

Un manifeste radioart¹

par Tetsuo Kogawa

L'art radiophonique ou radioart est un nouveau genre d'art, et il me semble le plus avancé parmi les arts électroniques. Le premier festival international d'«art radiophonique» s'est tenu à Dublin, en Irlande, du 12 au 18 août 1990². À cette époque, cependant, l'art radiophonique était la plupart du temps considéré comme un art ayant recours aux stations de radio existantes, lesquelles étaient des installations de transmission courantes. La distinction se faisait en termes de contenus et de technique audio. Pour faire court, l'art radiophonique était simplement un nouveau membre dans la famille des programmes radiophoniques. Le dire ainsi ne fait pas offense aux nombreux travaux admirables faits de sons et de musiques qui sont apparus sur les ondes des stations de radio. Mais ce dont je parle, c'est de ce que le concept d'art radiophonique ou de radioart *est* ou *devrait être*. Si nous utilisons ce terme, autant qu'il signifie quelque chose de nouveau par rapport au genre existant. Pour repenser cela, choisissons désormais de parler de «radioart» plutôt que d'«art radiophonique».

Qu'est-ce que radioart ? Qui est radioart³ ? D'un point de vue populaire, le terme «radio» qualifie le récepteur des signaux radiophoniques. Il y a et il peut exister un radioart à partir de l'usage de cet outil. Plus largement, le radioart aurait à voir avec tout ce qui tient à la transmission sans fil. Cependant, ce type de transmission est encore le propre de l'émission radio. Les stations radio émettent. En anglais, le terme *broadcast* signifie «émission large», mais certains modes d'émission radio ne se font pourtant pas à large échelle. Par opposition à u *broadcasting*, on parle parfois de *narrowcasting* ou d'«émission restreinte». Il s'agit toujours bien d'émission, quoique d'ordinaire celle-ci cherche les moyens d'une couverture toujours plus grande, à l'échelle d'un pays, du monde et même à l'échelle de l'espace grâce au satellite.

L'émission radio se fait sur le principe d'une dualité entre deux éléments : l'émetteur et le récepteur, ou l'émission et la réception. Ces deux éléments s'accordent en mettant entrée et sortie sur la même longueur d'onde. On considère alors que des messages sont transmis d'un point à un autre. Cela fait de l'émission une relation de point à point, entre lesquels on a cherché à augmenter le plus possible la distance. Les développements technologiques récents ont rendu cela de plus en plus facile. L'émission numérique est ainsi supposée permettre un accord parfait et infaillible entre point d'entrée et point de sortie. Pourtant, à moins

1 Cet article a été écrit à partir de mes lectures-performances au AV Festival 2008 à Newcastle, Angleterre ; et au Deep Wireless Festival of Radio & Transmission Art à Toronto, Canada. J'aimerais exprimer mes remerciements à Honor Harger, Darren Copeland et Nadène Thériault-Copeland de m'avoir donné l'occasion de réfléchir à nouveau sur le radioart. Publication originale dans *Acoustic.Space 7: SPECTROPIA illuminating investigations in the electromagnetic spectrum*, 2008, Riga, Lettonie, pp.128-135.

[NDLR : Le texte original, intitulé *A Radioart Manifesto*, a été mis en ligne par l'auteur à l'adresse http://anarchy.translocal.jp/radioart/20080710AcousticSpaceIssue_7.html. Il a été traduit de l'anglais par Samuel Ripault pour une publication en ligne sur Syntone <http://www.syntone.fr> en avril 2011.]

2 Certains de ces documents peuvent être lus ou entendus sur mon site :

<http://anarchy.translocal.jp/radioart/1990IRAF.html>

3 «Parce que l'Homme est le produit de son Histoire, la question doit être adaptée à son cours, et la forme «Qu'est-ce que l'homme ?» doit être convertie en «Qui est l'homme ?»», Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer Verlag, 1957, p.110.

d'introduire dans le système un niveau extrême d'abstraction et de simplification, la différence entre le signal émis et le signal reçu est inévitable. L'un des exemples les plus évidents d'une telle contrainte abstraite est la communication en code Morse. Et même un type de communication aussi simplifié repose entièrement sur le processus d'interprétation de ces signaux. Ainsi, tant qu'il y aura des êtres humains dans les positions d'émetteur et de récepteur, la communication se trouvera affectée par l'arbitraire et la redondance. En ce sens, la radio a toujours été saisie de paranoïa moderniste dans sa nécessité de conformer la réception à l'émission, et l'on attend de la technologie numérique qu'elle vienne satisfaire ces désirs paranoïaques⁴.

Déjà, l'Internet esquisse la grande variété de choses qui peuvent arriver grâce aux médias électroniques contemporains. Potentiellement, Internet efface toute différence entre l'émetteur et le récepteur. Il rend même obsolète l'ensemble de concepts que les notions d'émetteur et de récepteurs recouvrent. Il serait pertinent de penser la transmission radio à partir d'une perspective informatique. En effet, l'ordinateur est un émetteur. Mais il ne transmet rien. Il ne transmet pas de message, mais il peut dupliquer tout ce qui est déjà présent. On peut dire que virtuellement, un message est bien transmis d'un lieu à un autre, mais en fait c'est la copie d'une même chose qui apparaît à différents endroits. L'ordinateur ne transfère pas de messages d'un endroit à l'autre, mais fait proliférer globalement des copies locales. J'appelle cette fonction "translocale". Se distinguant des "médias globaux" telle que la transmission satellite qui couvre une zone globale avec des contenus homogènes, Internet multiplie des unités locales à l'infini, tout en pouvant simultanément les dupliquer à distance. L'informatique génère ainsi un espace *polymorphe*, au sein duquel différentes unités sémiologiques se mettent en rapport et s'entremêlent.

Je me suis impliqué dans le mouvement Mini FM. Il s'agissait de mettre en place des stations FM miniatures. Cette activité a été très populaire au Japon dans la première moitié des années 80⁵ et on a vu apparaître des centaines de stations à travers le pays. Avant même l'apparition du nom "Mini-FM", nous avons qualifié notre activité de "radio libre", en cela profondément influencés par la scène des radios libres italiennes de la fin des années 70. Parmi de nombreuses stations très différentes, nous avons lancé notre Mini FM "Radio Home Run" sur ce principe d'émission restreinte auprès d'une communauté locale ou à l'occasion d'interventions rassemblant artistes et activistes. "Radio Home Run" suggère l'idée d'une frontière à traverser. Alors que je m'impliquais dans la Mini FM, il m'est apparu que le fait de limiter la zone d'émission générait une nouvelle forme de communication. C'était incroyable qu'une radio à si petite échelle n'était pas qu'un jeu d'enfant mais devenait, au-delà d'un espace d'émission, un lieu anticonformiste pour les artistes, activistes, étudiants et marginaux. Même si les programmes pouvaient être pauvres ou désorganisés, le lieu lui-même revitalisait

4 Martin Heidegger déconstruit la Métaphysique occidentale sur laquelle reposent la science et la technologie moderne. Il affirme qu'une telle Métaphysique présuppose que : "le Vrai, qu'il soit un fait ou une proposition, est ce qui fait accord". Vittorio Klostermann, *Von Wesen der Wahrheit*, p.7, traduction William McNeill, Cambridge University Press, p.138.

5 L'histoire détaillée du mouvement se trouve dans *Mini FM: Performing Microscopic Distance (An E-Mail Interview with Tetsuo Kogawa)* in *Precursors to Art and Activism on the Internet*, Annmarie Chandler and Norie Neumark, *The MIT Press*, 2005, pp.190-209. D'autres analyses théoriques sont parues dans plusieurs de mes articles : <http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/index.html>

les participants. Dans le même temps, je suis devenu familier des concepts de Félix Guattari⁶ tels que la “micropolitique” et la “révolution moléculaire”, et je tentais de faire en sorte que la Mini FM prenne pied, même inconsciemment, dans de telles dimensions. Tel que je le perçois, le “moléculaire” chez Deleuze et Guattari est l'unité minimale de singularité et de multiplicité. À moins que quelque chose ne soit affecté à ce niveau moléculaire, aucune transformation ne peut se produire. En 1985, Guattari est venu au Japon⁷ et a rendu visite à Radio Home Run. Il reconnut alors que nos tentatives avaient quelque chose à voir avec ses idées de “révolution moléculaire” et de “schizoanalyse”. Il m'apparut alors que la Mini FM était peut-être la plus à même de révéler les détails et l'ordinaire de nos pensées et de nos sensations.

En 1995, j'initiai un site internet intitulé “Polymorphous Space”, dont le sous-titre était “tissage translocal”⁸. Mon expérience de l'Internet m'avait convaincu du fait que la fonction de l'ordinateur comme transmetteur n'était pas une affaire d'émission mais de vitalisation, et que la dimension locale ou globale de la transmission n'avait pas tellement d'importance. Chaque unité locale de transmission est nécessairement translocale et contient en elle quelque chose de global, à la manière d'un amas cellulaire du point de vue de la biologie moléculaire.

Aujourd'hui, on peut voir la Mini FM comme la transition de l'activité radiophonique vers quelque chose qui la dépasse. Un aspect de cette nouveauté est que l'action d'émettre elle-même pouvait devenir une performance artistique collective. D'autre part, la Mini FM m'a conduit à penser que la question de la radio n'est pas celle des contenus mais celle de la dimension de la transmission. À partir de ce constat, je me suis demandé jusqu'à quel point l'on pouvait réduire cette taille. Au final, j'en suis arrivé à me dire qu'une transmission radio à l'échelle manuelle était possible. J'insiste sur cette unité de mesure, la “main” constituant l'unité minimale du corps dans sa double fonction : toucher et être touchée. D'autre part, le concept d'art dérive de la *technê* grecque qui renvoie au travail manuel. C'est pourquoi il me semble qu'une minuscule Mini FM peut constituer un modèle modeste de radioart.

Le concept d’“art radiophonique” est assez ancien. Depuis l'intérêt que les Futuristes ont porté à la radio dans les années 30, nombreux sont les artistes et théoriciens qui se sont intéressés à la radio d'un point de vue artistique. Cependant et comme je l'ai déjà mentionné, beaucoup d'entre eux ne considéraient que les systèmes d'émission radio existants. Il ne s'agissait donc que d'agir sur les contenus émis par ces radios, il s'agissait d'art radiophonique plutôt que de radioart. Ils voyaient la radio comme un médium comparable à ce qu'était le papier pour les livres, tandis que la technologie radiophonique restait secondaire. John Cage a été l'un des premiers à utiliser cette technologie radiophonique pour la création de nouvelles pièces sonores et de performances artistiques, mais même Cage ne faisait de la radio qu'un outil au service de l'art sonore. Mais plutôt que de discuter les aspects historiques et scolastiques de l'art radio, je voudrais maintenant examiner le concept lui-même.

6 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 1977, Edition Recherches, Paris, 1977.

7 Des enregistrements de mes trois entretiens avec lui se trouvent sur :

<http://anarchy.translocal.jp/guattari/index.html>

8 <http://anarchy.translocal.jp/oldpages/95-12-12/index.html>

Quand est-ce que la radio devient un art à part entière, au-delà du médium ? Pour un journal, par exemple, le papier est un médium, mais il peut être remplacé par le plastique ou l'affichage sur écran. Alors à quel moment le papier devient-il art ? C'est quand le matériau du "papier" devient un matériau différent. Quoi qu'on écrive ou que l'on dessine sur du papier, il reste un simple médium, c'est pourquoi de telles tentatives ne sont pas du *paperart* mais de l'art sur papier. Et quoiqu'il en soit, une fois froissé, cela sera toujours un déchet. Adorno affirmait que "toute culture après Auschwitz, même celle, cruciale, qui en fait la critique, est déchet"⁹. Dans la perspective critique d'Adorno, ce déchet (*Muell*) n'est cependant pas une chose négligeable, mais une nouvelle matière pour l'art. Selon moi, les arts post-modernes (débarassés du modernisme) commencent avec cette notion de "déchet" chez Adorno. Son argumentaire fait en quelque sorte la promotion d'un "trashart", mais si l'on considère sa critique des médias électroniques de masses comme la radio et la télévision, on peut se dire que le matériau post-moderne, le "déchet" par excellence pourrait bien être les ondes.

Alors pensons à la manière dont les ondes, en tant que déchet, peuvent devenir un art, encore une fois l'exemple du papier peut nous y aider. Lorsqu'une feuille de papier est froissée, elle devient un déchet, mais aussi une multitude de plis. Le matériel destiné à l'écriture et au dessin est altéré, mais la matière papier est devenue autre. À cet égard, Gilles Deleuze propose une approche intéressante du "pli", en relation à la monadologie de Leibniz. Étymologiquement, un labyrinthe est multiple parce qu'il renferme de nombreux plis et replis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui est composé de nombreuses parties, mais ce qui est plié de manière complexe¹⁰. Cette approche est extrêmement évocatrice, parce qu'elle renvoie à une multiplicité qui n'est pas la juxtaposition de différents contenus, mais la multiplicité de la matière elle-même. Les contenus ne sont au final que des parasites hébergés par la matière. Ainsi, les contenus radiophoniques sont les hôtes parasites des ondes : c'est pourquoi on dit que les ondes sont "porteuses".

Le radioart a véritablement commencé à partir du moment où l'on est intervenu directement sur la matière des ondes. Ces ondes sont classables par typologies, elles sont parfois audibles, parfois visibles, parfois inaudibles et invisibles. De manière conventionnelle, elles sont classées en EHF, SHF, UHF, VHF, HF, LF, VLF et ainsi de suite. Quelle que soit sa fréquence, une onde est irradiante. La radio est radiation. Le radioart essaie ainsi d'intervenir sur la radiation des transmissions électromagnétiques et de créer une certaine forme d'onde. La forme de cette radiation est une oscillation, les ondes sont oscillations. Lorsque notre corps et nos sens sont en résonance adéquate, nous percevons les ondes, mais les ondes n'ont pas besoin de notre perception pour osciller, elles le font par elles-mêmes. Elles oscillent vers l'avant et vers l'arrière, vers le haut et vers le bas, elles sont omnidirectionnelles. Les ondes ne portent rien, elles ont la liberté du *Pánta rheî* héraclitéen : "tout s'écoule".

Le radioart est une manière de s'impliquer dans l'oscillation même des ondes. À moins d'accéder à la télépathie ou à une perception extra-sensorielle, nous avons besoin d'une capacité de *détection* qui nous permette de percevoir les ondes comme vibrations, sons ou lumières. Ceux-ci ne sont pas des messages, mais le signe d'une "vie propre" des ondes. Dans

9 Theodor-W. Adorno, *Dialectique Négative*, Payot, Paris, 1992.

10 Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris, 1988, p.3.

ses conversations avec Daniel Charles, John Cage fit un commentaire intéressant à ce sujet, à partir de l'exemple d'un cendrier : “ce cendrier est en vibration. Simplement, je ne peux pas l'entendre”. Mais dans une chambre anéchoïque, “je pourrais écouter sa vie intérieure, grâce à une technologie qui n'a sûrement pas été inventée pour ça¹¹.”

Après le mouvement Mini FM, parallèlement à mes tentatives du côté de la radio en ligne et de l'organisation de “radio parties” avec des micros-émetteurs, mon nouveau défi en matière de radioart a été de réduire la dimension de la transmission à son minimum. Comment décider d'un minimum ? Comme je m'étais consacré à la transmission radio en tant qu'artiste, en tant qu'homme de *technê*, c'est-à-dire une personne créant ou transformant à l'aide de ses mains, cette dimension minimum est devenue celle que les ondes et mon corps étaient en mesure de couvrir de la même manière : l'extension complète de mes bras. Autrement dit, un rayon d'environ un mètre. J'ai ainsi fabriqué un émetteur couvrant un rayon d'un mètre, et essayé de créer un nouveau *pli* des ondes.

Récemment, la VLF est devenue très populaire dans le paysage radiophonique. Il est possible de s'en servir pour créer des œuvres sonores, mais il est encore plus intéressant de jouer avec ces ondes. En disant “jouer”, je veux dire exactement ce qu'Heidegger écrivait d'Héraclite : “Pourquoi joue-t-il, le grand enfant Héraclite qui joue avec le monde à la recherche d'un nouvel *aiôn* ? Il joue, parce qu'il joue.¹²”. Les sons pourraient n'être que l'indice du jeu avec les ondes. Le radioart est un art du processus plutôt qu'un objet d'art, il n'est pas possible de fixer ce processus tel qu'il a existé. En fait, il s'avère très difficile de contrôler un champ électromagnétique, même d'un mètre de rayon. Il est impossible de parfaitement contrôler ses mains, aussi il s'agit de se “libérer” soi-même au profit des choses elles-mêmes : des ondes elles-mêmes.

Par son rapport au jeu, je différencie ma pratique de la performance de celle de l'art sonore, de la musique expérimentale ou de la musique noise. Cela dit, il me semble que la description que Michael Nyman donne de la musique expérimentale serait encore plus appropriée au radioart. Comme il le rappelle, Duchamp a dit : “l'idée était d'oublier *ma main*... Je voulais mettre encore une fois la peinture au service de mon esprit”. De la même manière, la *tête* à toujours été un principe dominant la musique occidentale, et la musique expérimentale est parvenue à rappeler aux interprètes qu'ils avaient des mains, qu'ils pouvaient produire des sons et des expériences physiologiquement¹³.

Et puis, la musique expérimentale a de nouveau oublié les mains, petit-à-petit, à mesure qu'augmentait la fascination des musiciens pour les appareils numériques. Avec l'apparition des technologies de réalité virtuelle et de la robotique, la situation de nos mains a bien changé. Personne aujourd'hui ne peut nier devenir un peu cyborg, rendant peu-à-peu indistincte la frontière entre “mes mains” et “mon esprit”. Mais je voudrais insister sur un point : on oublie avec son esprit, pas avec ses mains.

11 John Cage, *For the Birds*, Marion Boyars, 1976, 1995, pp. 220-221.

12 Martin Heidegger, *The Principle of Reason*, Indiana University Press, p.113.

13 Michael Nyman, *Experimental Music Cage and Beyond*, Scambridge University Press, Cambridge, 1999, p.14.