

PP 525 / 1809 - 2
video art



XVI^e
FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA VIDÉO
ET DES ARTS ÉLECTRONIQUES
FORUM DES NOUVELLES IMAGES
ET DE LA CULTURE ÉMERGENTE

SYMPOSIUM

1995

COLLOQUES
SÉMINAIRES
OBSERVATOIRES

VIDEOART FESTIVAL
P.O. Box 146 / CH - 6604 LOCARNO 4

LOCARNO - LAGO MAGGIORE
31.8 - 3.9 1995

PALAZZO DELLA SOPRACENERINA, LOCARNO
COLLOQUE AU MONTE VERITÀ, ASCONA

XVIe VIDEO ART FESTIVAL
31 août - 3 septembre 1995
COLLOQUE

I
VERS UNE SYMBOLIQUE UNITAIRE
UNIVERSELLE ?
LES VOIES DE LA TRANS-CONNAISSANCE.

II
SÉMINAIRE DES FORMATEURS EN
NOUVELLES TECHNOLOGIES

III
OBSERVATOIRES 1995

COLLOQUE

VERS UNE SYMBOLIQUE UNITAIRE UNIVERSELLE LES VOIES DE LA TRANS-CONNAISSANCE

Concepteur et réalisateur: Renè Berger

Basarab Nicolescu

Cyberspace et transhumanisme

Michel Camus

Cyberspace et Conscience

Edgar Morin

Les nouveaux vases communicants

Francis Lapique

L'internet: une terre de partage

Basarab Nicolescu

**CYBERSPACE ET
TRANSUMANISME**

Michel Camus

**CYBERSPACE
ET CONSCIENCE**

Edgard Morin

**LES NOUVEAUX VASES
COMMUNICANTS**

Francis Lapique

**L'INTERNET:
UN TERRE
DE PARTAGE**

Quel projet pour Internet ?

Francis Lapique

lapique@sic.epfl.ch

École Polytechnique Fédérale de Lausanne

Un paradoxe en guise de préambule

Un internaute peut-il décrire ce qu' est Internet?

Voici l'avis de René Berger :

"alors qu'on attendrait «tout naturellement» que les scientifiques, les ingénieurs en particulier, qui sont non seulement à l'origine de ces nouvelles technologies, mais qui en ont conçu et assuré le fonctionnement, soient les premiers à nous éclairer, tout au moins les premiers à s'éclairer eux-mêmes sur les oeuvres qui en naissent, force est de constater que la plupart d'entre eux, ingénieurs et scientifiques, sont ceux qui se montrent les plus réticents en la matière, voire les plus réfractaires, quand ils ne font pas de leur ignorance vertu!"

Parler d'Internet, quand vous le vivez tous les jours est effectivement un exercice que l'on n'aime pas faire. Son vécu peut s'assimiler à une chute qu'on ne voudrait ou ne pourrait raconter. Ce colloque du VideoArt Festival de Locarno est, de ce point de vue, une espèce d'expérience d'état d'apesanteur très intéressante.

Quelles perceptions peut-on avoir d'Internet ? Une perception technique, économique, artistique, philosophique, métaphorique, elles se valent toutes.

La perception technique, en ce qui me concerne, est la plus facile à définir.. Je commencerai donc par elle.

Perception technique

L'Internet est une interconnexion *anarchique* de réseaux locaux, régionaux et nationaux. Cet ensemble raccorde des dizaines de millions de machines à travers le monde et constitue le *premier système numérique d'information globale*. Ce monde numérique est radicalement différent du monde *analogique*. Pour ce dernier, l'espace des valeurs est continu et la dynamique infinie (figure 1-a). Pour le premier, l'espace des valeurs y est discret et la dynamique finie (figure 1-b).

L'interconnexion de ces réseaux passe par une imposition consensuelle d'un langage commun. Plus précisément on adopte un ensemble de règles ou protocoles qui vont permettre la remise, sans perte ni erreur, de paquets d'information d'un point de la planète à

l'autre. C'est ici qu'apparaît la notion de *datagramme* et l'analogie postale (figure 2). La lettre (les données) est placée dans une enveloppe. Sur cette enveloppe sont indiquées les adresses de l'expéditeur, du destinataire et des consignes d'acheminement (appelés bits d'en-tête). Cet ensemble à savoir les données plus les information sur les données constitue un datagramme. L'enveloppe (le datagramme) postée est acheminée au destinataire via des centres de tri (*les routeurs*). A l'arrivée déballage de la lettre et vérification de l'intégrité du message. Cette analogie postale a ses limites. On risque des malentendus si elle est prise au pied de la lettre.

Les routeurs sont des agents fondamentaux. La figure 3 illustre le raccordement, à travers un routeur, de deux machines A et B appartenant respectivement au réseau 1 et réseau 2. C'est ce schéma qui répliqué des milliers de fois, constitue l'architecture d'Internet. En A, une application qui fait partie de la famille de programmes d'Internet, fabrique un en-tête qui spécifie les adresses Internet source et destination de A et B et choisit le relais C. Le paquet emballé au format du réseau 1 est posté vers C.

C examine l'en-tête, découvre que la source est A et la destination B. Il trouve dans ses tables de routage que le paquet doit être relayé sur le réseau 2 vers B. Il découvre ensuite l'adresse de B et poste le paquet.

Les routeurs qui vont se relayer de proche en proche connaissent localement les meilleurs chemins à travers des tables de routage.

Voici un exemple de chemin suivi pour atteindre la machine *www.netscape.com* depuis l'EPFL:

- 1 edf-sic-e23.epfl.ch (128.178.1.1)
- 2 edo-swi-f.epfl.ch (128.178.100.12)
- 3 swiel2.epfl.ch (128.178.47.3)
- 4 swiBT2.switch.ch (130.59.92.2)
- 5 swiBT1.switch.ch (130.59.37.1)
- 6 CH-s0.dante.bt.net (194.72.26.129)
- 7 CH-f0-0.eurocore.bt.net (194.72.24.65)
- 8 194.72.24.241 (194.72.24.241)
- 9 UK-f0.dante.bt.net (194.72.7.5)
- 10 New-York2.dante.net (194.72.26.210)
- 11 f1-0.t32-0.New-York.t3.ans.net (204.149.4.9)
- 12 enss219.t3.ans.net (140.223.33.130)
- 13 sprintnap.mci.net (192.157.69.11)
- 14 border2-hssi1-0.NewYork.mci.net (204.70.45.5)
- 15 core-fddi-1.NewYork.mci.net (204.70.3.17)
- 16 core2-hssi-3.WestOrange.mci.net (204.70.1.98)
- 17 core-hssi-3.Denver.mci.net (204.70.1.109)
- 18 core-hssi-3.SanFrancisco.mci.net (204.70.1.38)
- 19 border2-fddi0-0.SanFrancisco.mci.net (204.70.3.162)

20 netscape.SanFrancisco.mci.net (204.70.33.10)
21 www1.netscape.com (198.95.251.30)

Ces tables sont continuellement mises à jour par des protocoles dits de routage.

La route la plus appropriée pouvant changer à tout moment, le chemin suivi par un datagramme peut varier de l'un à l'autre. Les contrôles ont lieu "de bout en bout" (acquittement, sinon l'émetteur répète le paquet). Le réseau prend en charge l'acheminement des datagrammes avec comme mission celle de les transmettre le plus vite possible.

L'Internet et les "PTT" ont des visions très différentes pour ne pas dire opposées. Comme l'indique Christian Huitema dans son livre "Le routage dans l'Internet", "L'ordinateur qui veut communiquer doit d'abord envoyer un paquet d'appel qui sera acheminé jusqu'à l'appelé. Un circuit virtuel sera établi pendant cet acheminement initial, le long duquel des ressources seront réservées par le réseau. Après l'établissement de la connexion, les paquets de données suivront simplement ce chemin préétabli". A la notion de datagrammes d'Internet les PTT opposent celui de circuits virtuels. A la notion de gestion distribuée (les routeurs) s'oppose celle de gestion centralisée de centres nerveux, à la notion de contrôle de "bout en bout" s'oppose celle de contrôle de "point à point", à la notion de tarification de type de bit s'oppose celle de temps et de vitesse de communication.

L'image d'Internet réservé aux chercheurs et financé comme un service public est révolue. La fourniture de connexions au réseau est une industrie à l'échelle de la planète. Les fournisseurs sont en compétition, mais ils *doivent s'interconnecter*. Les applications de l'Internet s'inscrivent dans une stratégie "client/serveur" où serveur et client s'accordent sur une prestation :

- World Wide Web (W3) : ensemble de serveurs pointant les uns vers les autres à travers des liens hypertextes.
- Java : applications ayant la capacité de voyager sur le réseau et de s'exécuter chez un client
- news : serveurs de messages classés par centre d'intérêt.
- e-mail : courrier électronique

Le développement de l'architecture d'Internet est pris en main par une association, l'Internet Society, qui fonctionne sans but lucratif de la façon suivante :

- un conseil d'architecture de l'Internet (IAB)
- un groupement de bénévoles responsable de l'évolution des protocoles, supervisé par l'IAB
- les RFC, publications électroniques qui sont des "appels aux commentaires" regroupant les standards et la documentation technique de l'Internet
- les BOF, "birds of the feature meet together"
- une règle d'or:

"Nous rejetons les rois, les présidents et mêmes les votes; nous croyons au consensus approché et aux codes qui marchent"

David D. Clark, président de l'IAB de 1981 à 1990

Auto-organisation

Jacques Monod dans son célèbre essai "Le hasard et la nécessité" isolait trois notions pour caractériser le monde du vivant : téléonomie, morphogenèse autonome, et invariance reproductive. L'invariance reproductive y est définie qualitativement comme «la quantité d'information qui, transmise d'une génération à la suivante, assure la conservation de la norme structurale spécifique». La notion de téléonomie implique l'idée d'une finalité. Une activité sera dite téléonomique si elle contribue à la réalisation d'un projet général qui pourrait être par exemple celui d'une reproduction invariante. La notion de morphogenèse autonome est une notion clef du vivant. Elle s'inscrit dans une théorie générale, celle de l'auto-organisation. La structure d'un être vivant n'est «le produit d'aucune organisation extérieure à elle-même», elle témoigne «d'un déterminisme autonome, précis, rigoureux, impliquant une liberté quasi totale à l'égard d'agents ou conditions extérieures, capables certes d'entraver ce développement, mais non de le diriger, non d'imposer à l'objet vivant son organisation».

Internet présente des comportements qui ont certaines analogies avec ce monde du vivant. La plus troublante, de mon point de vue, semble être celle d'auto-organisation à l'image de celle qui se développe dans des systèmes physico-chimique loin de l'équilibre. Ce passage tiré de "Entre le temps et l'Éternité" d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers explique remarquablement cette problématique: "Un système physico-chimique peut donc devenir sensible, loin de l'équilibre, à des facteurs négligeables près de l'équilibre... Les systèmes loin de l'équilibre ne subissent pas la force de gravitation à

la manière d'un corps pesant, leur comportement n'est pas soumis à une relation générale de cause à effet. La relation causale est ici réciproque : c'est l'activité du système qui « donne sens » à la gravitation, qui l'intègre de manière spécifique à son propre régime de fonctionnement, et la gravité rend alors ce système capable de nouvelles structures, de nouvelles différenciations.....

Dès lors, on ne peut plus parler, comme c'était le cas pour l'équilibre, d'un système « manipulable » parce que entièrement déterminé par ses « conditions aux limites », c'est-à-dire par les rapports qu'il entretient avec son milieu et que nous pouvons modifier à volonté. C'est l'activité intrinsèque du système qui détermine comment nous devons décrire son rapport à l'environnement, qui engendre donc le type d'intelligibilité qui sera pertinente pour comprendre ses histoires possibles".

Internet est profondément marqué par des problèmes d'instabilité. "Que se passera-t-il si... ? Que se serait-il passé si... ? Ces questions ne renvoient pas à une ignorance contingente et surmontable, mais définissent la singularité des points de bifurcation. En ces points, le comportement du système devient instable et peut évoluer vers plusieurs régimes de fonctionnement stables. En de tels points, une « meilleure connaissance » ne nous permettrait pas de déduire ce qui arrivera, de substituer la certitude aux probabilités."

On trouve également des processus qui s'apparentent à des fonctionnements d'un système adaptatif complexe qui selon Murray Gell-Mann "acquiert de l'information sur son environnement et sur son interaction avec cet environnement, identifiant les régularités dans cette information, condensant ces régularités en une sorte de schéma ou modèle, pour agir dans le monde sur la base de ce schéma. Dans chaque cas il existe plusieurs schémas en compétition, et les résultats de l'action dans le monde réel exercent une influence rétroactive sur cette compétition".

Internet, à l'image d'un enfant qui apprend une langue, se construit sa grammaire interne qui n'est autre que la compression d'un ensemble de règles acquises au fil des ans à partir d'exemples de "phrases grammaticales et agrammaticales".

Interface

Dans l'histoire du vivant la formation des premières frontières cellulaires est un événement *capital*. La cellule se dotait d'une interface qui allait être l'espace de *tous* les échanges entre

l'extérieur et l'intérieur. La vie s'organisait en termes d'échanges entre entités. Au cours du temps ces frontières et ces échanges se sont complexifiés, prouvant par là l'incroyable richesse que l'on pouvait tirer de ce simple concept d'échanges de messages via des interfaces.

Dans un tout autre domaine, celui des langages de programmation par objets, on retrouve, à un niveau de complexité infiniment moins grand, cette notion fondamentale d'interface. Ces langages dits orientés "objet" comptent des entités dans lesquelles sont encapsulés des données et des actions. Ces données et ces actions ne seront connues du monde extérieur qu'à travers une interface. La programmation par objets consiste alors à stimuler des objets via leur interface.

Dans ce contexte, les interfaces des nouveaux objets dans des domaines comme celui du Savoir, de l'Enseignement, de la Culture, de la Politique, Économique... pourraient bien compter des traits commun avec l'Internet.

Naviguer dans l'Outredisciplinaire

L'Ourediscipline, voilà l'approche qu'en donne René Berger:

"L'outredisciplinaire se distingue radicalement du disciplinaire, fondé sur le découpage et la spécialisation; il se distingue également du pluri-multi-disciplinaire ainsi que de l'interdisciplinaire. Il met au jour une dimension qu'on ne peut, ni délimiter, ni supprimer, et qui pourtant existe, et dans laquelle toutes les autres se trouvent en quelque sorte enveloppées"

Avec ces trois caravelles Christophe Colomb partait à la découverte des Indes. Il a découvert l'Amérique.

Avec Internet, caravelles d'un nouveau genre, que cherchons nous, et qu'allons nous découvrir dans ce nouvel espace de l'Outredisciplinaire ?

Bibliographie

René Berger, *Téléovision, le nouveau Golem*, éd. Idérive, Lausanne 1991

Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, éd. du Seuil, Paris 1970

Christian Huitema, *Le routage dans l'Internet*, éd. Eyrolles, Paris 1994

Ilya Progogine et Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, collection Champs, éd. Flammarion, Paris 1992

Murray Gell-Mann, *Le quark et le jaguar*, éd Albin Michel, Paris 1995

SÉMINAIRE DES FORMATEURS EN NOUVELLES TECHNOLOGIES

concepteur: Jacques Monnier-Raball

Jacques Monnier-Raball

ART E ENSEIGNEMENT

Françoise Holt-Bonneau

CRATION INFOGRAPHIQUE

Jacques Monnier-Raball

ART ET ENSEIGNEMENT

Françoise Holtz-Bonneau

**CRÉATION
INFOGRAPHIQUE**

OBSERVATOIRE

1995

concepteur et réalisateur

Marco Maria Gazzano

Sigrid Schade

Le corps électronique: le physique,
l'ambigue, le technologique

Klaus Schöning

Art acoustique: la radio, la musique
le silence et l'art de l'écoute

Schade Sigrid

**LE CORP ÉLECTRONIQUE:
LA PHYSIQUE, L'AMBIGUE,
LE TECHNOLOGIQUE**

Klaus Schöning

**ART ACOUSTIQUE:
LA RADIO, LA MUSIQUE,
LE SILENCE ET L'ART DE
L'ÉCOUTE**

"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
l'histoire suivante :

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 aig, 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-même, 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.
Poésie acoustique.
Rythme et contrepoint.
L'art du montage.

MUOYCE de 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 commentaires. 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 gr,ce 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 sinieuse
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 gr,ce à une technologie avancée. En tant que
genre nouveau de l'ère électronique, il a pu développer son
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 (nouveau parchemin et instrument fondamental 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 Schneerbarts, 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 multimédial. 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 choeurs. Ce fut la première réalisation d'une "sculpture 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 autour de Tommaso Marinetti. Marinetti mit en vogue le concept de "Futurismo" et déjà dans son premier manifeste "Le futurisme" datant de 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 radiofonico", 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 Schwitters comptent parmi les personnalités artistiques les plus estimées 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 rudimentale qu'il existe, et obtenir comme résultat une oeuvre d'art. La poésie qui en dérive est faite de caractères."

Kurt Schwitters dénomma son manifeste "Poésie conséquente". Ce dernier fut écrit en 1924, année où naquit 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 synthèse "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 , joua 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. 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 concrète de bruitage.

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 de telle façon à permettre un échange de fonctions entre les instruments: un archet de violon qui sonne un trombone.

A cela il faut ajouter 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 des objets trouvés sonores de la vie quotidienne encore inconnus: sonnettes de vélos et perceuses, klaxons d'autos ou aspirateurs, jouets d'enfants et scies à chantourner. Tous ces outils à bruit sont présentés 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 séniors 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 innovatrice, 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 plupart d'entre eux cédèrent et cèdent aujourd'hui encore, aux metteurs en scène, aux chefs d'orchestre, 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 notée et écrite 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 auxquels, à travers la rencontre entre la musique et la littérature il a été possible de développer des activités spécifiquement médiales: parmi celles-ci se trouvent la musique électronique, la musique concrète et le nouveau drame radiophonique et qui ont permis 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 gr,ce 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 morceau radiophonique, d'une composition radiophonique pourra être expérimenté 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 ont toujours été inscrits 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 qui permet d'inscrire et de rendre disponibles les informations acoustiques. Tous les autres moyens comme la table de montage et la table de mixage, digitale ou analogique, les filtres, le sampler, le compresseur, les anneaux de modulation, les keyboards transmettent 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 d's 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 petits-enfants de ces compositeurs.

Cependant ces nouveaux instruments sonores, les disques, ne peuvent pas recourir au montage et à la coupure.

L'esthétique du montage s'est affirmée avec le cinéma muet. Gr,ce 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 gr,ce 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 en particulier un metteur en scène , 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 pour le montage sonore de "Week-end" et put 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 derGrosstadt" et ses films abstraits "Fotodram Op.1" Pudowkin le cinéaste russe constata que Walter Ruttmann avait résolu principalement " le problème du son gr,ce à un montage associatif utilisé librement ."

Ce 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 conservés de l'art acoustique et est aussi un des premiers chefs 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 atteignit gr,ce à l'instrumentalisation du montage un développement "multi-perspectif."

Take : Weekend

Un hommage à l'art du montage de W. Ruttmann fut rendu 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'elle 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 virtuoses 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 devint ainsi une forme 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, qu'on 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 d'enregistrer, en quatre semaines, 2293 sons et bruits dans un point précis mais établi fortuitement sur 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.

Dans "Roaratorio", ce cirque irlandais sur Finnegans Wake, la voix de John Cage, entourée de ces 2000 bruits et sons, est 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 à contourner le problème de la composition, grâce à un système analogue de symboles concernant la technique d'enregistrement multipistes, 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 conséquences. En phase de composition et quelque soit la place, le matériel acoustique utilisé put être à tout moment rappelé et put être relié 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 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 médiale 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 "médial"? Ces euphoriques conceptions d'une libre disponibilité , présentes 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 résonnance 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 de 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 "Immaginary 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 saillie 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) il a été possible de créer un workshop ouvert où se rencontrent des jeunes femmes artistes, allemandes et étrangères. 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 video. 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, bienque nos connaissances fussent encore trop peu approfondies .Le développement de l'atelier d'art acoustique s'effectua 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 a 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 diciplines et qui utilisent les moyens de communication les plus divers. Faire de sorte que ceux-ci aient confiance en un appareil technique qui se développe continuellement et qu'ils puissent utiliser ces insruments 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 gr,ce à leurs techniques de tavail, leurs méthodes de travail, leurs différentes expériences.

La plupart d'entre eux sont des artistes polyédriques, qui se sentent à leur aise dans les différents secteurs médiatiques et qui

gr,ce 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 .

"Panthesilea 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 "Pentheseilea"

Passons maintenant du Caucase de Panthesilea 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 Bchner

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, des olonnes 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.

L'extrait acoustique de M. Kagels "Nah und Fern" (Eloigné et Près) datant de l'an 1994. Le video montre une rêve 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 nacquit 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 diffusés et présentés dans de différents festivals comme installations sonores.

Essayons de pénétrer acoustiquement parlant dans la ville rocheuse de l'Italie du sud , Matera, située dans la région Basilicate et dont le paysage aride est fait de pierres , dans cette vieille ville presque inhabitée: les Sassi.

Les cris aigus des femmes rebombent depuis des millénaires dans ce vaste caynon 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 font 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 intermédiales entre les réalisations en studio et une possible présentation de concert, de performances et d'installations sonores, qui ainsi prises, 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 médial 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 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 toutes 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 plus de soixante chaînes radiophoniques internationales ont été reliées.

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 gr,ce 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. Ce monde global, le fait d'agir virtuellement dans un espace sonore désormais présent, tout ce monde intrigant s'appelle interaction. Un jeu sans frontière. Une sorte de théâtre électronique et télématique, dont les structures 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.

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 "intermédiat" 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".