VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

16 : 1 | 2019

Musique & hacking

L'art du piratage à l'ère de la playlist

The Art of Piracy in the Age of Playlists

David Christoffel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/7182>

DOI : 10.4000/volume.7182

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2019

Pagination : 101-113

ISBN : 978-2-913169-60-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

David Christoffel, « L'art du piratage à l'ère de la playlist », *Volume !* [En ligne], 16 : 1 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/7182> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.7182>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

L'art du piratage à l'ère de la playlist

Par David Christoffel

Résumé : S'il y a des exemples historiques de radios pirates dont la programmation musicale n'avait rien de transgressive, il peut y avoir beaucoup d'exemples de musiques aux accents subversifs promues sur des radios officielles. Mais si radios pirates et musiques contre-officielles s'interpénètrent de manière irrégulière, qu'en est-il des « playlists » ? En s'appuyant sur des exemples récents où l'imaginaire pirate a été mobilisé au cours d'émissions légales (Radio Campus Clermont-Ferrand/Radio Galère, Radio Klaxon et, plus en détail, les œuvres du collectif PI-node), cette étude cherche à réfléchir à l'editorialisation spécifique de la musique en playlists en contexte de piraterie radiophonique, à partir d'*Un manifeste hacker* de McKenzie Wark.

Mots-clés : radio pirate / playlists / netart / hacking

Abstract: While there are historical examples of pirate radios airing nontransgressive musical programs, there are also many examples of subversive music promoted on official radio stations. But if pirate radios and counter-official music irregularly interpenetrate, what about "playlists"? Summoning recent examples in which the ideas and imagery associated with pirate radios were mobilized during legal broadcasts (Radio Campus Clermont-Ferrand / Radio Galère, Radio Klaxon and, in more detail, the works of the collective PI-node), this study seeks to reflect on the specific editorialization of music in playlists within the

context of radio piracy, with McKenzie Wark's *A Hacker Manifesto in mind*.

Keywords: Pirate radio / playlists / netart / hacking

L'histoire des radios pirates, que les autorités sont venues interdire pour avoir émis sans autorisation, ne doit pas réduire les radios pirates à la seule transgression de la légalité. L'adjectif « pirate » oblige à un ajustement définitionnel d'urgence. Au sens strictement juridique, une radio est définie comme « pirate » quand elle émet sur une longueur d'onde qui ne lui a pas été attribuée (Lesueur, 2011). Mais une autre acception, venue de l'Union internationale des télécommunications, désigne comme « pirate » une « radio-amateur » qui diffuse d'autres éléments que son immatriculation, sa position géographique ou toute information concernant la qualité de la transmission.

D'où la proposition de relever ici, à côté d'une seule question de diffusion, une affaire de contenu. L'une est de toute façon imbriquée dans l'autre, dans la mesure où l'on n'émet pas illégalement pour diffuser des contenus qui pourraient être entendus sur les radios légales. Même si on peut toujours, sans excéder les cadres légaux, troller les horizons d'attentes. Mais on suppose alors que les manières légales d'agencer les contenus produisent des normes de fabrication reconnaissables à l'oreille pour facilement repérer ceux qui n'y répondent pas. D'où la perspective de chercher dans quelles conditions une playlist – ou un flux de données musicales – peut s'entendre comme « pirate ».

La question du contenu pirate

L'émission d'un signal radio sans autorisation et la transgression musicale sont, dès les débuts de la radio, deux valeurs distinctes. Mais si l'association de l'une et l'autre doit être arbitrée au cas par cas, c'est tout de même la preuve qu'il reste délicat d'imaginer l'une sans l'autre. Ainsi, en 1923, la « Direction de la Télégraphie sans fil » cherchait à repérer qui était responsable dudit « poste zéro », une radiodiffusion illégale dont le propos restait bon enfant et le contenu musical tout à fait convenable. On pouvait ainsi lire dans le journal *L'Œuvre* :

« On les entend parler, chanter et jouer de la musique, nous dit-on, aux heures que vous indiquez, et l'on ne serait pas surpris si, un beau soir, ils lançaient soudain dans l'espace... un air de leur façon, qui pourrait – sait-on jamais ? – n'être pas tout à fait orthodoxe ¹... »

L'idée qu'on ne saurait émettre sans autorisation pour diffuser de la musique « orthodoxe » paraît si incongrue à la presse de l'époque, qu'il faut dépêcher une hiérarchie entre l'infraction constatée et ce qui serait une malfaçon plus standard. C'est ainsi qu'apparaît l'hypothèse selon laquelle ces « sans filistes » ne sont jamais que des « farceurs » et, à ce titre, ne sont pas complètement des malfaiteurs. Même si le terme « pirate » n'est pas encore employé, l'axiologie sous-jacente est assez claire : diffuser de la musique « orthodoxe » de

manière illégale est moins pirate que de la musique qui mettrait à mal les bonnes mœurs. Mais présenté dans ces termes, si l'importance de la transgression dépend du répertoire diffusé, la manière de le diffuser n'a donc aucune incidence sur la force de transgression de la musique choisie.

À l'inverse, Radio Caroline diffusant les Beach Boys est un exemple emblématique d'une radio pirate dédiée à la promotion d'une musique qui, alors, n'accédait pas aux ondes officielles. Aujourd'hui, une radio qui diffuse les Beach Boys n'est pas pour autant une radio pirate. Mais si les œuvres des Beach Boys sont maintenant assez patrimoniales pour les traverser, les frontières établies par les normes de fabrication de la radio légale perdurent. De manière tout à fait significative, l'opposition entre les pirates et les légalistes est reconduite dans une opposition entre amateurs et professionnels de radio déjà présente dans le récit historique sur Radio Caroline. On peut lire Robert Chapman (2012) et voir comme il pointe le reproche d'illégalité comme encapsulé dans un discrédit jeté sur l'amateurisme :

« Early criticism of Luxembourg and Normandie focused on their amateurism, (relative of course to the BBC's notion of professionalism), and the irregularity of their broadcast, while takers of the moral high ground indicated that there was something distasteful, if not about advertising on the wireless *per se*, then about the kind of shoddy palliatives being promoted. »

Une cinquantaine d'années plus tard, l'ethos pirate a pu évoluer, mûrir et, plus encore, se démultiplier. C'est pourquoi il ne saurait être question d'en faire une histoire progressive ou seulement unitaire. Nous allons chercher à viser comment, aujourd'hui,

se déploie radiophoniquement l'imaginaire pirate, dans des contextes de diffusion qui ne défont pas les cadres légaux de l'édition. De sorte que le topos du pirate en amateur demande une réappropriation volontaire et, pour savoir ce qu'on fait et mieux jouer avec, une redéfinition du terme.

Le piratage comme détournement poétique

À titre d'éducation aux médias, 13 enfants ont participé à une colonie « Radio pirate » qui émettait sur 107.7 au cours du week-end du deuxième tour de l'élection présidentielle. Les animateurs (qui venaient de Radio Galère et Radio Campus Clermont-Ferrand) leur demandaient : « C'est quoi être pirate en 2017 ? » Les enfants répondaient : « taguer sur un mur, ne pas payer dans un magasin », autant d'exemples spontanés qui restent sur un critère d'illégalité. Jusque-là, les enfants ne cherchaient pas dans les actes de piraterie, telle ou telle motivation politique ou quelque grande cause (comme la réparation d'injustices majeures, par exemple), mais semblaient indexer un répertoire d'actions plaisantes pour leur dimension pittoresque. Mais quand les animateurs de la colonie leur demandaient quelles sont les armes d'un pirate aujourd'hui, ils répondaient des ordinateurs ou des armes blanches, en

reconnaissant que le mot « pirate » peut être adapté aussi bien pour désigner quelqu'un comme Edward Snowden qu'un personnage de fiction comme Jack Sparrow. Même si la montée en généralité peut présenter des risques pour la consistance de la définition : à force de collectionner les définitions enfantines, on observe un flottement dans l'idée qu'on se fait. Comme dit Hugo : « Avant, pirate, c'était plutôt vraiment être sur un bateau, voler, avoir des trésors, maintenant, c'est plutôt enfreindre des lois. Donc la notion a changé autour du temps. »

Et puis, une participante faisait remarquer qu'ils squattaient certes la fréquence 107.7 (radio dévolue à l'info trafic), mais sur une zone du territoire où il n'y avait pas d'autoroute et où il n'y avait pratiquement aucune chance pour que la radio autoroutière s'aperçoive, par conséquent, que sa fréquence a été prise. L'idée d'une radio pirate qui supprime des radios officielles est alors elle-même supplantée par une réalité de l'émission pirate : pour que la transmission puisse passer, il est toujours plus simple de se mettre sur des zones inoccupées de la bande FM (d'où l'attraction vers le bout de la bande).

Mais c'est là que les flottements de sens appellent une remobilisation des enjeux qui nous amènent à considérer un programme radiophonique comme pirate, même si son canal de diffusion n'est pas complètement illégal. Le désalignement des critères a donc des répercussions sous les différents angles désalignés. Nous pouvons relever comment un contenu musical peut devenir pirate par son mode de diffusion plus que dans sa forme, son style ou son esthétique. Réciproquement, il nous reste à envisager dans quelle mesure un flux audio « hacké » peut se résoudre à des

modes propriétaires, voire à la mobilisation de musiques qui répondent à des logiques de marque. D'où le réglage de la notion de « *hacking* » sur une notion de propriété, par McKenzie Wark dans *Un manifeste Hacker* :

« Sous la sanction de la loi, le hack devient une propriété définie, et la classe Hacker émerge, comme émergent toutes les classes, d'une relation à une forme de propriété. De même que la terre et le capital, en tant que formes de propriété, la propriété intellectuelle impose une relation de rareté. Elle attribue un droit de propriété à un détenteur aux dépens des non-détenteurs, à une classe de possédants aux dépens des dépossédés. » (McKenzie Wark, 2007 : § 79)

McKenzie Wark définit le *hacking* en opposition dynamique au *vectoralisme* et remplace le piratage dans une lutte de classes. Dans l'histoire des théories de l'information, cette manière de définir politiquement le *hacking* renforce la lisibilité de l'interaction entre le contenu d'un message et son mode de diffusion, en donnant une importance renouvelée à la question « qui diffuse ? ». Cela met à jour les classes et leurs intérêts respectifs à diffuser ceci ou cela, tout en mettant les questions de facture des œuvres sur un autre niveau. À ce stade, le *hacking* ne se définit pas tant par le fait d'équiper des flux radiophoniques plus ou moins légalement, que d'outiller un nouvel horizon d'écoute :

« Quel que soit le code que nous hackons, serait-il langage poétique, mathématique ou musique, courbes ou couleurs, nous sommes les extracteurs des nouveaux mondes. Que nous nous présentions comme des chercheurs ou des écrivains, des artistes ou des biologistes, des chimistes ou des musiciens, des philosophes ou des programmeurs, chacune de ces subjectivités n'est rien d'autre qu'un fragment de classe qui advient peu à peu, consciente d'elle-même. » (McKenzie Wark, 2007 : § 02)

Ce qui relance le débat définitionnel : faut-il chercher une dimension *hacking* là où la diffusion radiophonique est prise dans un rapport de lutte ? Ou bien faut-il que l'information relève des enjeux de classes pour qu'il puisse être question de piratage ? McKenzie Wark parle bien des *hackers* comme d'une classe, mais une classe créative qui résiste aux préemptions vectoralistes, qui déborde les explications qui les assigneraient à une fonction fixe. C'est cette articulation spécifique qui permet de penser la piraterie radiophonique non plus au seul niveau des moyens donnés à sa diffusion, mais aussi dans la manière d'agencer les contenus. Tout laisse à penser que les acteurs des radios pirates actuelles se définissent bien davantage par les rapports de lutte que leurs initiatives radiophoniques peuvent créer que dans leurs stratégies de diffusion. Si ces stratégies peuvent elles-mêmes créer un rapport de lutte, c'est par la dynamique critique dont la portée est plus ou moins liée au dispositif médiatique mobilisé par les acteurs. La musique notamment, prend un poids éditorial plus ou moins réactif à quelque fait de piraterie.

En 2016, au cours des mobilisations contre la loi Travail, quelques émetteurs pirates se sont mis en place. Radio Croco (installée à la Maison du peuple de Rennes) ou Radio Cayenne à Nantes, qui ont démarré en occupant temporairement une fréquence, pour pouvoir transmettre en direct les événements, sans censure ni dépendance. Ce sont des radios qui, après une période de piratage d'une fréquence FM sont devenues des webradios, comme Radio Debout ou Jungala radio (qui diffusait des interviews de migrants de la jungle de Calais). Le passage de la FM à la webradio semble alors perçu par les acteurs comme un recul relatif de

POETIK GAMES NEW (UN PEU) KLAXON 107.7
 SOMS RYTHMES - PAROLES
 ça se dit: art oratoire, contes, odes, sagas, élégies
 épistolaires, raps, slams, fables, poèmes, ... proses
 blabla, théâtre ... politiques, agit prop, dialectiques,
 pamphlets, déclamation, chansons, essai ... blagues, sketchs
 ça se dit écoute ... entendre.
 espace-temps, conversation, échanges,
 distraction, hobby, moments, récits, histoires, paraboles
 soliloques, babillonnements, lectures, sagesses, mythes
 c'est lu, ça a été entendu, enseigné, retenu, composé
 c'est à Capella, enregistré, accompagné
 ça m'a 100 d'âge. C'est ouvert à tous
 c'est public, c'est extérieur de partout d'autres langues
 2 moments 2 heures en direct
 en streaming.
 C'est l'icone. Comme on
 ACHTUNG c'est tota qui raconte ou c'est prof qui
 disait c'est grand Schtroumpf SPEAKERS
 OPEN. OPEN ... OPEN comme affiche balle mondiale
 UNIVERSELLE COMPIL écoute bienveillance à
 tout le monde au vacher ex
 SAMEDI 13-15 OPEN.BUS
 MERCREDI 21-23
 GO — POETIK

la notion du piratage. L'idée d'être pirate demeure consistante, mais n'est plus tellement liée au fait d'émettre illégalement. Le passage de la FM au web dédramatise la subversion de la piraterie radiophonique et, paradoxalement, la bande FM serait donc moins piratée depuis que les générations spontanées d'expressions radiophoniques transgressives susceptibles de se définir comme « pirates », trouvent dans le Web des accès tellement légaux qu'ils semblent évaporer la question de l'autorisation, de la validation administrative de la demande de fréquences normalement préalable à toute diffusion radio hertzienne (jusqu'à parfois utiliser des plateformes de mise en ligne tout

à fait propriétaires) et ne pourraient plus être appelées « pirate » qu'à titre folklorique.

Pour qualifier ces piratages, on lit par exemple sur reporterre.net que « ces expériences radiophoniques manifestent le besoin de se réappropriar les ondes et la parole³ ». Il y a même une analogie établie entre ces initiatives et la situation des années 1970 où la multiplication des journaux régionaux et des radios pirates devaient compenser le déficit d'expression citoyenne présente sur les médias officiels. Mais qu'est-ce que cela induit sur le plan musical ? Le piratage d'une

3 <https://reporterre.net/Les-radios-pirates-sont-de-retour-avec-les-luttes> (consulté le 8 novembre 2017)

fréquence n'implique pas nécessairement un rapport pirate au répertoire musical diffusé. Même si, souvent, la diffusion de musique est d'office assorti d'un questionnement politique sur le choix des œuvres diffusées. Par exemple, Radio Klaxon se promeut sur Twitter (@Klaxon_Radio) comme « la radio pirate faite par des pirates qui n'ont jamais fait de radio ». Le caractère pirate revient à braver les compétences journalistiques. Autrement dit, l'incompétence assumée vaut comme un gage d'authenticité, en opposition à la compétence institutionnelle ainsi assimilée à un filtrage de la parole.

Il y a l'affirmation – incantatoire, mais efficace – d'ouvrir, de collectiviser, de partager et, pour tout cela, de déprivatiser les fonctions éditoriales. Cette affirmation peut être entendue comme une volonté de décider ce qui vaut d'être diffusé, de redistribuer les processus de légitimation. Ainsi, dans un double mouvement d'élargissement du spectre des genres et de mise à égalité (« art oratoire, contes, odes, sagas, élégies épistolaires, raps, slams, fables... »), les « Poetik games » projettent le temps de parole radiophonique dans une redistribution des rôles d'autant plus ouverte que les modalités n'en sont surtout

PROGRAMME RADIO KLAXON

07.57 PM 107.7 FM ZAD, MONTREUIL
→ Podcast
→ Streaming

☎ 07.53.38.06.70
RADIO.KLAXON@RESEAU.NET

MARDI 31 OCT AU LUNDI 6 NOV

MARDI 31	MERCREDI 1	JE 2	V 3	SAMEDI 4	DIMANCHE 5	L 6
20.30 Live! Emissions sur des compositeurs	21.15 Live! "Poetik Games" » BUS OUVERT «			13h → 15h live! "POÉTIK GAMES" » BUS OUVERT «	15h → ... 00.00? Live! ZAD et Spécisme Open Mic + lectures / Enregistrements + liaisons d'autres luttes + ... 20h? Boodylamoai? live! Emission Reggae	

voir annonce ← parait

BUS OUVERT!!

1. C'est pour le Live!
2. Sinon, Klaxon emit 24/24.
3. Et vous pouvez aussi entendre

- ▲ 3 émissions Casual Sud : voir programme semaine dernière.
- ▲ 1 émission Dakota, une copine qui raconte son expérience, ses observations. Klaxon Prod
- ▲ 3 émissions Radio Zinzine : 1- le progrès c'est mal, 2 et 3 sur l'année 1969.
- ▲ Serge Livrozet ▲ Benoît Grovett, 24 min - violences faites aux femmes en 70's. vous verrez ça a pas chargé!
- ▲ Action en Direct - luttes au québec.

- Pardon c'est brouillon -

Qui veut faire le programme la semaine prochaine?

pas formalisées. Le seul point qui mérite d'être entouré étant que « c'est ouvert à tous ».

Radio Klaxon s'intéresse à la musique par les rapports de classe avec, notamment, une émission sur les détournements de chansons coloniales. Le passage dans le régime numérique va performer les catégories de propriété musicale, à commencer par les noms des auteurs.

Les webradios « de playlist »

Si elle se définit par la culture pirate des morceaux qu'elle assemble, l'idée d'une « playlist pirate » risque de buter sur un paradoxe sorite : si je mets une œuvre de Céline Dion (musique non-pirate) dans une playlist pirate, il s'agit encore d'une playlist pirate ; si j'ajoute une chanson de Michel Sardou (deuxième musique non-pirate), il s'agit encore d'une playlist pirate... À partir de quel pourcentage de musiques hors de la culture pirate la playlist sort du domaine pirate ? S'il est si délicat de définir le caractère « pirate » uniquement par l'appartenance à la culture pirate, il est plus décisif encore de chercher comment une playlist peut être « pirate » en rassemblant des œuvres qui ne le sont pas. La question est porteuse d'un retournement intéressant : là où une playlist est classiquement sous-tendue par l'idée que tous les éléments qui en font partie sont dignes d'une attention séparée, une playlist pourrait être dite « pirate » quand elle présente une posture par exemple désinvolte à l'endroit de qui compose quoi. Il peut alors y avoir différents procédés de détachement à l'égard des marques de propriété des

œuvres. Cela peut être l'idée d'une Radio Mozart qui annonce que l'écoute des œuvres de Mozart peut apporter une satisfaction consistante au point de saper la promesse de réflexivité musicale que la diffusion radio, quand elle est éditorialisée, peut entretenir. En revanche, si on prend l'exemple de Radio Michel, le principe curationnel rompt avec l'idée qu'une radio de playlist défend un répertoire. L'intelligence d'une sélection des œuvres est remplacée par un hasard onomastique : Julien Baldacchino et Mélanie Le Beller ont fondé Radio Michel pour ne diffuser que des artistes qui s'appellent Michel, Michèle, Michael, ainsi que des chansons qui comprennent le mot « Michel » dans le titre. Cela peut passer pour une parodie de playlist thématique.

Questions de codes

En juillet 2013, Deutschlandradio Kultur, Musikprotokoll et ClubTransmediale ont lancé l'appel à projet *Ubiquitous Art and Sound*, qui porte sur le futur de la création radiophonique à l'heure de l'avènement des médias numériques de télécommunication. Cet appel a été remporté par le collectif π -Node, autour d'Erik Minkinen du placard headphone festival ⁴, qui présente le projet en animant pendant 240 heures continues, une station radio pirate à Berlin, doublé d'un

4 Il faut citer aussi : Carl.Y du festival nomusic.org, Alejo Duque, RYBN.ORG, Nicolas Montgermont du collectif Art of Failure, Jean-François Blanquet et Yann Leguay du Tétraèdre, Philippe-Emmanuel Sorlin, Benjamin Cadon de Labomédia et Julien Clauss, organisateur du festival Modulation.

laboratoire de recherche temporaire autour des pratiques radiophoniques expérimentales.

Voici trois exemples parmi les performances radiophoniques du collectif π -Node.

L'Acousmonium hertzien

L'Acousmonium Hertzien est une performance conçue spécifiquement pour l'architecture du CND (Centre National de la Danse, à Pantin), avec 10 émetteurs radios distribués spatialement, émettant sur une trentaine de radios fixes, et un certain

nombre de radios mobiles. Le public est invité à déambuler dans l'espace du CND en étant équipé de radios, pendant que les émissions radiophoniques se déplacent et se succèdent dans l'espace. Le CND est ici utilisé comme une partition temporelle et spatiale. User d'émetteurs radio comme de sources sonores est une forme de représentation du flux médiatique, qui plus est s'il est ramené à une fonction infra-éditoriale. En tant qu'il ne reprend de la radio que les outils d'émission, cet Acousmonium Hertzien ne semble pas tant pirate qu'une pièce comme *Candle Piece for radios* de George Brecht, dont

la partition prévoit des captations FM dans un lieu non-défini.

Dans cette œuvre de Brecht, les flux sonores sont alors redistribués en toute indifférence aux marqueurs stylistiques. Détournées, les œuvres diffusées sont émises au-delà des cercles de captation de propriétés intellectuelles. À l'inverse, l'Acousmonium Hertzien de π -Node se veut une improvisation collective déployée par des émetteurs dans une architecture spécifique... L'effet de dépossession n'est plus dans le détournement de flux radio préexistants, mais dans un dispositif hertzien placé en antagonisme aux catégories classiques de la production musicale (producteur, œuvres, droit, etc.). En construisant une architecture sensible d'ondes et de sons, elle déjoue l'émission radio comme média, pour la construire en architecture sensible d'ondes et de sons. Au lieu de pirater des flux prioritaires à la manière de George Brecht, l'Acousmonium Hertzien de π -Node affirme le signal radio comme un dispositif non-prioritaire. Dans un cas comme dans l'autre, l'écoute peut être portée à diffracter la consistance stylistique ou l'efficacité émotionnelle investie par quelque calcul stylistique potentiel. La force esthétique tient dans les signaux, les interférences, en poussant l'indifférence éditoriale jusqu'à traiter à égalité les sources radiophoniques et microphoniques. Dans la quadripartition « écouter / ouïr / entendre / comprendre » du *Traité des objets musicaux* de Schaeffer, on peut dire qu'il n'y a donc pas la même chose à *comprendre* entre les signaux radio de l'Acousmonium Hertzien et les flux de *Candle Piece for radios*, alors qu'il y a pratiquement la même chose à *ouïr* : un assemblage d'émetteurs radio. Dans un cas comme dans l'autre, l'auditeur peut hésiter

entre les niveaux d'écoute, prêter à ses propres fragmentations des valeurs esthétiques hétérogènes, prendre plus ou moins de responsabilité dans le montage émotionnel qu'il projette à leur endroit. Qu'il la reconfigure, la rejoue ou la suppose, la retransmission fait spectacle et l'émetteur hertzien porte l'offre radiophonique comme une connotation en puissance. Si des éléments musicaux propriétaires devaient sortir de ces postes de radio, il n'en resterait pas moins des éléments d'un flux médiatique, pour ne pas dire une information, dans un processus de signification ramené au niveau le plus basique pour les besoins du vectorialisme lui-même. Ainsi, la thèse 29 du *Manifeste hacker* : « L'information, comme la terre et le capital, est devenue une forme de propriété monopolisée par une classe, une classe de vectoralistes, ainsi nommés parce qu'ils contrôlent les vecteurs au long desquels est abstraite l'information. » (McKenzie Wark, 2007 : § 29)

Dès lors, même si ce n'est pas l'enjeu mis en avant par ses acteurs, les performances du collectif π -Node peuvent être perçues comme des actes de dépropriation avec des références à la musique, à travers des dispositifs avec des concepts technico-esthétiques très maîtrisés.

Le Scanner Orchestra

« Le SCANNER ORCHESTRA est une performance sonore qui utilise toutes sortes de scanners radio comme instruments, et où différentes techniques de « scanning » sont combinées pour créer une exploration du spectre électromagnétique environnant. Les limites techniques des différents scanners, la bande de fréquence qu'ils permettent d'écouter, forment les bases d'une partition musicale, interprétée par autant d'instruments d'écoutes radiophoniques. »

Cette performance est jouée à Graz ⁵, au Styrian Center Herbst, et convoque tous les membres du collectif. Un scanner parcourt lentement le spectre radiophonique de 3.14 GHz à 1 Hz. Les musiciens, équipés de divers appareils d'écoute et d'émission, occupent différentes bandes de fréquence, et interviennent successivement, en opérant des moments alternés d'écoute d'événements typiques, de génération de feedbacks, et d'occupation sonore du spectre. π -Node joue sur les temporalités médiatiques : en mobilisant la radio comme le plus vieux des nouveaux médias, « en lui substituant un nouveau type d'architecture », le collectif avance ouvertement l'intention d'en « découpler les possibilités de création », de jouer l'hybridation entre radio hertzienne

analogique et radio numérique pour penser hypermédias et, je cite : « transformer la radio en un gigantesque instrument modulaire rhizomatique. »

Le Multistream

Le web place la radio dans un nouvel âge, par la représentation du flux – la principale interface d'écoute du site π -Node : le Multistream. Parce qu'il passe d'un flux à un autre, le niveau de neutralité des éléments sonores diffusés est varié, irisé et, en quelque sorte, toujours repoussé de quelques crans à redéfinir d'une occurrence à l'autre. Dans le cadre du festival CTM, une définition est avancée qui, pour les besoins de l'hétérogénéité voulue par tous, exige des zones d'incongruité plus particulièrement notoires :

⁵ Archives : <http://www.p-node.org/graz> (consulté le 8 novembre 2017)

« S'y mêlent des formats classiques, comme des interviews, et toutes sortes d'expérimentations radiophoniques en ligne, musicales, sonores des plus étranges. On peut y entendre des voix réciter des nombres à destination des espions, des talk-shows nouvelle génération retranscrivant les conversations sur le tchat de la radio par une voix de synthèse, ou encore une mise en sons des honoraires et frais d'hébergement des participants de la Transmediale, document interne qui a fuité durant le festival ⁶. »

Un certain nombre de concepts de radio sont ainsi nés de l'idée de systématiser un type de données : par exemple « Radio morse » qui propose une écoute de transmissions sonores, ou « Radiorloge » avec une écoute en continu du rayonnement électromagnétique du rack RNT qui diffuse la radio. Cette manière de définir la radio comme canal dédié à telles *data*, revient à liquider tout acte de composition radiophonique à l'assemblage de sources, suivant une logique de playlist alors élargie à tout ce qui peut faire *stream*. En charriant la distinction entre radio *de flux* et radio *de stock*, la radio renvoyée à son sens technique (de canal ou dispositif de retransmission d'un signal audio) organise une collusion plus ou moins volontaire entre la liberté d'expression héritée du mouvement historique des radios libres et la promotion d'une culture musicale « libre de droit ». Ainsi, « cannibal caniche radio » se définit comme une radio libre en étant une playlist de musiques libres de droit.

6 Marie Lechner, « Π -Node, la radio passe les bornes », *Libération*, 3 février 2014. http://nextliberation.fr/arts/2014/02/03/-node-la-radio-passe-les-bornes_977516 (consulté le 8 novembre 2017)

De l'invasion à la micro-FM

La notion de piratage est appelée à un nouveau déplacement. En interrogeant un des fondateurs de π -Node (Erik Minkkinen) sur la dimension « pirate » de ses propres playlists, le passage de la FM au Multistream semble en même temps porter un changement de définition du piratage. Au départ, à propos des playlists « lapinkult », l'idée qu'il puisse s'agir d'émissions pirates tiendrait, selon le créateur, davantage d'une logique d'invasion (à collectionner les radios associatives susceptibles de diffuser son émission). Mais au moment de reconsidérer la metaradio comme metaplaylist (une playlist de playlists), il reconnaît que faire un flux à partir d'autres flux lui a rendu plus facile l'écoute des émissions qu'il n'aurait pas écoutées dans un rythme programmé. Si bien qu'il pirate les programmes des autres, en tant qu'il les rediffuse sans leur demander leur avis. C'est pourquoi nous avons voulu chercher comment le passage de la playlist à la playlist de playlists, vient induire un glissement de sens du mot « pirate », trahi par un contournement de la question :

« Pierre Node : Le coût du programme, c'est juste savoir, voire fouiller sur le net, l'heure où passe une émission qui m'intéresse et si le créneau est libre sur la metaradio, je le mets sans demander rien à personne. Donc, ça peut être de la piraterie. Du coup, c'est de la metaplaylist aussi : c'est une playlist de gens qui font des playlists.

On pourrait donc faire des canaux qui sont pirates sans que les contenus que l'on met dedans le soient spécialement ?

Effectivement, dans les contenus de la metaradio, ce sont des contenus dont je n'ai aucun contrôle, c'est juste

les gens qui passent et je n'ai aucun contre-pouvoir. Je suis juste le stockeur, qui partage l'écoute. Dans tout cet univers de streaming, du légal ou du pas légal, sur des ondes ou avec un émetteur, on ne sait pas qui va écouter. C'est quantifiable, on sait combien il y en a qui écoutent un stream. Aujourd'hui, il y a beaucoup de légalité qui se transforme par rapport à ça. C'est presque un piège. »

Il y a un rapport entre le piratage de données, leur détournement, et une sorte de modestie radicale qui permet de faire éclater

le piège d'une comptabilité de l'audience, jusqu'à l'expérience de la micro-FM. Là où la playlist pourrait alors se définir comme « pirate », elle ne tient donc plus au niveau auquel est poussé le curseur d'illégalité de son dispositif de diffusion. Faute de pouvoir recevoir une consistance esthétique propre, la notion de playlist fait subir à l'horizon de la piraterie un retournement d'une allure irréversible : être pirate revient désormais à devenir serveur.

Entretien avec Patrick ou Pauline Node

Cela faisait longtemps qu'on était tous impliqués dans des collectifs, sous forme assez petites (2-3 personnes) pour faire de la musique improvisée, expérimentale ou des installations nouveaux médias. Ensuite, plusieurs fois, on a essayé de se regrouper à plus nombreux. Donc, il y avait toujours la question comment est-ce qu'on peut être plus nombreux et comment on fait pour travailler de manière complètement horizontale, c'est-à-dire de pas avoir de poste assigné, de pas avoir de direction, pas avoir de hiérarchie, pas avoir d'organigramme. Il y a une chose que j'avais remarquée, c'est l'idée que, si tu veux avoir un projet extrêmement ambitieux, tout le monde va pouvoir spontanément trouver sa place dedans, parce que l'espèce de finalité que t'essayes d'atteindre est quasi-inatteignable. Je me souviens au début, dans π -node, il y

avait la question de comment on change le monde. C'est comme ça qu'on commençait nos discussions. À partir du moment où tu donnes un objectif aussi grand, tout le monde va pouvoir ramener sa recherche, ramener son champ de travail de manière assez spontanée. L'autre question qui est arrivée au cours des années, c'est ce qu'on a appelé des espace-temps dans lesquels les gens viennent se regrouper assez spontanément pour travailler sur leur chose ou avoir des choses qui émergent du fait de travailler à côté, du fait d'avoir des rendus, des prototypes techniques. Après, dans π -node, quand on fait des interviews, on fait ça de manière anonyme : Patrick Node, Pauline Node...

Comment vous pensez la notion de « hack » ou de « piratage » : est-ce qu'elle est plus essentielle dans les dispositifs techniques ou dans, par exemple, les différents canaux du multistream ?

La plupart des gens du collectif travaille déjà avec la radio : soit sur la

FM, en radio libre, avec des émissions ou de la création radiophonique, soit en posant la question de la transmission, avec des œuvres qui prennent la matière de l'onde comme le matériau artistique. Quand on prend les années 80 et tout l'appel des radios libres, il y avait deux idées : la première, c'était effectivement que ce ne soit pas que des radios nationales qui occupent l'antenne, mais la deuxième idée, c'était d'avoir des fréquences libres. Par exemple, il y avait une fréquence qui pouvait être utilisée par tout le monde. Et ce critère-là, on l'a complètement oublié, il n'est plus du tout actuel. Alors qu'il y avait la vraie volonté de dire que ça appartient au bien commun, dans le sens large du terme. C'est un espace public qu'on s'est fait spolier. C'est pourquoi on assume le fait de venir l'occuper en se positionnant comme des gens qui émettent dessus. Le *hacking* a vraiment commencé comme ça : aujourd'hui, il y a la nouvelle norme européenne qui t'autorise à avoir des émetteurs FM mais qui te limite à une puissance 50 nanowatts. Grosso modo, même à 10 ou 15 centimètres à la ronde, ça ne va pas bien marcher.

Les émetteurs classiques de radio, c'est 1 000 watts. Donc, t'as un rapport de 1/10.000.000.000. À l'heure actuelle, il y a la *low power FM* qui ressort bien aux États-Unis, limitée à 10 watts. Mais en France et en Europe, la nouvelle norme est catastrophique, t'as toujours rien le droit de faire en FM.

Si on prend le multistream, est-ce qu'il y a des playlists qui te semblent plus pirates que d'autres ?

La question de l'onde radio me semble très importante et je trouve qu'il y a une logique. Quelle est la différence entre une onde radio et un podcast, une webradio ou un stream ? C'est vraiment cette réalité physique dans l'espace. Là où on se définit plus comme « pirate » que comme « radio-amateur ». Les « radio-amateurs », ce sont des gens qui sont très intéressés par le respect de la légalité, avec des lobbys très puissants au-dessus, aux États-Unis. Et le gros champ de recherche des ondes radio, c'est qu'en fonction des ondes que tu utilises, tu vas pouvoir faire différentes choses.

Bibliographie

Chapman Robert (2012), *Selling the Sixties. The Pirates and Pop Music Radio*, Londres, Routledge.

McKenzie Wark Kenneth (2007) [2006], *Un Manifeste hacker*, Paris, Criticalsecret.