

"Silence. Sounds are only bubbles on its surface.
They burst to disappear."

"Les sons ne sont autre que des bulles de savon
sur la surface du silence .

Ils éclatent et disparaissent." affirme John Cage.

"Le son n'est autre qu'un dérangement atmosphérique." affirme Edgar Varese.

Il y a les sons , les bruits, les voix et puis il y a le silence, le vide.

Est-il vraiment possible d'entendre le silence ?

John Cage qui aime raconter des histoires , raconte souvent la suivante histoire :

Un jour afin d'écouter le silence il entre dans la chambre aphone de la Harvard University de Boston.

Il entend deux tons.

L'ingénieur technicien lui explique alors: "Le son aigü n'est autre que l'activité de votre système
nerveux, le son le plus bas est par contre la circulation de votre sang."

Le silence existe et n'existe pas.

Mais ce que nous entendons est fuyant et passager.

L'oreille ne retient rien .

L'oreille est vide.

Un verre sans fond.

L'oreille est vide et ouverte.

Il nous est possible de fermer les yeux .

Les oreilles par contre n'ont pas de paupières.

Nous pouvons donc fermer les yeux , les objets restent des objets.

Comme les compagnons d'Ulysse nous fermons nos oreilles aux chants des sirènes , mais les sons
demeurent-ils toujours des sons ?

Peuvent-ils exister sans oreille.

Ou bien les oreilles font-elles naître les sons?

Cependant il nous est possible d'entendre sans oreille.

Pas seulement dans les rêves.

Nous entendons toujours quelque chose si nous écoutons.

Même dans le vide d'une chambre insonorisée, nous pouvons toujours entendre notre système et les
pulsations de notre sang.

A l'intérieur du monde sonore nous avons organisé un système.

Le langage humain est un de ces systèmes de sons.

Un système destiné à la compréhension et à l'incompréhension.

La voix en est le véhicule, le mégaphone.

Dans l'écriture la voix est contrainte au silence.

L'écriture organise son propre système fait de caractères: la littérature

La langue écrite.

**Celle-ci s'éloigne de la langue phonétique, de la langue des voix,
se renouvelle d'elle-meme, se discipline, devient littérature et foisonne à nouveau
dans la langue parlée.**

Le souffle de la littérature.

Littérature qui se sert littéralement de l'art des lettres:

poésie littéraire,

et littérature qui vit sans écriture et sans caractères:

poésie orale, poésie phonétique,

articulation spontanée et expressive.

Littérature - littérature acoustique.

Passages fluides. Mélanges.

Signe distinctif de l'art de ce siècle.

Poesie acoustique.

Rythme et contrepoint.

L'art du montage.

MUOYCE di John Cage. "Muoyce "n'est autre qu'une création linguistique, un néologisme naissant
de l'assemblage des mots "musique"et "Joyce". Musique et langage. Langage musical. **John Cage**

murmure des fragments de texte extraits de l'oeuvre plurilingue "Finnegans Wake" de James Joyce en

superposant sa voix quatre fois et murmure un canon chinois , où les voix se rencontrent de façon réciproque, se doublent, deviennent des bruits. Une pièce de poésie sonore méditative , dont la signification se déduit comme sens sonore, comme "Soundsense", ainsi que Joyce avait une fois décrit son "Finnegans Wake " .

L'aura de la voix humaine.

L'aura de l'oral.

En ce qui concerne la nécessité de travailler avec un langage indépendant du texte, Franz Mon affirme: "pour les poètes toutes les articulations appartiennent à la langue, c' est pourquoi elles n'ont plus la possibilité de comprendre d'autres significations. L'auditeur présent peut donc les comprendre bien que leur communication advienne sans mot et sans phrase."

Au commencement nous voyageons à travers différentes compositions sans excéder en commentaire. Elles nous portent aux aurores du langage , de l'articulation des sons, de la création des lettres, des syllabes et des mots. La naissance de la poésie de par le son de la voix humaine. La prise de conscience de soi-même grâce à la langue. Posséder les choses en les nommant.

La structuration des sons et l'articulation humaine à travers l'alphabétisation: ERAT VERBUM (?) (ALPHA) d' Alvin Curran. "In pricipio erat verbum"- "Au commencement il y avait le mot". Une composition vocale électro-acoustique dérivant de l'usage d'alphabets de différentes langues. A cela suit l'organisation sonore des sons humains, un libre jeu de voyelles. L'origine du rythme et de la mélodie, une poésie sonore de Gerhard Ruhm.

Des lettres en passant aux syllabes, pour en arriver aux mots: **JE SUIS CELUI-CI JE SUIS CELLE-LA'** de Franz Mon - une sinueuse spirale touchant le problème de la propre identité. Voyage dans la conscience des sons. Sound mind sound.

Take 3: erat verbum

prière
je suis celui-ci je suis celle-là

La conception esthétique de l'art acoustique ne touche pas la domination de la langue dans le dialogue, dans le monologue ou dans d'autres exemples narratifs , comme il en advient dans le drame radiophonique, mais touche plutôt le processus d'un collage, d'un montage dans l'ensemble de ses phénomènes et formes acoustiques, de façon telle à pouvoir les considérer au même niveau de composition et d'égale valeur. L'art acoustique est un creuset contenant différents éléments acoustiques hétérogènes, réalisé grâce à une technologie avancée. En tant que genre nouveau de l'ère électronique, il a pu développer un propre langage, comme l'a fait le cinéma.

Les traces acoustiques remontant au début de l'histoire de l'Ars Acustica nous sont parvenues depuis peu et ceci car la bande magnétique (nouvelle pergamine et fondamental instrument de l'art acoustique) n'a été utilisée que dans les années 40, et aujourd'hui tel instrument a été remplacé par les systèmes de mémoire digitale.

Pénétrons plus à fond dans l'archéologie de l'art acoustique, nous nous trouvons ainsi, à la fin du siècle dernier, face à la poésie sonore asémantique de Paul Schnerbarts, à son oeuvre "Kikakoku" datant de 1897, ou face à "Das grosse Lalula" de Cristian Morgenstern qui remonte à l'année 1890.

"Cependant les futuristes russes avaient déjà accompli "un pas décisif en partant d' un incompréhensible pseudolangage vers une totale émancipation de la langue des sons."(Gerhard Ruhm). Dans " la langue freinée", une langue étoilée au-delà de son abstraction , dont la valeur poétique se déploie dans le contenu acoustique, dans ce contexte donc, Velimir Chlebnikov mit en valeur la langue dans son oeuvre "Zangezi" : sons émotionnels, mots de la langue russe de commune racine et cris d'animaux. Wladimir Tatlin réalisa, en 1923 à Petrograd , une année après la mort de Chlebnikov, le "Zangezi" comme évènement multimédia.

En 1922, Meyerheld réalisa à Baku, en suivant la suggestion de Najakowski, un "concert de sirènes de fabriques et de sifflements de vapeur" en utilisant des bruits d'artillerie, de mitrailleuses, de sirènes de fabriques, de sirènes de brumes et des chœurs. Ce fut la première réalisation d'une "sculture de sons", poursuivie dès les années soixante par les artistes américains, canadiens et australiens tels que Alvin Curran, Murray Schafer, Bill Fontana, Max Neuhaus et Les Gilbert.

C'était aussi l'époque où Wassily Kandinsky publia son oeuvre poético-graphique "Sons" dans laquelle il parvint à créer, en partant d'une peinture "musicale", des "compositions symphoniques et des couleurs sonores".

Parallèlement aux futuristes russes, les futuristes italiens s'articulaient autours de Tommaso Marinetti. Marinetti mit en vogue le concept de "Futurismo" et déjà dans son premier manifeste "Le futurisme" datant 1909, il proclama la rupture avec la tradition artistique d'alors: "Parole in libertà". Il réclamait la libération du "Champ magnétique" des mots, de façon telle que "toutes les formes de la peinture sonore puissent être utilisées". Il invoquait la suppression de la syntaxe comme étant l'unique synchronique expression parlée d'un texte. Nacquit alors la "poésie simultanée". Il réclama ensuite la libération des sons et des bruits. Ses courtes pièces de bruitages radiophoniques "Cinque sintesi per il teatro radiophonico", conçues en 1933 et s'orientant vers un montage cinématographique, dont les secondes sont notées exactement en données de bruits, de musiques, de pauses, furent jouées pour la première fois par Juan Allende-Blin à la WDR.

Les futuristes, qui déchainèrent non seulement l'abolition de la syntaxe mais aussi l'univers sonore des bruits, radicalisèrent ultérieurement le chemin déjà parcouru par des poètes tels que Verlaine, Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé, qui avaient commencé par briser les formes poétiques du vers. La synthèse de mots "libres" créa les conditions préalables pour une liaison entre sons de mots, musique et poésie.

Les expérimentateurs dadaïstes se détachèrent souvent de la langue pathétique ou mystique des postulats écrits et soutenus par les futuristes russes et italiens.

Le "dadasophe" Raoul Hausmann et l'artiste-merz Kurt Schwitzler comptent parmi les plus élevées personnalités artistiques de ce mouvement.

"Pour la déclamation, la poésie n'est que matériel. Il est totalement égal dans le but de l'exposé d'avoir un matériel poétique ou de ne pas l'avoir. On peut par exemple utiliser l'alphabet, forme plus élémentaire et rudimentaire qu'il existe, et obtenir comme résultat une oeuvre d'art. La poésie qui en dérive est faite de caractères.

Kurt Schwitzler dénomma son manifeste "Poésie conséquente". Celui-ci fut écrit en 1924, année où nacquit la radio en Allemagne.

Ce fut Kurt Schwitters qui en 1930 avec sa "Sonate in Urlauten" réalisa l'oeuvre classique de la poésie sonore. Un titre programmatique qui indique la voie à travers la contiguïté de musique et voix humaine comme son primitif. Poésie acoustique, structurée musicalement. Des lettres. Poésie faite de lettres. Et 60 ans plus tard après une synthétique "Ursonate": "Schwitters développé" de Stephan von Heune.

Take : Sonate in Urlauten (Schwitters/Heune)

La voie était ouverte à un développement de la poésie acoustique dont l'instrument principal était la voix humaine dans toutes ses possibilités d'expression ce qui permit avec l'utilisation des techniques électroniques d'agrandir son champ d'action en le transformant en un champ plus ample, de cette façon le monde des bruits devint un élément constitutif de l'art acoustique.

Luigi Russolo compositeur, peintre, directeur d'orchestre et inventeur de "Intonarumori" un instrument utile à la création de bruits, a joué un rôle fondamental dans le développement de l'art acoustique. Son écrit "L'arte dei rumori"(L'art des bruits) fut publié en 1913 et eut dès lors grand succès. Russolo fut le premier qui introduisit de plein droit les bruits dans la composition et qui acquirit grâce à son travail un arrangement de bruits en utilisant des bruits de milieux familiaux, en quelque sorte Pierre Schaffer termina ce travail systématique pendant les années soixante à Paris. Cette expérience fut ensuite ultérieurement entreprise pour la langue par les adeptes du lettrisme. L'oeuvre de Luigi Russolo peut être placée au début de la fondation théorique de l'esthétisme de l'art acoustique. Elle a dès son apparition influencé une grande partie des artistes de ce siècle: Erik Satie par exemple dont l'oeuvre "Parade" représentée en 1917 à Paris déclencha un grand scandale, à cause de l'emploi de bruits au sein d'une composition musicale. John Cage se réfère lui-aussi expressément à l'oeuvre "L'arte dei rumori".

En hommage à Luigi Russolo, Pierre Henry réalisa sa composition "Futuristie" en 1975 sur la base de la musique de bruitage concrète.

Take "Futuristie"

L'esthétique traditionnelle avait la fonction de régler et de limiter les instruments traditionnels. La caractéristique principale du développement de l'art en ce siècle fut de fuir cette limitation. La fonction des instruments traditionnels pour la production artistique se développa de façon expérimentale: des pianos préparés- jusqu'à l'échange de fonctions d'un instrument à l'autre : un archet de violon qui sonne un trombone.

A cela s'ajoute que la musique européenne n'a pu traduire en écrit l'inconnu répertoire d'instruments provenant d'autres cultures ainsi que leur pratique de représentation. De nouveaux instruments furent découverts, l'intonarumori, l'instrument de Luigi Russolo apte à créer des bruits, ou objets trouvés sonores de la vie quotidienne qui devront encore être découverts: sonnettes de vélos et Ratschen, klaxons d'autos ou aspirateurs, jouets d'enfants et scies à chantourner. Tous ces outils à bruit se présentent dans une salle de concert comme instruments.

Les domaines des plus vieux instruments et des premiers créateurs de bruit devenus entre temps tabou ont été eux aussi redécouverts: ceux de la voix humaine. Chaque articulation peut devenir une expression de composition acoustique. Le corps humain est un instrument fait de tons "une fabrique de bruits" comme le décrivait, Henri Chopin, un des seniors de la poésie sonore.

Au début de ce siècle, la technique de l'électronique fit irruption de façon impromptue et inattendue, dans le monde de la musique, du théâtre, de l'art figuratif et de la littérature comme une chance et une provocation. Elle s'offrit aux artistes et à l'art comme un complexe instrumental permanent et en expansion.

Ainsi la "Medium radio", comme l'observait Bertold Brecht "fut une découverte qui n'avait pas été ordonnée".

L'emphase d'innovation des artistes qui se traduit par une utilisation innovante, expérimentale et ludique des nouveaux instruments électroniques, eut par la suite un coup d'arrêt. Bien des artistes échangèrent leur crayon avec la machine à écrire, les compositeurs écrivirent par la suite leurs notes à la main. Confiants, la plus-part d'entre eux cédèrent et cèdent aujourd'hui encore, aux metteurs en scène, aux chefs d'orchestres, aux sound designer, aux ingénieurs et aux techniciens du son de la radio, l'exécution interprétative de leurs textes littéraires et de leurs notes musicales dans les salles de concerts et dans les studios. Continuation donc de la division des rôles comme dans la musique et dans l'entreprise théâtrale. La technique électronique n'est cependant pas seulement un moyen "unidimensionnel" de reproduction de textes littéraires et de partitions musicales notées de manière traditionnelle pour une meilleure qualité de transmission et d'enregistrement. Cette technique est en même temps un instrument productif, indépendant avec lequel il est possible de produire plusieurs types de tonalités.

L'infinie multiplicité de sonorités que nous fournissent les différentes sources de sons et les différents instruments ne nous permettent cependant pas aujourd'hui de les reporter sur le papier en suivant le système classique d'écriture. L'art acoustique comme l'art des Médias est noté et écrit sur bande magnétique et bientôt sur un système digital.

L'histoire de l'art acoustique est aussi l'histoire de l'instrumentalisation de la technique électro-acoustique. L'instrumentalisation de cette technique est fondamentale afin de comprendre le concept d'art acoustique et son esthétique.

Aucune histoire de l'art acoustique ne pourrait exister sans ces artistes et sans la relative division de travail intervenue entre eux et leur ingénieur du son, ce qui les engagea dès le début à explorer les instruments électro-techniques et à apprendre à les manoeuvrer.

Les chaînes radiophoniques publiques ont garanti et garantissent aujourd'hui encore des espaces libres afin de permettre un tel développement. Par exemple la création de plusieurs laboratoires d'expérimentation électronique et de laboratoire d'art acoustique, grâce aux quels, à travers la rencontre entre la musique et la littérature il a été possible de développer des activités spécifiquement médiales: parmi lesquels se trouve la musique électronique, la musique concrète et le nouveau drame radiophonique accompagné d'un élargissement des frontières médiales et de sa successive relation avec l'Ars Acustica. Le microphone est le premier instrument technique de l'art acoustique, une extension de notre ouïe et en même temps une oreille allongée. Mais avec cette oreille nous pouvons entendre, que si, ce qu'il est possible d'entendre au microphone, rejoint notre oreille grâce à un autre

instrument , la bouche , celle des haut-parleurs. Ecouter la radio implique automatiquement la réception de productions sonores à travers un haut-parleur.
 L'espace d'écoute virtuel d'un brain radiophonique, d'une composition radiophonique sera expérimentable qu'au moyen d'un haut-parleur. Ces deux instruments , haut-parleur et microphone, sont les conditions primaires afin de mettre en route les procès de production, de reproduction et de réception des informations électroniques transmissibles.

Dans l'histoire de l'art acoustique, les différents systèmes d'enregistrement sont quasiment toujours sur parchemin, que nous parlions du phonographe, du disque de cire ou de laque, de la bande magnétique, de la cassette magnétique, du CD pour en arriver au virtuel support de son binaire et ce moyen permet d'inscrire et de rendre disponibles les informations acoustiques. Tous les autres moyens comme la table de montage et la table de mixage, digital ou analogique, les filtres, le sampler, le compresseur, les anneaux de modulation, les keyboards génèrent et manipulent les informations enregistrées par le microphone et reportées sur support sonore. Ce sont des systèmes d'élaboration d'écritures sonores.

Microphone / prise de son - haut-parleurs / reproduction du son - enregistrement.
 Les premiers enregistrements advinrent sur disque de cire et plus tard sur disques de laque. Seulement au début des années quarante on fit usage de la bande magnétique.

Au début de cette époque pionnière des années vingt, les compositeurs Hindemith et Toch accomplirent des essais avec des disques en les utilisant comme fonte de sons, en variant les vitesses de leur reproduction et en obtenant de cette façon des rythmes dûs aux violents changements de vitesse sur les tonalités des bruits et des sons enregistrés.
 Les virtuoses du rap dans les discothèques d'aujourd'hui sont en quelque sorte les neveux de ces expériences.

Cependant ces nouveaux instruments sonores, les disques, ne peuvent pas faire usage du montage et de la coupure.

L'esthétique du montage s'est affirmée avec le cinéma muet. Grâce à l'usage de la coupure et du montage, le film muet parla. Il se libéra de cette manière de la conception narrative linéaire des images en mouvement, en s'introduisant de façon opérative dans les images grâce à la coupure et en créant ainsi une nouvelle langue sans paroles. La coupure et le montage de la pellicule imprimée devinrent les instruments de l'art cinématographique.

Deux importants cinéastes préparèrent les bases de l'art acoustique radiophonique: Dziga Vertov et Walter Ruttmann. Dziga Vertov créa en 1916 un "Laboratoire de l'ouïe" où il réalisa non seulement des compositions de documentaires mais surtout des montages de mots à base musicale et littéraire. Il parlait de " *Photographier les sons et les bruits.* " " *Radio- Film* " " *Film acoustique* ", ce furent des indications comme les avaient fournies les metteurs en scène de cette même époque et comme le fit plus tard Alfred Braun à la radio berlinoise du 20ème siècle. Mais ce fut un metteur en scène en particulier, Walter Ruttmann, qui transféra l'art du montage à l'art acoustique, en une époque où la bande magnétique n'existait pas encore et le montage acquérait de l'importance .

Walter Ruttmann utilisa les bandes sonores du film comme support du son de son montage sonore " *Week-end* " et pu ainsi monter les prises acoustiques comme pour un film. La langue, les bruits d'environnement, les sons se composaient de cette façon comme une partie équivalente au montage. Walter Ruttmann démontra de même sa remarquable qualité d'artiste du montage dans son film - portrait muet qu'il produisit en 1927 " *Berlin. Sinfonie der Grosstadt* " et ses films abstraits " *Fotodram Op. 1* " Pudowkin le cinéaste russe constata que Walter Ruttmann avait résolu principalement " *le problème du son grâce à un montage associatif utilisé librement .* "

(Mais ce fut en particulier un cinéaste, Walter Ruttmann qui transféra l'art du montage cinématographique dans l'art acoustique, à une époque où les bandes magnétiques n'existaient pas et ne pouvaient donc subirent de coupures

Walter Ruttmann utilisa la bande sonore du film en tant que support et moyen du son pour son montage sonore "Week-end" en réussissant de cette façon à couper les enregistrements acoustiques, comme dans un film . Ce fut le début du développement d'une langue de l'art acoustique.) **Tel fut le début du développement "d'une langue de l'art acoustique"**

Le montage sonore "Week-end" datant 1930 et produit par la RRG de Berlin, est un des premiers documents conservé de l'art acoustique et est aussi un des premier chef d'oeuvre du montage, qui naquit au travers d'une longue expérience de montage dans le cinéma muet. **Une oeuvre , qui abandonna la forme traditionnelle du récit linéaire et qui atteint grâce à l'instrumentalisation du montage un développement "multi-perspectif."**

Take : Weekend

Un hommage à l'art du montage de W. Ruttmans fut réalisé en 1984 par Pierre Henry pour le studio d'art acoustique de la WDR. Cette oeuvre a été réalisée en unissant le film documentaire muet "Berlin. Symphonie der Grosstadt." avec sa composition sonore sur les villes "La Ville. Die Stadt. Metropolis Paris" et en faisant d'elles une synthèse audio-visuelle comme pour un film- sonore.

Une symbiose entre la langue de montage du film muet et l'art acoustique. Ferdinand Krikwet un artiste multimédial fut un des virtuose du montage sur bande magnétique dans les années soixante et soixante-dix.

Il intitula son collage babylonien "Radio", qu'il obtint en mélangeant les annonces radiophoniques et télévisées de provenance internationale. Le montage devenait ainsi un acte de composition.

Take: "Radio"

L'artiste de l'acoustique aux oreilles ouvertes entre dans une "terra incognita", il se meut dans un labyrinthe aux caractéristiques acoustiques, dans lequel tout ce qui est audible équivaut aux composantes d'un système de signes, qui se découvre en permanence. " Laisser les sons être des sons" comme dit John Cage, mais toutefois portons ceux-ci en ce qui concerne la composition vers de nouvelles expériences acoustiques et de nouveaux rapports sonores.

John Cage, à travers la création de ses premiers collages acoustiques "William Mix" (1952) et "Fontana Mix" (1958) nous a laissé de merveilleux témoignages de l'art du montage sur bande magnétique.

Vingt ans plus tard, il continua ce travail sur bande pour la radio: "Roaratorio. Un cirque irlandais regardant Finnegans Wake". Il utilisa pour cela la technique de la bande à plusieurs pistes, ce qui lui permit en quatre semaines d'enregistrer 2293 sons et bruits dans un point précis mais établi fortuitement dans les 16 traces de la bande magnétique.

Glenn Gould en 1967 fut un des premiers qui pratiqua de façon artistique la technique d'enregistrement à plusieurs pistes, avec une oeuvre qui pendant longtemps resta inconnue en Europe : une fugue de voix à trois tons originaux extraite de sa "trilogie de solitude". Les concepts tracés par les dadaïstes et par les futuristes à propos de la simultanéité trouvèrent dans l'instrument de la technique d'enregistrement à plusieurs pistes une nouvelle qualité concrète. Les bruits et les sons séparés, la langue et la musique pouvaient simultanément être inscrites sur des pistes séparées ainsi que leur durée et leur succession.

La voix de John Cage, circondeée de ces 2000 bruits et sons, est dans "Roaratorio", ce cirque irlandais sur Finnegans Wake, recouverte, engloutie. Les bruits de la nature et du cirque bruyant qu'est notre civilisation l'engloutissent comme la baleine de Jonas, pour une immersion dans la mer "roaratorique" des bruits. Le "Roaratorio", un oratorio mondial, proche du monde, qui selon John Cage "ne peut être interprété dans une église, doit être par contre joué dehors dans la vie." "Ou mieux" continue-t-il " on peut aussi dire que la vie est devenue une église où l'on ne chante plus, mais où l'on crie haut: Roaratorio"

Take : Roaratorio

Pour les artistes d'art acoustique et les compositeurs, qui apprirent, grâce à un système analogue de symboles concernant la technique d'enregistrement multipistes, à contourner le problème de la composition, firent le premier pas dans la réalité virtuelle du système de signe digital et de l'enregistrement du harddisc, un premier pas aussi facile que riche en suites. Le matériel acoustique utilisé peut être à tout moment rappelé et peut être relié, en phase de composition, quelque soit la place, à d'autres éléments de façon simultanée et détachée. Le procédé acoustique est de cette manière visible simultanément sur le moniteur. Une correspondance audiovisuelle de deux systèmes d'écriture. Ce système de mémoire lié à un nombre indéfini d'instruments électro-acoustiques, de

(7)

moyens producteurs de sons, de convertisseurs de sons, unis ensemble sur une table de montage, représentent un orchestre qui dans sa dimension d'interprétation est aussi grand que flexible.

Ce container digital de données représente en même temps le modèle pour une entreprise de dimension médiatique toujours plus grande: prenons les futures autoroutes informatiques du réseau Internet qui font que les consommateurs deviennent eux-mêmes d' (apparents) producteurs de programmes. Le consommateur devient-il donc enfin producteur? Peut-on le considérer comme un omnipotent créateur de programmes, comme un artiste "médiatique"? Ces euphoriques conceptions d'une libre disponibilité, présents dans le courant actuel des données emmagasinées et dans la production d'oeuvre d'art, caractérisent de façon croissante la discussion actuelle.

L'art acoustique réussit, parallèlement au développement de la technique d'enregistrement et de définition du matériel sonore, à utiliser la stéréophonie (introduite à la radio dans la moitié des années soixante) comme instrument qui pouvait s'adapter avec ampleur à sa tendance "multiprospective". La stéréophonie rendit tangible l'espace acoustique comme champ d'action entre les deux haut-parleurs et sur lequel maintenant il est possible de donner aux éléments sonores une composition chorégraphique.

Le mot-clé "espace" était ainsi donné. L'espace comme champ d'action tangible et concret devait ainsi obtenir une majeure attention à l'intérieur de la création artistique de compositions linguistiques et sonores à la radio. De cette manière les prises extérieures sont faites dans un espace ou un lieu acoustique particulier doté d'une résonance extraordinaire. Les espaces sont ainsi enregistrés, de même que les instruments comme des corps acoustiques. Qu'y a-t-il de plus accessible pour les compositeurs et les artistes de l'art acoustique, que de composer des concerts à l'aide d'haut-parleurs et de performances sonores sinon à la radio?

Pierre Schaeffer, le protagoniste de la musique concrète intitula son concert pour haut-parleurs qu'il dirigea en 1948, "Concert de bruits".

John Cage réalisa à sa façon un concert pour haut-parleurs intitulé "Imaginary Landscape No 4", dans lequel il réagit de façon aussi créative que critique au désolant programme radiophonique des émetteurs américains. Il utilisa la radio comme fonte de sons, comme instrument de musique et puisqu'il ne se contenta pas d'un seul haut-parleur radiophonique, il se servit donc de douze appareils radio comme instruments musicaux.

Les concerts pour haut-parleurs appartiennent aujourd'hui aux plus communs des instruments pour concerts de saillance populaire, qui remplacent les haut-parleurs avec des amplificateurs acoustiques pour tenter d'arriver artistiquement à de subtiles live- performances sonores et à des installations d'art acoustique.

Le studio d'art acoustique de la WDR (radio de l'Allemagne de l'ouest) a favorisé depuis plus d'une vingtaine d'années, et à sa façon, le développement, ici décrit, d'une correspondance productive entre l'art et la technologie, ce qui a par ailleurs ouvert de nouvelles perspectives à la radio.

Le studio d'art acoustique peut être considéré à l'intérieur du panorama des radios internationales comme l'un des centres de production les plus avancés de l'Ars Acustica et de la recherche sur les médias. Grâce à un programme hebdomadaire de 90 minutes de la WDR 3 (mardi 21.00 heures) et grâce aux temps de programmation de la WDR Radio 5 (lundi 15.00 heures) un workshop ouvert où se rencontrent de jeunes femmes artistes, allemandes et internationales, a été créé. Ces dernières proviennent

des milieux les plus différents, qui vont de la littérature acoustique à la poésie sonore, de la nouvelle musique et du jeu radiophonique à l'art plastique et cinématographique en passant par la pop musique, le jazz, la performance et l'art vidéo. Cet atelier est un forum de multiples activités spécifiquement médiatiques. Depuis plusieurs années, dans d'innombrables émissions et discussions scientifico-médiatiques, nous avons parlé de l'art acoustique comme étant un art médiatique actuel et ceci, bien que nos connaissances fussent encore trop peu approfondies. Le développement de l'atelier d'art acoustique s'est effectué pendant trente ans en de différentes phases successives, et sur lesquelles je ne peux en ce moment m'attarder. L'aspect multiple et varié de ce travail est décrit entre autre dans de nombreuses documentations internationales. Il faut considérer le mobile de ces dix dernières années comme la tentative de développer une langue de l'art acoustique au sein de la radio, semblable à celle qui se dégagea des films. Ce n'est que dans les années soixante-dix que l'on commença à employer des termes comme: art acoustique et Ars Acustica.

Une partie essentielle de mon travail rédactionnel se concentre essentiellement sur le fait de faire confluer au sein du procès de la réalisation acoustique, et de lier à celui-ci, les oeuvres d'artistes provenant des plus diverses disciplines et qui utilisent les plus divers moyens de communication. Faire

8

de sorte que ceux-ci aient confiance en un appareil technique qui se développe continuellement et par de même à ce qu'ils utilisent ces instruments techniques de façon productive et non reproductive. Le développement d'une oeuvre primaire devenue par la suite acoustique et dans laquelle les facteurs musicaux de compositions sont constitutifs, définit les critères de production. L'écriture de l'art acoustique est une écriture qui peut être entendue. Et qui peut être déchiffrée seulement en l'écoutant.

Video 2: l'atelier d'art acoustique de la WDR

C'est pour cette raison que les artistes qui proviennent même de différentes disciplines, peuvent travailler au sein de cet atelier d'art acoustique comme dans un laboratoire; ils introduisent au sein du libre concept d'Ars Acustica de nouvelles techniques et méthodes provenant des autres médias et ceci grâce à leurs techniques de travail, leurs méthodes de travail, leurs différentes expériences. **La plus part d'entre eux sont des artistes polyédriques, qui se sentent à leur aise dans les différents secteurs médiatiques et qui grâce à la rencontre avec l'instrument "radio" ont su donner à leur propre espace de composition une nouvelle qualité. "Composing the radio"**

Poursuivons notre voyage dans le monde des sons en considérant certains morceaux plurilinguistiques en relation avec la voix humaine. L'Ars multilingua appartient déjà depuis plusieurs années au domaine de l'Ars Acustica. A ce propos nous parlons de certains morceaux extraits de compositions qui font partie des oeuvres de la littérature mondiale classique.

Les artistes du son, cependant, ne reproduisent pas de façon fidèle l'interprétation du texte, ils en utilisent les citations, en travaillant sur la base du texte afin d'atteindre la réalisation de leur propre oeuvre acoustique. **Ainsi le plurilinguisme augmente l'espace de composition.**

"Pantesilea Aubade" une réalisation bilingue du metteur en scène sicilien Carlo Quartucci a été réalisée sur la base de l'oeuvre de Heinrich von Kleist caractérisée par ailleurs d'une grande force dialectique. Elle décrit la rencontre et la confrontation entre la culture matriarcale des Amazones du Caucase et la culture patriarcale des Hellènes. Au sein de la réalisation acoustique nous assistons à la rencontre entre la langue propre au bassin méditerranéen - celle des Italiens - et la langue du nord - celle des Allemands.

Take "Pantesilea"

Passons maintenant du Caucase de Pantesilea à la ville de Troie, celle de "Andromaque". Nous avons une composition électronique à quatre langues de Hans Ulrich Humpert qui se réfère aux textes d'Euripide et de Jean-Paul Sartre.

Take "Andromaque"

A travers la mer Egée d'Ulysse à "Iphigénie en Taurides de J.W. Goethe" nous arrivons à l'interprétation en plusieurs langues de R.W. Fassbinder avec la participation de Hanna Schygulla dans le rôle principal.

Take "Iphigénie"

Un saut dans le temps pour arriver à la France des années de la Révolution: "Danton's Death" est un ballet de mots trilingue composé par la réalisatrice new-yorkaise, Linda Mussmann, d'après l'oeuvre de Georg Büchner

Take "Danton's Death"

Plusieurs compositions sonores et compositions à base de bruits de l'Ars Acustica parle une langue sans le langage des voix. Ce sont en même temps des films muets acoustiques, de colonnes sonores autonomes qui en laissant de côté l'élément visuel du film peuvent produire cependant images tout aussi fortes du point de vue optique et dramatique.

9

L'extrait acoustique de M. Kagels "Nah und Fern" (Eloigné et Près) datant de l'an 1994. Le video montre un brève séquence du tournage de cette production.

Take "Nah und Fern"

La colonne sonore du film "Forest Gump" constitue le répertoire sonore pour l'extrait acoustique "Ear Circus number one" de Randy Thom vainqueur de l'Oscar et Chef-sound -designer pour la Lukas -film à San Francisco.
R. Thom réalise avec "Ear Circus" une oeuvre indépendante d'art acoustique sans paroles . C'est ainsi que naquit un film acoustique.
Un voyage dans le subconscient, dans lequel les sons s'immergent dans des images qui semblent être celles d'un cauchemar.

Take " Ear circus Number One "

La relation productive qui existait dès le début des années trente, au commencement des premiers films sonores entre son et image semble ces dernières années avoir reconquis une nouvelle qualité pour l'art acoustique et l'art du video et du film.
" Seeing the landscape with the ear", est le nom que M.Shafer , chercheur sonore canadien , a donné aux compositions de paysages sonores.
Le studio d'art acoustique de la WDR a produit ces dernières années plus de cinquante paysages sonores et compositions acoustiques métropolitaines, elle les a diffusées et présentées dans de différents festivals comme installations sonores.
Essayons de pénétrer acoustiquement parlant dans la ville rocheuse de l'Italie du sud Matera dans la région de la Basilicate et dont le paysage aride est fait de pierres , dans sa vieille ville presque inhabitée: les Sassi.
Les cris aigus des femmes rebombent depuis des millénaires dans ce vaste canyon qui se trouve au-dessous de cette ville de pierres. Ces cris créent un paysage acoustique, accompagné de résonances monotones et plaignantes d'un instrument à membrane, le cupa cupa, avec lequel encore aujourd'hui les paysans et bergers sonne leur musique.
" Matera Sassi", une composition sonore de Nicola Sani.

Take "Matera Sassi"

De l'Italie du sud passons maintenant à l'Italie du nord : "Venezia Exaudi", est une composition de Marlis A. Franke:

Take "Venezia exaudi"

La métropole de l'Argentine : Buenos Aires. Un paysage sonore urbain créé par Francisco Kropfl.

Take "Metropolis Buenos Aires"

Ces derniers vingt ans, un autre point fondamental du travail de rédaction de l'atelier , parallèle à la production d'émissions radiophoniques, est celui d'inviter des artistes en motivant la création de relations intermédiaires entre les réalisations en studio et une possible présentation de concert, de performances et d'installations sonores, **qui ainsi prisent, portent à de nouvelles productions pour la radio.**

Le plus souvent, et de façon remarquable, la grande compétence des artistes se manifeste dans le domaine de l'Intermédia. Ainsi en 1985 , après une série de manifestations publiques dans les années quatre-vingt, il a été possible de réaliser le premier grand festival et symposium de l'art acoustique: "Acustica International". qui se déroule à Cologne avec plus de vingt performances par nous produites et qui a rencontré un grand succès public.
Ce premier festival a été un événement médiatique qui a eu la fonction d'exemple pour bien d'autres festivals de sound art réalisés dans les années quatre-vingt dix. **Les festivals de soundart sont aujourd'hui (sans encourir aucun risque) un succès. La demande de la part des organisateurs**

(10)

internationaux d'oeuvres d'art acoustique produites par l'atelier est augmentée de telle sorte que la rédaction est surchargée et ne peut répondre à toute les invitations.

La présentation de productions au dehors des émissions, regarde aujourd'hui essentiellement la double fonction du travail en studio. C'est de là que sont nées les différentes formes médiales de représentations: le concert pour haut-parleurs, les performances-live qui peuvent être considérées un mélange de bandes magnétiques et d'actions visuelles arrangées sur une scène, l'aménagement d'espaces acoustiques, le film acoustique accompagné d'un concert pour haut-parleurs, les émissions télévisées et radiophoniques diffusées simultanément et les sculptures sonores urbaines retransmises en direct live. C'est dans ces occasions de performances produites à l'extérieur de l'espace radiophonique traditionnel, que le microphone et les haut-parleurs deviennent des instruments primordiaux pour l'exécution dans ces espaces.

Un déficit singulier, que ce soit tant au point de vue artistique qu'au point de vue technique de l'émission, est constitué par les compositions live "transcontinentales" par satellite.

La première sculpture sonore de ce genre présente dans l'histoire de l'art acoustique a été réalisée par nous en 1987: le "Pont sonore Cologne - San Francisco" de Bill Fontana.

Pendant une heure les auditeurs ont pu accéder acoustiquement à ces deux villes et entendre les sons et bruits qu'elles produisaient.

Dans cet espace acoustique ont été relié plus de soixante chaînes radiophoniques internationales.

Deux grands musées d'art moderne ont participé à Cologne et San Francisco à cet événement transcontinental avec deux sculptures sonores. Un espace plastique a été créé sur les deux places situées devant ces musées et pour lequel le concept "sculpture sonore" inventé par Bill Fontana est parfait. C'est ainsi qu'une croissante correspondance entre l'art acoustique et l'art plastique a pu se renouveler de façon évidente.

En juin 1993 nous avons réalisé la première sculpture sonore par satellite entre l'Europe et l'Asie: "le pont sonore Cologne - Kyoto" de Bill Fontana.

Simultanément aux trois heures d'émission radiophonique en direct, trois programmes de la WDR invitaient les auditeurs à un ultérieur voyage à l'encontre de la découverte, qui les aurait accompagnés sur les places des musées à Cologne ou à Kyoto. Un voyage à l'encontre de la découverte grâce à la chorégraphie créée par l'installation de deux haut-parleurs qui permettaient ainsi aux auditeurs d'imaginer ces paysages de sons. Une route de voyage que chacun d'entre-eux pouvait librement choisir en errant d'une source de bruit à l'autre.

Aujourd'hui, les places et les espaces urbains, les musées, les galeries, les grands magasins et les paysages naturels deviennent grâce aux haut-parleurs des paysages acoustiques, faits de bruits. Une tendance plutôt inflationniste se dessine toujours plus et qui ne suit pas toujours les critères artistiques. Ce domaine semble désormais ouvert.

Les nouvelles autoroutes informatiques du réseau internet amplifient toujours plus l'espace audio-électronique de la radio. Mais à travers celles-ci, les informations ne doivent pas seulement porter à un emploi trop rapide. Elles conduisent aussi vers les métropoles virtuelles et vers les centres de communication, à travers quelques haltes et quelques places de jeu. Le monde en commun, l'agir virtuel dans un espace sonore désormais annoncé. Ce jeu intrigant s'appelle interaction. Un jeu sans frontière. Une sorte de théâtre électronique et télématique, dont structures les flexibles et entrelacées permettent, à ceux qui ont compris le sens et désirent prendre part au jeu, de s'y introduire. Ce n'est autre qu'une moderne attractive qui implique les intérêts les plus divers. Un fantôme, une vision du monde, un miracle de la technique tout en demeurant une réalité. Tout ceci ne fera que stimuler les artistes comme toute nouvelle technologie. Et rien n'empêche que celle-ci se transforme en un nouvel outil.

(11)

Il se peut que les arrangements de créations qui jusqu'alors semblaient valables commencent à ne plus l'être et ceci à cause des turbulences médiatiques aux dimensions babyloniennes. Mais il se peut de même que l'art demeure ce concentré bien condensé, dessein et témoignage de l'inconnu, qui ne peut être touché. **Le plus complexe espace sonore** vient cependant à sa rencontre: la conscience et la mémoire de celui qui écoute. **SoundMindSound.**

A la fin de ce siècle, l'art acoustique a gagné une grande résonance dans le concert "intermédial" des arts d'aujourd'hui. Ceci-dit, bien que le développement explosif de cet art au sein des multiples domaines des médias au début de ce siècle ait trouvé une correspondance avec des techniques avancées, il n'en a pas moins été parfois suffoqué par la domination de la force attractive des moyens visuels.

Cette esquisse ne peut en fait qu'illustrer les contours de cette évolution.

J. Cage cite volontiers une phrase du compositeur C. Ives:

"The audience is anyone of us, just a human being. He sits in a rocking chair on a veranda. Looking out toward the mountains, he sees the setting sun and hears his own symphony: it's nothing but the sounds happening in the air around him".