avec Federico Fellini, In Positif n°182, Paris, 1976, p. 35)

« Le récepteur ne peut rien capter s'il ne fournit pas lui-même de l'énergie. » (Pierre Schaeffer, March of Time, dans « L'espace du son II », Collectif / direction Francis Dhomont, Belgique, Éditions Musiques et Recherches, 1991, p. 51)

Je crois donc que les objets perceptifs que Jérôme Joy génère, par cette pratique « transfrontalière » sont beaucoup plus complexes que de simplement « [créer des] va-et-vient continuels entre programmer et faire l'expérience, [lesquels permettent] de construire une organologie, ici avec des immatériaux (référés ici en creux à des matériaux de nature physique, corporelle, stable) » (Joy - 2007). Il y a transcendance des possibilités initiales des matériaux et de leur potentiel.

Je lui concède volontiers que le terme le plus adéquat pour nommer ce qu'il génère soit « immatériaux ». Et ce, d'autant plus qu'il nous donne, dans certains projets, la possibilité d'en entrevoir les ombres.

Les divers épisodes de la série des *Caroline* (2005/2007), par exemple, sont très simples en ceci qu'ils font directement appel aux principes les plus traditionnels de la fiction radiophonique *sui generis*.

De ces épisodes, Jérôme Joy, dit qu'ils

« [...] ne se racontent pas. Il s'agit juste d'une rencontre entre une voix et une écriture. Une voix, Caroline, parle, invente, relate et performe; une écriture, celle de Jérôme, capte, enregistre, organise et désorganise; le tout charade radiophoniquement. » (Joy - 2005)

Le mot-clef, ici - l'ombre, ou le moule de l'informel - est *charade*. D'ailleurs, il est, selon moi, la clef de toute son œuvre. C'est-à-dire que si le travail de Joy s'articule globalement selon les principes de la radiophonie, de la réseautique ou de l'acousmatique, c'est plutôt dans l'attour, dans les zones limites de ces genres, là où il ne peut pas y avoir de résultantes trop prévisibles ou, du moins, trop claires - que cette manière d'immatérialiser les choses agit. En combinant des modalités qui impliquent l'intervention d'une certaine forme de hasard ou plutôt d'imprévu et d'imprévisible (le « streaming » en est l'exemple type) et une attitude que proposait Roland Barthes lorsqu'il suggérait de se placer

*« [...] dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de [celui] qui parle sur quelque chose. Je n'étudie pas un produit, j'endosse une production; j'abolis le discours sur le discours; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, i.e. d'une pratique; je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur). » (Roland Barthes, « Le Bruissement de la langue », dans *Incidents*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7)*

Ce qu'il génère se rapproche beaucoup de l'exploration tacite d'une certaine forme « d'aléatoire contrôlé » ou pour être plus précis : d'errance. En adoptant cette posture, il met en place un amalgame de variables subjectives informalisantes plutôt qu'informantes. C'est en ce sens que, dans à peu près toutes ses œuvres, ce que Joy propose relève de la dérive. Les termes mêmes de ses énoncés initiaux sont constamment modulés, modulants et modulaires. Si on ramène ça à l'idée que *le tout charade*, on peut dire que, posée selon ces termes, la charade

²⁴ *Plus/Moins* a été commandé en 2001 et est joué depuis sa création par l'Ensemble Proxima Centauri, ensemble instrumental et électronique dont Joy est un des compositeurs fondateurs.

devient soit introuvable, soit paradoxale en ceci qu'en moduler les postulats de façon floue, c'est en altérer constamment les potentielles réponses ! Elle devient donc à toutes fins pratiques insoluble parce que constituée de prémices toujours variables et sujettes à altérations. Son statut de charade est juste, mais en tant que postulat, elle ne peut pas avoir de dénouement, car elle se dissout en quelque sorte dans son énoncé.

La majorité des pièces de Jérôme Joy sont donc, en ce sens, des « infinitudes », des ensembles ayant une finalité, mais constitués de parties manquantes, mobiles, muables, mutantes et donc, imprévisibles dans leurs desseins et effets réels²⁵. La série des *Caroline* utilise à fond ce procédé, et ce, « sans fard » : son moteur central est le vococentrisme si cher à (voire chair de) la radio. Joy y explore le principe d'une certaine incomplétude typique de ce avec quoi travaille sans cesse ce média : le creux, le sous-entendu. Il construit ses discours à partir du fait *qu'il sait* que l'auditeur doit sans cesse ajouter du sens à de l'absence présente et étend cette incomplétude en y insufflant, du fragmentaire, du partiel. Ce qui implique alors que l'auditeur complète non pas un, mais deux niveaux de sens : celui présent, mais « caché » par le média (du fait de l'ambiguïté liée aux multiples niveaux d'écoutes que propose la radio (mais ceci est aussi vrai pour la plupart de ses œuvres pour instruments combinant sons instrumentaux en direct, bruités, concrets, décollés de l'instrument, et sons enregistrés, « doubles » ou complétant les précédents²⁶) et celui du propos tenu qui lui, est, allusif, déambulatoire, flou.

Dans d'autres œuvres, il va plus loin en stratifiant ce procédé. Dans *Collective JukeBox* (1996-2004)²⁷, « *Le projet est continuellement évolutif avec plusieurs interfaces de travail et publiques successives, et son système de développement est très proche d'un système "collecticiel". Depuis 2001, le projet est en train de développer une nouvelle interface et un système réticulaire, en utilisant l'Internet comme un large studio (ou homestudio).* » (Joy - 2002 : nous soulignons le mot « large ». Il doit être entendu comme « élargi » et « étendu »).

Pour *Joystinckler* (2005), qui est un projet d'improvisation, il dit : « *Joystinckler is a midifilers band : 3 midifilers play networked laptops such as an incredible digital fanfare, marching band or skiffle band. This trio composes with computerized instruments in playing "de-composed" worldwide hits.* » (Joy - 2005)

À propos du projet *RadioMatic* (2001) :

« *This project opens a very dynamic space because of a stimulating inventiveness for other artists and students. It implies continuous programming processes within improvised situations. It's not possible to archive the live streaming contents because performers and listeners are playing continuously with the online system. Only one activity is involved in : performers and listeners "occupy" themselves in performing (time and space were occupied by this activity). This open and collective system would be an active (and reactive) room in order to observe audio streaming practices and to distinguish new art forms.* ». (Joy - 2001)²⁸

Et ainsi de suite....

Cela revient donc à dire que s'il travaille à partir d'objets plus ou moins déterminés - ceux-ci étant presque toujours des sons (exception faite de *Nocinema*, peut-être, et de sa variante *Interludes*), des espaces réels ou virtuels ou encore, quelque chose qui permet d'en générer, les systèmes mis en place pour les explorer ne permettent pas réellement de générer des objets sonores complets ou en voie de finitude, mais des fragments de perceptions, des assemblages d'instantanés dans lesquels il s'agit plutôt, selon moi - je le paraphrase ici - de construire des grilles de navigation.²⁹

Prise en soi, cette idée n'est pas nouvelle. Elle est issue de la radiophonie à laquelle, selon moi, toute l'œuvre de Joy fait appel d'une quelconque manière. Plus exactement, il ne fait qu'en reformuler un ou plusieurs préceptes de façon à ce qu'elle se plie à l'épaisseur de la réalité réseautique. La radio induit naturellement cette idée d'immatériau, notamment parce qu'elle engendre souvent des états perceptifs proches « *de la rêverie éveillée* » dirait Bachelard (Gaston Bachelard, « Rêverie et Radio », dans *La Nef*, Paris, 1951, citation faite de mémoire) et parce qu'elle permet de générer des sortes « d'images mentales », au sens où l'entendait Sartre en la définissant comme étant une « *certaine façon qu'à l'objet d'être présent au sein même de son absence* » (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, citation faite de mémoire).

²⁵ Un titre révélateur, parmi tant d'autres : « *partial objects with missing parts* » (1994), solo pour une clarinette amplifiée.

²⁶ *Overwritten Solos* (1992/1994) pour un saxophoniste solo, sons enregistrés par ce même instrumentiste et dispositif vidéo : performance instrumentale et expérience d'écoute d'une trentaine de minutes jouant sur tous les niveaux, composition/improvisation (par-cœur, sur-écrit interprété), dé-focalisation visuelle (présence sur scène et double vidéo, leurres acoustiques direct/différé, etc.).

²⁷ <http://collectivejukebox.org/> ou aussi <http://joy.nujus.net/files/proj/jukebox/>

²⁸ <http://joy.nujus.net/files/proj/radiomatic/>

²⁹ Parmi les systèmes dits *généralistes* et *réseautiques* (c'est à dire nourris par des combinaisons en réseau) développés par Jérôme Joy ou dans le cadre des collectifs auxquels il participe, les plus significatifs sont : *Vocales* (1996), *Nocinema / Interludes* (1999/2009), le *D-System* du collectif *PacJap* (2000/2003), *RadioMatic* (2001), *picNIC* (2002), *Sobralasolas !* (2007/2009), et ceux plus récents élaborés avec le groupe de recherche *Locus Sonus* (2004/2009) dans lequel s'inscrit *Locustream*, un réseau de microphones ouverts autour du globe stimulant des dispositifs locaux et en ligne. Les autres systèmes, tout aussi importants, de mise en réseau sur des principes collaboratifs à des bases s'appuient plus sur des formes d'organisation et de génération de ressources « communes » dans un sens politique du terme : *Habitation* (1996), *Collective JukeBox* (1996/2004), *Collecticiel* (1997), *Collective Radio* (1997/2005), *ForumHub* (1999/2003), *Lib_* (2002/2006), ainsi que, dans un certain sens, les dispositifs *Lascaux2* (1999) et *AGGLO - construction de situations collectives d'invention* (2003/2006) qu'il a développés avec Paul Devautour. Tous ces projets sont accessibles via <http://jeromejoy.org/> et <http://locusonus.org/>

Mais là où Joy ajoute et innove, c'est dans l'induction de paramètres communicationnels et programmatifs « à double sens » (dixit : Bertolt Brecht³⁰). La radio, jusqu'à tout récemment, ne permettait pas d'induire systématiquement des va-et-vient continuels entre « programmer et faire l'expérience », (ce que permet maintenant l'informatique, surtout depuis le web 2.0). Il y avait *expérience et va-et-vient*, mais toujours via un seul point d'écoute : celui de l'auditeur. La programmation n'entraînait pas non plus directement dans le processus créatif, sinon d'une façon simple et unidirectionnelle, c'est à dire via le travail d'un réalisateur ou d'un metteur en ondes qui centralisait un certain bassin d'expériences potentielles qu'il présentait comme possible et qu'il mettait en forme. Il concrétisait l'idée de façon à ce qu'elle se plie aux impératifs « psychogéographiques » d'un contexte donné (heure, type de diffusion, contexte de diffusion, etc.), puis jouait le rôle de « passeur » en la mettant en ondes. Cette forme de radio permettait donc (il ne s'en fait plus beaucoup aujourd'hui) de faire l'expérience de mise en suspension du réel – c'est-à-dire d'informer et de déformer simultanément des états perceptifs -, mais elle ne pouvait en aucun cas induire des « va-et-vient à double sens » ou encore, proposer des organologies agissantes. La diffusion était, en quelque sorte, neutre.

En ceci, engendrer des processus de programmation qui induisent des ajouts de sens non prémédités touche donc directement aux fondements de ce que veut dire « programmer », notion autour de laquelle tourne toute l'œuvre de Jérôme Joy et qui, dans son œuvre prend alors le sens de « *planifier, organiser une suite d'opérations* », de « *préparer, régler l'exécution d'un programme* », lequel devient « *plan d'ensemble d'une recherche* » ou « *ensemble des conditions à remplir, des contraintes à respecter dans l'exécution d'une œuvre* » (<http://www.cnrtl.fr/>). L'œuvre de Jérôme Joy, parce qu'elle passe dans l'océan du programme (aux sens radiophonique et réseautique qu'impliquent ces termes) oblige l'auditeur « à naviguer à l'estime », comme on dit dans le langage marin. Et si on tente d'y utiliser une carte perceptive, c'est peut-être bien celle d'un seul lieu : celui que « chacun porte en soi-même »³¹. À ceci près que les cartes proposées ne délimitent pas un territoire, mais l'exposent comme lieu à dé-couvrir. Elles situent des repères, mais les altèrent constamment. Le lieu révélé par la carte demeure donc étrange. Et l'auditeur – le visiteur-participant plutôt car c'est cette posture que doit adopter l'auditeur – doit trouver en lui-même le territoire dont l'œuvre, en bout de course, ne pose que quelques balises.

Paraphrénies

« *I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory much as history is re-written.* » (Chris Marker, *Sans Soleil*, France, 1982)

« *... those memories whose only function of being to leave behind nothing but memories...* » (Ibid.)

« *J'ai besoin du vide pour marcher sur le fil... Ce qui me soutient c'est le vide... Sans lui le fil est inutile.* » (Loco Locass : *Poids plume*, Montréal, Éditions Fides, 2005, p. 41)

Comment donc appréhender ces œuvres aux contours mouvants et qui proposent des trajets « innommables... » ? (dixit Maurice Blanchot)

On objectera que toute œuvre d'art possède intrinsèquement cette part d'indescriptible, et d'incernable. Mais ce qui, selon moi, différencie les œuvres de Jérôme Joy de ce que l'on qualifie habituellement « d'œuvres » - au sens romantique et usuellement entendu du terme, ce serait la tentative assumée d'appropriation de ce qui est habituellement mis en ban dans ce type de travail : l'intervalle entre l'œuvre et le monde³². Car l'œuvre d'art – j'emprunte partiellement cette idée à Daniel Oster - est *dans* et *à côté* du monde.

Dans un essai qu'il a consacré au personnage de M. Teste, cet être dont Paul Valéry disait que « *son existence ne pourrait pas se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure* » (Daniel Oster, *Dans l'intervalle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 9), Oster, écrivait, parlant de l'observation d'un tableau :

« *Entre ce morceau de monde découpé par mon œil et la position de mon corps, et ce tableau, cette phrase, où je prétendais le représenter, il n'y a aucun rapport. AUCUN RAPPORT. Comment faire admettre cette sensation qui est la mienne à chaque instant? L'artiste est celui qui devine le mieux cette absence totale de rapports entre le monde et les signes. Cette expérience est sa donnée pure, première, intenable.* » (Oster – 1987 : *Op. Cit.*, pp. 30-31)

Et effectivement, on ressent fortement à l'observation (le terme étant pris ici dans son sens le plus englobant) des

³⁰ « [...] *Radio is one-sided when it should be two* » (Bertolt Brecht : « The Radio as an Apparatus of Communication », dans *Radiotext(e)*, Sémiotexte no 16, New York, Vol. VI, Issue I, 1993.

³¹ dirait Gilles Vigneault (paroles de la chanson « Gens du pays »).

³² Ceci est d'ailleurs en action à différents niveaux dans les œuvres de Joy, soit : 1) dans son utilisation des sons instrumentaux qui ne jouent pas sur des référents musicaux évidents, c'est à dire, qui s'appuient pas sur des dimensions physiques et acoustiques connus et décodable comme tels ; 2) dans l'utilisation de *field recordings*, c'est à dire de captations enregistrées dans des contextes du quotidien, et 3) finalement dans sa pratique des réseaux qui rattachent continuellement des dispositifs en ligne ou interactifs à des conditions physiques et locales, et à des réalisations qui questionnent les lieux et les situations de celles-ci.

œuvres de Jérôme Joy, que ce qu'il cherche, ce n'est pas tant d'explorer l'autour que l'alentour des objets et des situations. Considérées ainsi, ses œuvres relèveraient peut-être davantage d'une tentative de « transcription » perceptive que d'une re-production plus ou moins stylisée d'une vision qu'aurait l'auteur de la réalité. Pour appréhender son travail, il faut donc accepter à priori que tous les paramètres constitutifs de ses œuvres soient instables et que, de cela, résulte une certaine immanence, un « en devenir » constant.

Le fait - surtout dans le cas des œuvres où il combine réseautique et quelque autre paramètre, généralement le son - qu'il mette en branle des processus dont il ne maîtrise pas toujours la finalité génère peut-être bien des « organismes » qui possèdent leur « propre existence »³³. Ces organismes ne sont évidemment pas biologiques. On n'en est pas encore rendu à pouvoir concrétiser l'idée qu'une machine ou un organisme soit dotée de sa propre intelligence et se serve de la nôtre pour nourrir la sienne - ce que suggèrent des films comme *Existenz* de David Cronenberg (1999), par exemple, ou encore *Solaris* de Andreï Tarkovsky (1972) - mais presque.

L'autonomie et la réalité intrinsèque des objets qui naissent des processus générés par Joy sont indéniables. On objectera encore ici, avec raison, que toute œuvre d'art possède une forme d'autonomie qui lui est propre, mais selon moi, les arts médiatiques ajoutent, par l'usage de paradigmes programmatifs, un « plus » à cette sorte d'existence sous-jacente dans laquelle il y a de l'autonomie dans l'indéterminé (et vice-versa). Selon moi, le programme informatique génère un état d'être « en plus et en sus » du déroulement des événements qu'il est censé réguler et qui, sans être de l'ordre du vivant organique, en reflète certains principes : autogénération, adaptation, volatilité, instabilité, ingérence, prises de décisions contextuelles, réagencement des données selon les contextes, etc. En fait et pour reprendre à mon compte le titre d'un numéro de la Revue d'Esthétique (Collectif : *La ville n'est pas un lieu*, « Revue d'Esthétique 1977/ 3-4 », Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1977), on peut se demander si ce que génère un programme est « un lieu » ?

La réponse à cette question est, selon moi : oui. Mais des lieux absents à eux-mêmes et qui sont presque non-lieu, lieux de passage dont l'existence réelle ne dure que le temps de celui des transits qui s'y effectuent et qui sont tous, en fait, des lieux latents, des « tentations de paysage » dans lesquels les trois temps dont parle St-Augustin dans ses *Confessions* (le passé du présent, le présent du présent et son futur qui devient constamment présent, puis passé) alternent constamment, tel un cœur et ses battements.

« La notion de programmation, de construction de systèmes, de dispositifs, de machines et d'appareils programmés (sonores, musicaux, d'écoute, de réceptions et d'émissions multimédiales, etc.) est constante dans mes travaux et projets depuis de nombreuses années. Issue, de mon point de vue, d'un prolongement de l'écriture et de ses inductions (l'interprétation, l'improvisation, le parcours, etc.), elle permet d'incorporer (et non plus seulement de contempler) les dimensions spatiales et temporelles dans l'expérience des œuvres, en construisant des récits et en fabriquant des écoutes » (Joy - 2007)³⁴

L'usage de la réseautique ouvre à l'interaction, certes, mais encore plus à la simultanéité, la synchronie, l'asynchronie, à la spéculation, à la *vérisimilitude* et au simulacre ; toutes choses qui sont des éléments moteurs de la perception spatio-temporelle et matérielle du sonore. On peut enfin dire qu'il y a là une proposition « d'aperception » en ceci qu'il y a vacillement, oscillation, fluctuations constantes entre ces divers états et situations. Joy propose donc, dans ses compositions, des perceptions, au sens où Guy Debord le suggérerait avec le concept de psychogéographie. Il laisse les choses - événements ou non-événements - se composer par un processus similaire à ceux que nous utilisons pour recevoir et décoder le monde qui nous entoure et crée, à partir de cela, des « espèces d'espaces » (dixit Perec). De ce point de vue, ses modalités et ses modèles sont assez « naturels ». Mais ils n'exigent pas de se repérer ou de reconnaître les lieux dont il est question, sinon partiellement et de manière presque factice, ils nous demandent simplement, en fait, d'accepter de nous égarer momentanément - ce qui n'est pas se perdre, mais simplement s'éloigner sans savoir quand on y reviendra - d'un centre connu, référentiel.

En cela, une des résultantes de son travail serait peut-être de générer des sortes de *paraphrénies contrôlées*.

La définition que l'on donne de cette maladie (sur Wikipédia) est assez troublante quant aux rapprochements que l'on peut faire entre ses effets et ce qu'engendrent, en termes perceptifs, les œuvres de Jérôme Joy :

« La paraphrénie est une psychose chronique non dissociative responsable d'un état délirant chronique

³³ Il faudrait sans doute parler d'un glissement de l'œuvre vers des dispositifs qui créent des situations (révélatrices d'expériences). Le principe (historique) de l'œuvre serait ajourné pour laisser place à la construction de situations à l'adresse des auditeurs, tout autant que pour l'auteur lui-même et les collaborateurs éventuels qu'il amène à participer.

³⁴ Il faut se rappeler ici David Tudor. « *He envisioned electronic circuits as musical actors rather than instrumental tools. [...] Tudor searched for circuit configurations which were super-sensitized and unstable, a completely different approach from most composers working with electronics at that time. [...] Tudor's circuits structure the music not only at the micro-level — within each tone— but, with some human nudging, at the macro level as well. The character of the music, micro and macro, is tied to the circuit behavior itself. 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*, 2007, p. 5-6, sur <http://globalvillagemusic.net/index.php?tag=john-bischoff&language=en>).

qui se différencie des autres psychoses chroniques (schizophrénie, psychose hallucinatoire chronique, psychose paranoïaque) par la coexistence d'une intense activité délirante limitée à certains domaines de la vie intellectuelle, et une vie par ailleurs normale dans d'autres domaines. Ainsi, le paraphrène agit et pense comme si le délire n'avait pas envahi tous les domaines de sa vie psychique : il existe une bonne adaptation au réel. »

« Le délire paraphrénique est habituellement fondé sur deux composantes majeures : imagination et intuition (le début du délire est marqué par une intuition, qui sera par la suite enrichie par l'imagination délirante. Des hallucinations initiales sont possibles, bien que plus rares : hallucinations auditives le plus souvent). » (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Paraphrénie> : C'est nous qui soulignons)

Viennent ensuite des considérations sur le fait que « *Le délire reste cantonné à un secteur de la vie psychique [...]* », qu'il n'est pas partagé, qu'il est polymorphe et peu systématisé... « *ce qui contribue à l'effet caractéristique de superposition du délire au réel, séparés de façon très étanche. L'adhésion au délire est totale, la participation affective souvent intense* ». (Wikipédia, Op. Cit.)

Et on pourrait continuer ainsi... D'autres similitudes apparaîtraient qui, toutes, se rapprochent de façon surprenante des procédés que j'ai tenté de mettre en relief tout au long de cet article. Des bouts de phrases comme « *mécanisme essentiellement imaginatif, peu ou pas hallucinatoire* » ; « *délire qui s'enrichit progressivement, nourri par la réalité et l'imagination* » ; « *associé à des faux souvenirs* » ; « *impressions de déjà-vu* », etc. sont très proches des résultantes perceptives qui découlent des travaux de Jérôme Joy³⁵. La seule chose qui en diffère réellement est qu'ils ne se démarquent pas, comme pour la paraphrénie, par d'intenses activités hallucinatoires, riches, complexes, auditives (encore que, dans ce dernier cas...) et qu'elle ne génère pas « *des mondes parallèles* » « *riches en idées démesurées de grandeurs, de mondes merveilleux, de science-fiction* ».

Mais on constate, je pense, qu'il y a un arrimage possible et c'est ce qui me donne à penser que d'une certaine façon, Joy propose - inconsciemment - des sortes de « paraphrénies contrôlées ». Je ne suggère évidemment pas ici qu'il souffre de cette maladie ni que son travail en est le reflet ou en serait une forme quelconque de sublimation. Mais je crois cependant qu'une des particularités des arts médiatiques est de générer des situations qui se rapprochent très souvent d'états qui me semblent être parents de cette forme de perception particulière, lesquelles ne sont, à un degré mineur, que des sortes de fabulations.

Évidemment, il faut relativiser cette assertion. L'art, dans sa totalité, a toujours engendré peu ou prou des perceptions de cet ordre et maintes œuvres en traduisent l'expérience. Pour s'en convaincre, on a qu'à relire, dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, la scène du sommeil et de l'éveil, l'épisode de « la sonate de Vinteuil », ou encore la description du flot de souvenirs et de sensations qu'éveillent, chez le narrateur, la « Madeleine trempée dans une tasse de tilleul ». Plus près de nous, il en va de même pour le cinéma de type commercial qui démontre, et ce particulièrement depuis qu'il se sert de la numérisation, une assez forte propension à la création de mondes totalement hallucinés qui proposent des univers délirants ne requérant aucun référent culturel précis, ce qui était beaucoup moins fréquent il y a 30 ou 40 ans (exception faite de la vidéo expérimentale et du travail de certains réalisateurs tels Chris Marker ou Stan Brakage).

Selon moi, du fait qu'il travaille sur du nébuleux, de l'inattendu, de l'imprécis, du distancié, le travail de Jérôme Joy pose peut-être une pierre de taille artistiquement parlant en ceci que, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il proposerait l'idée de rendre perceptible des états qui se rapprochent de perceptions « pures ».

« Comment parler d'un travail artistique qui combine en un tout outils électroniques, modélisations informatiques, réseautage, etc. sans utiliser d'adjectifs qualificatifs – passe-partout dès qu'il est question de parler d'art – ou sans tomber dans un verbiage strictement procédurier ? Comment aussi donner à entrevoir des objets perceptifs qui sont conçus comme des tissages, qui sont instables parce que toujours en mouvance et dont l'auteur lui-même ne peut prévoir parfois que très approximativement les résultantes ? » demandais-je en début d'article ?

Peut-être en cessant de penser – comme le propose Jérôme Joy - l'œuvre d'art comme étant un « objet fermé », un lieu à entrée et sortie unique et faire en sorte qu'il s'inscrive d'une façon directe dans et par le monde qui l'entoure ? Car ce que cet artiste propose via ses œuvres se résume au fond, à une seule chose, à savoir qu'il ne doit pas toujours nous être donné de distinguer le vrai du faux. Car si le vrai est ce par quoi le faux se définit, le faux est aussi, pris en soi, une catégorie limitrophe de vrai... En cela, l'œuvre de Jérôme Joy est un jeu entre vrai et vraisemblable, véritable et *vérisimilaire* : un jeu de Matriochkas.

Ce que Joy donne à entendre, et parfois à voir, ce ne sont pas des « œuvres » à proprement parler, et ce même si on peut parler d'œuvres. À tout le moins, cette notion est à entendre dans un sens plus ouvert, plus englobant, qui rejette toute possibilité de finitude ou d'attitude référentielle trop usuelle et qui, surtout, laisse accessibles tous les champs dans lesquels il y a possibilité d'induction ou d'interférences. Les œuvres de Jérôme Joy, de par leur nature même, n'ont pas d'achèvement possible. Il y a mise en place de situations qui tendent à faire œuvre. Il ne

³⁵ y incluant à un degré moindre, les œuvres de sons fixés, parce qu'elles respectent davantage une modalité d'émission et de réception « traditionnelle » et aussi parce qu'elles possèdent moins cette possibilité de décollement face au réel.

cherche pas à atteindre un objectif qu'il cristalliserait définitivement dans un espace-temps donné, mais propose plutôt des explorations circonstancielles, modulaires, modulantes et modélisantes via des objets sonores imaginés ou issus du réel. S'il y a création d'œuvres lors de l'exécution du plan exploratoire, ou de la mise en place du modèle exploré, ce ne peut être, en un sens, que momentané. Le travail artistique, lui, se place d'emblée dans le *fuit*, le fluide, l'intention.

Il ne faut néanmoins pas minimiser l'impact de ce type de travail, car, même si l'on croit n'être témoins que d'un processus ou d'une mise en forme de possibilités temporaires, de par son ouverture, ce type de travail nous expose, bien davantage que ne le font les œuvres traditionnelles, à ce que nous ignorons de nous-mêmes.

Mario Gauthier,
Montréal, janvier 2009 – Rév. avril 2009.

Bibliographie

- Gaston Bachelard, « Rêverie et Radio », dans *La Nef*, Paris, 1951
 Bertold Brecht : « The Radio as an Apparatus of Communication », dans *Radiotext(e)*, Sémiotexte no 16, New York, Vol. VI, Issue I, 1993
 Roland Barthes, « Le Bruissement de la langue », dans *Incidents*, Paris, Éditions du Seuil, 1987
 François Bayle, *Musique acousmatique : Propositions... ..Positions*, Paris INA-GRM, Buchet/Chastel, 1993
 Michel Chion : *L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement*, Fontaine, Éditions Métamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, 1991
 Collectif, « La ville n'est pas un lieu », Revue d'Esthétique 1977/ 3-4, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1977
 « Entretien entre Marcos D'Eramo et Michel Foucault » dans Michel Foucault, *Dits et Écrits I*, 1954-1975, Paris, Éditions Gallimard, 1974,
 Federico Fellini / Aldo Tassone, « Entretien avec Federico Fellini », dans *Positif* no.182, Paris, 1976, P. 35
 Bastien Gallet, « Composer des étendues (l'art de l'installation sonore) », Suisse, Édition de l'École supérieure des beaux-arts de Genève, 2005
 Albert Laffay : Création et spectacle, dans *Logique du cinéma : création et spectacle*, Paris, Masson et Cie, éditeurs, 1964
 Loco Locass : *Poids plume*, Montréal, Éditions Fides, 2005
 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans Collectif / Direction Francis Dhomont, *L'espace du son II*, Belgique, Éditions Musiques et Recherches, 1991
 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans Collectif, *Le point*, numéro 17, Paris, 2008
 Jean-Luc Nancy, *À l'Écoute*, Paris, Galilée, 2002
 Daniel Oster, *Dans l'intervalle*, Paris, P.O.L., 1987
 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940
 Pierre Schaeffer, « March of Time », dans *L'espace du son II*, Collectif / direction Francis Dhomont, Belgique, Éditions Musiques et Recherches, 1991
 Antonio Tabucchi, *Le fil de L'horizon*, Paris, Christian Bourgois, 1988
 Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, vol. 2, Paris, NRF-Gallimard, 1988
 Léonard De Vinci, *Carnets, Vol. II*, Paris, Tel Gallimard, 1987

Films

- David Cronenberg, *Existenz*, Alliance Atlantis Communications, Canada, Royaume-Uni, France, 1999 -
 Chris Marker, *Sans Soleil*, Argos Films, France, 1982
 Andrei Tarkovski, *Solaris*, Mosfilm, URSS, 1972 -
 Orson Welles, *The Lady from Shanghai*, Columbia Pictures, USA, 1947

Documents virtuels / Webographie

- Centre national de ressources syntaxiques et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/>
 Dictionnaire des arts médiatiques : <http://132.208.118.245/Accueil.html>
 John Bischoff : <http://globalvillagemusic.net/index.php?tag=john-bischoff&language=en>
 Jérôme Joy : <http://jeromejoy.org/> et <http://joy.nujus.net/w/>
 Jérôme Joy : projet soumis pour le numéro en ligne de la revue Intermédialités, document personnel PDF
 Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>*
 Luc Ferrari : <http://lucferrari.org/>

*(Note : Compte tenu du peu de crédibilité de ce site et de la volatilité de certaines de ses sources, les quelques définitions provenant de Wikipédia auxquelles je fais allusion dans ce texte furent contre vérifiées.)

(Œuvres citées (par ordre d'apparition dans le texte ou les notes de bas de page))

Matériaux

- Puzzles (1989)
- The Playing Ones (1992)
- Gestes (1997)
- Montage (1998)
- Stravinskyphonics (1982)
- AEIOU (1992)
- Mono (2003)

Réseaux

- Sobralasolas ! (2007), radiopéra avec Dinah Bird, Caroline Bouissou, Björn Eriksson, Jérôme Joy, Kaffe Matthews, Gregory Whitehead
- Série des Caroline (2005/2007)
- RadioMatic (2001) avec Ralf Homann – Bauhaus Universität Weimar
- Joystinckler (2005), trio avec Christophe Acker, Jérôme Joy, Peter Sinclair
- pizMO (2001/2005), trio avec Yannick Dauby, Jérôme Joy, Julien Ottavi
- picNIC (2002/2003), avec l'ensemble Formanex et Fabrice Gallis
- PacJap (2000/2003), collectif d'artistes français et japonais
- Interludes (1999/2009)
- Midiphonics (1997)
- Vocales (1996)
- Habitation (1996), projet collaboratif en ligne

Espace

- Promenade Abécédaire (2006)
- Mono (2003)
- Holo (2000)
- Pour JW (1998)
- Nocinema (1999/2009), projet collectif avec Magali Babin, Dinah Bird, Christophe Charles, Yannick Dauby, Chantal Dumas, Emmanuelle Gibello, Jérôme Joy, Luc Kerléo, Alain Michon, Jocelyn Robert

Espaces

- Nocinema (1999/2009), voir ci-dessus
- picNIC (2002/2003), voir ci-dessus
- pizMO (2001/2005), voir ci-dessus
- PHPJSMBFDCJ (2005)
- Ryan & Joy (Rien n'est jamais tout à fait achevé) (1982 - 1985)
- Plus / Moins (2001)

Immatériaux

- Série des Caroline (2005/2007)
- Collective JukeBox (1996/2004), projet collaboratif
- Partial objects with missing parts (1994)
- Overwritten Solos (1992/1994)
- Joystinckler (2005), voir ci-dessus
- RadioMatic (2001), voir ci-dessus
- Nocinema (1999/2009), voir ci-dessus
- Interludes (1999/2009)
- Vocales (1996),
- PacJap (2000/2003),
- RadioMatic (2001),
- picNIC (2002),

- Sobralasolas ! (2007/2009),
- Locus Sonus (2004/2009)
- Habitation (1996)
- Collective JukeBox (1996/2004),
- Collecticiel (1997) , projet collaboratif
- Collective Radio (1997/2005), projet collaboratif
- ForumHub (1999/2003), projet collaboratif
- Lib_ (2002/2006), laboratoire avec Silvia Argüello
- Lascaux2 (1999), e-exposition avec Paul Devautour
- AGGLO (2003/2006), laboratoire avec Paul Devautour, projet collaboratif
- Locustream (2006/2009), projet du laboratoire Locus Sonus
- Compatible/Téléchargeable Disklavier (2005), avec Richard Kongrosian, projet collaboratif