

L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu médium artistique

John Barber

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2388>

DOI : [10.4000/appareil.2388](https://doi.org/10.4000/appareil.2388)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

John Barber, « L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu médium artistique », *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2017, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2388> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2388>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu médium artistique

John Barber

Introduction : début de l'émission

- 1 Au risque d'une simplification réductrice, nous voudrions commencer par suggérer que la radio fonctionne au centre de deux tensions opposées, celle du commerce et celle du contrôle. D'une part, la radio consiste dans la programmation de musique, de sports, de discours ou de nouvelles, c'est-à-dire qu'elle est un médium culturellement défini à visées commerciales. D'autre part, la radio consiste dans la programmation d'une culture d'entreprise ou de gouvernement, diffusant des lignes politiques et de l'information visant à assurer le contrôle et l'obéissance à un état des choses¹.
- 2 En poursuivant les dichotomies, notons encore que la radio est tout ensemble publique et privée. Le contenu de la radio est vécu par beaucoup de personnes en même temps, souvent sur une vaste zone géographique. Cependant, chaque auditeur peut avoir un contexte d'écoute différent et personnel, et faire valoir des réponses différentes à ce qu'il entend.
- 3 La radio est aussi un jeu entre le contexte et le contenu. Peu après l'établissement de la radio, à l'orée du xx^e siècle, des artistes commencèrent à considérer celle-ci à la fois comme un lieu de pratique artistique et aussi comme un moyen pour créer une nouvelle forme d'art. Ainsi, la radio, ce médium (de masse), fut réinvestie comme médium (artistique) dans l'art radiophonique.
- 4 L'histoire et la pratique de l'art radiophonique (stations, programmes, œuvres) sont riches et profondes. L'art radio est une forme d'art internationale avec ses textes clés, ses conférences, ses festivals et ses artistes. En outre, l'art radiophonique peut être vu comme l'une des premières formes de l'art médiatique, de cette recherche artistique

avec une longue et puissante histoire d'activisme social, culturel, esthétique, politique et d'efforts créatifs.

- 5 Pourtant, peut-être parce qu'il est à l'épicentre d'une collision/collusion entre les anciennes traditions orales et l'accès immédiat aux informations en ligne, l'art radiophonique reste marginalisé, relégué à un petit nombre de stations de radio à travers le monde, décrit comme expérimental, d'avant-garde, souterrain, et certainement pas considéré comme *mainstream*.
- 6 Cet essai commence par une ébauche de ce que nous pourrions définir comme « l'art radiophonique » (en tant qu'artefact et pratique créatifs), par rapport au « médium » (canal/moyen de communication) et aux « média » (contexte d'une pratique artistique, outils de création, et surface ou forme sur laquelle créer). Suivront des approches historiques de l'art radiophonique. L'art radiophonique émerge comme une pratique artistique issue du médium de la radio, qui se veut à la fois captivante, interactive, personnelle et percutante. Notre conclusion brosera une théorie de l'art radiophonique comme médium artistique traversé par des tensions contradictoires entre ses différentes approches et projets, comme entre ses théories et ses pratiques.

Le médium, les média et l'art radiophonique

- 7 Il y a plusieurs façons d'envisager l'articulation des termes médium, média et art radio. Par exemple, le nom « médium » peut signifier pour le grand public un moyen pour communiquer ou partager de l'information, comme dans la proposition : « La radio est un médium de communication pour la musique, les nouvelles, le sport, les *talk-shows* ». En bref, un médium est un canal de production/transmission de contenu culturel et d'information. Au pluriel, nous pourrions parler de « médiums », mais on emploiera plus couramment le terme « média ». Ce passage au pluriel donne une tout autre ampleur à l'objet en question, nous le verrons.
- 8 Pour les universitaires et les critiques culturels, le terme « médium », toujours pris comme substantif, pourrait encore signifier une prothèse, un appendice, une extension du *sensorium* humain comme dans la célèbre citation du théoricien de la communication canadien Marshall McLuhan : « le médium est le massage [message] ». Il voulait signifier par-là que la technologie façonne la sensibilité humaine².
- 9 Pour les artistes, le nom « médium » peut aussi bien désigner un volume à la surface duquel ils peuvent concevoir, créer et critiquer l'autonomie et la pureté de l'art, que le matériau ou la forme d'une expression artistique, comme lorsqu'on dit : « C'est une artiste et son médium est la peinture ». Si un artiste utilise plusieurs médiums en même temps, les œuvres d'art qui en résultent sont dites « multimédia ».
- 10 Dès lors, le nom au pluriel « média » peut renvoyer à des médiums multiples, c'est-à-dire à un bouquet d'outils pour créer, stocker et transmettre de l'information. Par exemple, les « médias imprimés » sont divers messages imprimés transmis par les journaux papier ou les livres. « Les média électroniques » sont les messages multiples ou communications multiples transmises *via* des dispositifs électroniques, comme la télévision. « Les média numériques » sont les communications multiples stockées, transmises et reçues en format numérique, délivrées par différentes sortes de technologie numérique, comme les ordinateurs, les tablettes, les *smartphones*. « Les média de masse » sont tous les moyens de communication (imprimés, électroniques,

numériques, et autres) produits par quelques-uns (des institutions) en vue d'une consommation par le plus grand nombre (le public).

- 11 Fort de ces considérations, « l'art radiophonique » suggère l'exploration du médium « radio » (comme canal, matériau et surface) à des fins artistiques ou créatives, utilisant les média radiophoniques (les outils, potentialités, infrastructures et technologies en général et plus spécifiquement, la musique, les effets sonores, le silence et l'imagination de l'auditeur) pour produire des artefacts (l'art radiophonique, entendu sous forme d'œuvres particulières ou intégré à des programmes). Le jeu résultant de la combinaison et de la superposition d'approches et de projets variés, oblige les artistes radio à se confronter aux caractéristiques et aux possibilités de l'art radiophonique, autrement dit à utiliser la radio (le médium comme canal/volume/surface/outil) à des fins de création, de communication et de consommation.

L'art radiophonique : une définition insaisissable

- 12 L'art radiophonique est une pratique créative explorant le potentiel de la radio comme médium pour l'art plutôt que pour le commerce ou le contrôle. L'art radiophonique dépend des technologies radiophoniques de diffusion pour sa conception, sa création, et sa consommation. Il cherche tous les moyens de créer et maintenir de nouvelles stratégies acoustiques narratives et de subvertir les conventions associées au médium de la radio (en tant que canal de transmission).
- 13 C'est pourquoi l'art radiophonique est souvent considéré comme un sous-genre des arts de la transmission, qui regroupent une multitude de pratiques d'art des média, centrées sur le spectre électromagnétique. Les arts de la transmission³ expérimentent autour de la vidéo, de la performance, de l'installation et des sons, et peuvent, outre la radio, impliquer la télévision, le téléphone, les fax, les satellites, la technologie sans fil, les plateformes mobiles, les outils de communication et les réseaux. Une autre façon de voir consiste à considérer les arts de la transmission comme espace d'exposition pour les artistes du son qui utilisent le spectre électromagnétique dans leur pratique créative⁴.
- 14 Du fait de l'intérêt qu'il porte aux artistes travaillant autour du son, l'art radio est encore souvent subsumé sous l'art sonore. D'après Nicholas Zurbrugg, poète, chercheur et critique, l'art sonore⁵ est créé en temps-réel et peut mélanger « le son, musique et la parole, avec l'image, la couleur et le geste⁶ ».
- 15 Mais à mon sens, l'art sonore se concentre sur les sons véhiculés par des installations, des expositions, des festivals, des concerts – autant de lieux spécifiques. Grâce aux technologies de diffusion du médium radio et au remixage temporel permis par l'enregistrement du son, l'art radio peut faire entendre ses productions en un temps et un espace distincts du lieu et de la source sonore originaire. Seulement là et quand la radio (médium de masse) est audible, l'art radio (comme volume, surface et ensemble d'outils) peut se faire entendre. L'art radio, produit à distance, invisible et pourtant interactif, est partagé par le grand nombre grâce au médium (de masse) radio et pourtant vécu à titre individuel, *via* une écoute personnelle, dans *ma* maison, et non pas dans un musée ou tout autre contexte spectatoriel *in situ*. C'est seulement ainsi que l'art radio peut déployer ses antennes, étendre le sensible de l'homme, donner forme à de

nouvelles sensibilités aux expériences sonores, à l'immersion, et à l'imagination. La radio (comme médium) est là où l'art radio (comme média) a lieu.

- 16 En ce sens, l'art radiophonique est politique, impliquant, si l'on en croit le compositeur électroacoustique Dan Lander : « le désir des artistes de réinventer le médium à travers la déconstruction et/ou la reconstruction, l'utilisation de contenus sensibles et le refus de produire des œuvres qui s'insèrent facilement dans les catégories de la diffusion officielles⁷ ». Plus crûment, Ellen Waterman dit de l'art radiophonique qu'il « représente un bouleversement de, et fournit une solution créative à, la radio grand public commerciale⁸ ».
- 17 Là où le médium radio traditionnel se concentre sur la musique, les infos, le sport et les *talk-shows* en guise de contenus, l'art radiophonique peut inclure des documentaires, des drames, de la musique électroacoustique, des récits expérimentaux, des enregistrements sur le terrain, du bruit, de la phonographie, de l'art sonore, de la poésie sonore, des paysages sonores (ou géographies soniques) et de la parole proférée – tous composés pour le médium radio et ne convenant qu'à sa transmission et sa réception.
- 18 Vue l'ampleur des contenus possibles, il peut s'avérer très périlleux de déterminer finement le périmètre de l'art radiophonique, *dixit* Nicholas Zurbrugg. Ce qui est « diffusé à la radio comme “art radiophonique” pourrait apparaître sur disque ou sur bande comme “poésie sonore”, “art audio” ou “paysage sonore environnemental”, ou pourrait contribuer à certaines formes de *live* pures, ou à l'art de la performance partiellement préenregistré⁹. »
- 19 En quête d'une définition plus précise, l'artiste sonore Gregory Whitehead déclare que l'art radio devrait se concentrer sur le jeu des relations dans le médium de la radio :
- [Une diffusion audio passive] ne qualifie pas pour moi l'art radiophonique. L'art radiophonique doit être une sorte d'événement ou de performance ou de présentation – une « pièce » au sens le plus large – qui se confronte aux matériaux essentiels de la radio, et le matériau de la radio n'est pas seulement le son amorphe. La radio est principalement un ensemble de relations, une triangulation complexe entre l'auditeur, « le joueur » et le système¹⁰.
- 20 Une définition si fuyante de l'art radiophonique est peut-être un gage du dynamisme de cet art, du moins si l'on veut en croire Kersten Glandien : « quand l'art est en mouvement, les définitions se brouillent »¹¹. Cela dit, le *Kunstradio Manifesto* peut se révéler utile. Écrit en 1998 par l'artiste Robert Adrian, en collaboration avec *Kunstradio* (un programme diffusé d'art radiophonique) et l'Österreichischer Rundfunk (l'ORF, la Radio nationale autrichienne), le *Kunstradio Manifesto*, intitulé « Vers une définition de l'art radiophonique », est remarquable à la fois pour ses déclarations éloquentes à propos de l'art radiophonique et pour les possibilités qu'il propose pour l'art et les pratiques radiophoniques.
- 21 Entre autres : l'art radiophonique est l'utilisation de la radio comme un médium [volume, matériau, surface, forme] d'art. L'art radiophonique n'est pas l'art sonore, ni la musique. L'art radio est la radio. L'art radiophonique n'est pas une combinaison de radio et d'art. L'art radiophonique est de la radio [canal, antennes, forme, outils] faite par des artistes¹².
- 22 En raison de ce caractère fuyant, il peut être utile, selon Chris Priestman, de concevoir l'art radiophonique comme « de plus en plus multifactoriel et insaisissable¹³ ». Ou bien

encore, pouvons-nous considérer l'art radiophonique comme l'héritier de différentes tendances historiques.

Du futurisme italien au *Hörspiel* allemand

- 23 On rattache le plus souvent l'origine de l'art radiophonique à la fascination des futuristes italiens et soviétiques pour la radio – comme technologie, comme médium et comme culture. Les premiers, ils s'interrogèrent sur son utilisation possible comme forme d'art. Cette fascination précoce fut perpétuée par le mouvement Dada, le *Hörspiel* allemand et les artistes d'après-guerre travaillant avec le son dans différentes directions.

Le futurisme et Dada

- 24 Comme c'est souvent le cas quand des artistes cherchent un cadre de référence clair, le futurisme abandonna les thématiques des mouvements artistiques antérieurs. Il se débarrassa de l'harmonie et du bon goût. Un avenir fondé sur la vitesse, la technologie et le triomphe de l'humanité moderne sur la nature fut glorifié par le futurisme.
- 25 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) lança le mouvement futuriste en Italie avec la publication de son *Manifeste du futurisme* (5 février 1909, *La Gazzetta dell'Emilia* ; réimprimé le 20 février 1909 en *Une du Figaro*, Paris). Son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) promouvant « l'imagination sans fils » et les « *parole in liberta* » (les paroles en liberté) fut une source d'inspiration pour de nombreux artistes et écrivains. Le manifeste du futurisme italien, *La Radia* (1933), écrit par Marinetti et Pino Masnata, imaginait un potentiel pour la radio qui rejetterait le réalisme, et toute compromission avec les formes traditionnelles. Au lieu de cela, ils plaidaient pour l'abstraction, l'irréalité, et la spéculation¹⁴.
- 26 Les futuristes italiens n'obtinrent jamais un accès important à la radio, et concentrèrent plutôt leurs efforts sur la littérature et la performance poétique. On pourrait dire la même chose des Soviétiques Viktor Vladimirovitch (Velimir) Khlebnikov et Aleksej Kruchenykh dont les expériences sur l'abstraction du langage se portèrent davantage sur les sons que sur les significations. Ils rangèrent leurs travaux sous l'appellation de *Zaum*. L'Ukrainien David Bourliouk co-rédigea le Manifeste futuriste de 1912, *Une gifle au goût du public*, avec Khlebnikov, Kruchenykh, et Vladimir Maïakovski. Il prévoyait de réunir toutes les radios afin que les gens à travers le monde puissent entendre les idées du futurisme et s'en inspirer¹⁵.
- 27 Le mouvement Dada, fondé en 1916 à Zurich, en Suisse, par Hugo Ball, sa compagne Emily Hennings, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Antonin Artaud et d'autres, hérita du mouvement futuriste italien et de ses manifestes. Comme les futuristes, les dadaïstes focalisèrent leur attention sur les sons de la parole plutôt que sur son sens. Leurs expérimentations, combinées à celles du *Zaum* soviétique, forment les racines de la poésie sonore expérimentale pratiquée en Europe et en Amérique du Nord.

Les *Hörspiele* allemands

- 28 Les premiers exemples de l'utilisation du médium radio pour produire de l'art pourraient être trouvés dans le *Hörspiel* allemand (« pièce radiophonique »), une forme

de théâtre radiophonique qui mélange le documentaire, le paysage sonore et la musique électroacoustique à des techniques de montage sonore. L'un des premiers exemples fut donné le 24 octobre 1924, lorsque la radio de Francfort diffusa « Zauberei auf dem Sender: Versuch einer Rundfunkgroteske » [Enchantement sur les ondes : Tentative d'un grotesque radiophonique] écrit et produit par le directeur artistique Hans Flesch. Dans cette pièce radiophonique expérimentale, une émission se voit interrompue par un sorcier qui provoque le chaos dans le studio afin d'hypnotiser les auditeurs avec des illusions sonores¹⁶.

- 29 En plus du sorcier, les auditeurs entendaient le directeur artistique (Flesch lui-même), son assistant, l'annonceur, le directeur de chaîne, un technicien, un violoniste de l'orchestre de la radio, et une dactylo. Il en résultait la construction « d'une dialectique oscillant entre l'établissement de l'ordre par le divertissement et la promotion du désordre par l'innovation artistique ». En outre, cette diffusion offrait une expérimentation directe du médium radio, en attirant l'attention critique sur le cadre et le contexte de la diffusion au moment même où sa continuité et son caractère d'illusion étaient parasités¹⁷.
- 30 Les pièces radiophoniques comme « Zauberei auf dem Sender: Versuch einer Rundfunkgroteske » étaient généralement réalisées en direct. Plus tard, en juin 1930, le cinéaste allemand Walter Ruttmann (1887-1941) produisit *Wochenende* [Week-end], une pellicule cinématographique réduite à sa bande-son, qui fixa le cadre du *Hörspiel* post Seconde Guerre mondiale, en faisant usage de sons enregistrés¹⁸.
- 31 *Wochenende* fut présenté dans les salles de cinéma comme une expérimentation uniquement sonore. Aucune image n'était projetée à l'écran. Le public écoutait les 11 minutes 30 secondes d'un collage de mots, de fragments de musique et de sons représentant un week-end à Berlin, incluant un samedi après-midi à l'usine, une nuit en ville, un dimanche bucolique, pour s'achever sur la ville retournant au travail le lundi. Ce n'était donc qu'une sonorisation des images telle qu'on peut l'attendre d'un film, mais ici d'un film sans images.
- 32 Le récit sonore *Wochenende* fut également diffusé à la radio, il est donc parfois considéré comme une pièce radiophonique. Dans ce contexte, *Wochenende* serait peut-être la première expérimentation significative d'un montage radio enregistré¹⁹.
- 33 Le théoricien critique et philosophe Walter Benjamin produisit environ quatre-vingt-dix *Hörspiele* entre 1929 et 1933. Plusieurs d'entre eux, comme « Jeux Radios : poètes par mots-clés », diffusé en janvier 1932, étaient expérimentaux et interactifs. On fournissait une liste de mots sans rapports les uns avec les autres à un enfant, une femme, un poète, un journaliste et un homme d'affaires. Chacun devait combiner ces mots pour créer un bref récit cohérent. Les auditeurs évaluaient les résultats. Leurs commentaires étaient publiés dans le journal de la station.
- 34 Près de la moitié des *Hörspiele* de Benjamin ont été recueillis sous le titre *Aufklärung für Kinder* [Lumières pour les enfants]. Ces historiettes étaient axées sur Berlin, l'histoire, ainsi que les catastrophes, les crimes et les actes délictueux commis par des voleurs, fraudeurs ou sorcières, ou encore sur les efforts éducatifs. Par exemple, « Radau um Kasperl » [Chahut autour de Polichinelle], expérimentait « la mobilité » radiophonique, « l'omniprésence » et la capacité d'être entendu dans des lieux domestiques²⁰.
- 35 « Radau um Kasperl », fut diffusé par le Westdeutscher Rundfunk, le 9 septembre 1932, à Cologne, en Allemagne. En deux mots, la trame : Kasperl est invité à participer à une

émission radio. Effrayé, réticent, il s'enfuit et est poursuivi par l'animateur radio. Tandis qu'il essaye de s'échapper, Kasperl visite des lieux bien connus des enfants : la gare, le champ de foire et le zoo où il est finalement rattrapé par l'animateur. À la fin, on retrouve Kasperl dans son lit, où l'animateur enregistre sa voix avec un microphone caché. La station de radio aura donc eu son émission. Kasperl est payé. Tout est pardonné²¹.

- 36 De tels *Hörspiele* sont pionniers et théorisent la création et la consommation de contenus audio nouveaux et différents ainsi que la situation d'écoute de ces sons comme une activité envisagée avec soin et conduite à dessein. Les pratiques d'art radiophonique telles que ces œuvres les façonnent, suggèrent des actions simultanées de collaboration, communication, création, consommation et conservation.

L'art radiophonique : de la Seconde Guerre mondiale à 2011

- 37 Cette première vague de producteurs de *Hörspiele* fut anéantie par les nazis à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Après-guerre, les artistes radio expérimentèrent avec des bandes magnétiques et ainsi modifièrent les frontières du genre en y instillant du contenu préenregistré. Leurs efforts influencèrent directement Brion Gysin et William S. Burroughs, dont les techniques pionnières du « cut-up » pour l'enregistrement, le montage, le collage de bandes sont encore utilisées par les artistes radio contemporains pour contester la radiodiffusion classique.
- 38 Depuis ses débuts, l'art radio a été entendu à travers trois modulations : des œuvres d'art individuelles (réalisées par des artistes, avec un temps et un accès déterminés), des programmes radio (des rendez-vous réguliers entre un contenu radio et un public), et des stations radio (activités commerciales, diffusant des programmes à fin pécuniaire, et parfois diffusant de l'art radio).

Quelques pièces d'art radiophonique

- 39 Comme résurgence du *Hörspiel*, citons les *Hörtexte* [textes radio] de Ferdinand Kriwet, qui depuis 1962 et jusqu'à nos jours, présentent des assemblages d'échantillons sonores et de bruit. Ainsi, pour son *Hörtext VI* de 1969, l'artiste passa un mois dans un hôtel de New York (du 11 juillet au 11 août 1969) enregistrant tout ce qu'il pouvait entendre en matière de comptes rendus radio et télévisuels sur l'alunissage d'Apollo 11 (le dimanche 20 juillet 1969). Il monta ensuite ce matériau dans un poème sonore de 21 minutes, « Apollo America » (première diffusion, le 20 novembre 1969)²².
- 40 Rappelant notre définition des arts de la transmission, « Public Supply 1 » (1966) et « Radio Net » (1977) de Max Neuhaus, utilisent tous deux le téléphone et les réseaux radiophoniques courant à travers les États-Unis pour impliquer les auditeurs dans la production d'œuvres d'art radiophonique interactives et *live*.
- 41 Pour « Public Supply 1 », Neuhaus, percussionniste et artiste sonore américain, installa dix lignes téléphoniques dans le studio (d'émission) de la radio WBAI à New York et construisit un système rudimentaire de répondeur téléphonique. Toutes les personnes qui appelaient, une fois connectées, pouvaient contribuer en laissant le message

qu'elles souhaitaient. Neuhaus mixa ces sons et achemina le mélange obtenu vers le microphone ouvert qui lui-même alimentait le programme diffusé par la radio²³.

42 Pour « Radio Net », Neuhaus utilisa comme points d'entrée différentes stations affiliées à la Radio Nationale Publique, dans différentes capitales – WNYC à New-York, KUSC à Los Angeles, KERA à Dallas, KSJN à Minneapolis et WABE à Atlanta. Les auditeurs appelaient la station la plus proche et sifflaient un ton de façon continue dans le téléphone jusqu'à ce qu'ils fussent déconnectés par le système de répondeur conçu par Neuhaus. Un système automatique de mixage et différents filtres bouclaient le(s) son(s) enregistré(s) au niveau de la station émettrice, puis au travers des cinq boucles installées dans chacune des stations participantes. Le résultat final, un assemblage de tonalités variant insensiblement, émergeait à Washington DC, d'où il fut émis sur le réseau de la Radio Nationale Publique, le 2 janvier 1977, pendant deux heures²⁴.

43 Le résultat de ces deux œuvres était de l'art radiophonique spontané, une collusion/collision/connexion entre la technologie radio et les auditeurs, que Neuhaus compare au dialogue :

Je compris que je pouvais ouvrir grand la porte du studio de radio grâce au téléphone ; si j'installais des lignes téléphoniques dans le studio, n'importe qui pouvait soniquement pénétrer les lieux à partir d'un téléphone. À cette époque il n'y avait pas d'émissions ouvertes aux auditeurs. [...] Bien que je ne fusse pas en capacité de formuler cette idée en 1966, il me semble bien à présent – après avoir travaillé avec cette notion pendant une longue période et en avoir beaucoup parlé et y avoir beaucoup réfléchi – que ce qui est véritablement en jeu avec ces œuvres, c'est le rétablissement d'un genre de musique que nous avons oublié, et qui est peut-être l'élan musical originel chez l'homme : non pas faire un produit musical en vue de son écoute, mais instaurer un dialogue, un dialogue sans langage, un dialogue sonore²⁵.

44 Autre exemple, *Radio Event*. Du 30 octobre 1969 au 7 juin 1973, le département musical de la radio KPFA (Berkeley, Californie), produit et dirigé par Charles Amirkhonian, offrit à des artistes d'horizons très divers du temps d'antenne pour créer des situations qui impliquent physiquement l'auditoire, faisant de celui-ci un participant actif plutôt qu'un auditeur passif.

45 Ainsi, le 20 novembre 1969, l'artiste intermédia et chorégraphe de danse Anna Halprin proposa au public de KPFA le « Radio Event n° 3 : Furniture Mix », au cours duquel les auditeurs devaient réagencer leur mobilier intérieur, en rythme avec les sélections musicales diffusées pendant l'émission de radio. Ils étaient aussi invités à visualiser ce que produisait leur imagination au cours du processus. Les auditeurs/participants étaient alors conviés à appeler la station pour partager leurs rêveries, qui étaient intégrées à la conclusion du programme. La sélection musicale incluait des extraits de « Goin' Out of My Head », « Live for Life », « Don't Fence Me In », et de la musique vocale de la Renaissance ou la « Symphonie n° 35 » de Mozart²⁶.

46 En 2011, dans le cadre d'une mise en valeur de l'art radio canadien, la *Kunstradio* demanda à l'artiste sonore Anna Fritz de compiler quelques exemples. Elle sélectionna « Chaud a cold night in 2011 » (2011) par Martine H. Crispo, « RadioRoam » (2007) de Stephen Kelly et Eleanor King, « Private Telephone 1981 (Compressed) » (2011) par Andrea-Jane Cornell, « RUN » (2011) par Thomas Phillips et s*, « The Bodhi Tree » (2011) par Debashis Sinha. « Chaud a cold night in 2011 » et « RadioRoam » étaient des émissions radio en live à l'origine ; les autres étaient fondées sur des pratiques radiophoniques.²⁷

Les programmes d'art radiophonique

- 47 En 1987, à Vienne, en Autriche, Heidi Grundmann fonda *Kunstradio* : un programme servant de vitrine pour des œuvres originales d'art radiophonique. Aujourd'hui, ce programme est diffusé chaque semaine sur Oesterreich 1, une chaîne culturelle de la Radio nationale autrichienne (ORF). En tant que galerie d'art sur les ondes, dédiée à des projets d'art radiophonique en direct ou enregistrés, *Kunstradio* utilise la radio comme contenu et comme contexte de l'art qu'il présente²⁸.
- 48 Aventure similaire, *L'Atelier de Création Radiophonique (ACR)*, créé par Alain Trutat en 1969. L'ACR diffuse un programme hebdomadaire sur France Culture, une chaîne de radio publique nationale (une des stations de Radio France). En plus de l'art radio, France culture diffuse aussi du théâtre radio et des productions expérimentales, de même que des émissions parlées dédiées à l'histoire, la philosophie, la politique, la littérature, les sciences, etc.
- 49 Autre cas, *Something Else*, un programme hebdomadaire de quatre heures d'art radiophonique, d'art sonore et de musique expérimentale, diffusé par WLWU, à Chicago, en Illinois²⁹.

Les stations d'art radiophonique

- 50 En 1970, le poète John Giorno diffusa sa « Radio Free Poetry » à travers l'installation électrique du Musée juif de New York, dans le cadre du *Software Show*. Les visiteurs pouvaient entendre l'émission sur des transistors radios. Bien qu'il ne s'agisse pas tout à fait d'une station de radio, Giorno espérait, avec cette pièce d'art radiophonique, inspirer des diffusions de points de vue et de matériau qu'on n'entendait pas sur les radios grand public. Son travail préfigure les idées plus ultérieures relatives à Internet, considéré comme un lieu où tout le monde peut devenir producteur culturel³⁰.
- 51 La première station radio dédiée à l'art radiophonique fut peut-être Radio Alice. Utilisant un ancien émetteur militaire, Radio Alice commença à émettre le 9 février 1976 depuis Bologne, en Italie. La radio fut fermée un an plus tard, le 12 mars 1977, par la police militaire nationale italienne dans le cadre des efforts du gouvernement visant à faire taire les nouveaux mouvements sociaux. Quand elle diffusait de la musique et des comptes rendus sur des mouvements politiques, Radio Alice s'efforçait de gommer les différences entre diffuseur et auditeur, l'artiste et le public, l'art et la vie³¹.
- 52 En 1981 débute, au Japon, le projet de Tetsuo Kogawa *Mini-FM*, axé sur l'utilisation de micro-émetteurs radio à bas coût pour créer de petits réseaux de communication. Influencé par le mouvement de la Radio Libre italienne, Kogawa apprit aux gens à fabriquer leurs propres émetteurs radio FM à faible puissance et à les utiliser pour créer des communautés et une nouvelle forme de communication partagée.
- 53 En référence à l'analyse de la Radio Libre italienne par le psychanalyste et philosophe français Félix Guattari, Kogawa notait que Guattari avait souligné la fonction radicalement différente de la radio libre par rapport aux média de masse conventionnels. Ses concepts de transmission et de révolution transverse et moléculaire suggéraient que, contrairement à la radio conventionnelle, la radio libre n'imposerait pas de programmes à un public de masse, dont les auditeurs ont été dûment prévus, mais viendrait librement à la rencontre d'un public moléculaire, d'une

manière qui changerait la nature de la communication entre ceux qui parlent et ceux qui écoutent³².

- 54 Le 30 juin 1988, la toute première station radio d'art radiophonique émettant à temps plein, et instaurée comme œuvre d'art, commença à transmettre à Berlin Ouest, en Allemagne. La station fut fondée par l'artiste polonais Wojciech Bruszewski et l'artiste allemand Loup Kahlen. À l'époque, Berlin était divisée et sous contrôle international. La Pologne était sous le coup de la loi martiale. Bruszewski estimait que la meilleure ressource pour l'artiste activiste était l'onde radio.
- 55 Il développa un logiciel informatique pour rendre aléatoire la lecture en boucle d'idées philosophiques préenregistrées. Deux personnages, Paula et Gary, furent créés en utilisant une voix synthétisée par ordinateur. Comme chaque voix récitait aléatoirement une pensée philosophique, il en résultait une apparence de discussion en temps réel prolongée. Bruszewski appela son travail « Radio Ruins of Art » et l'envisageait comme une diffusion illimitée d'une enquête philosophique fondée sur un système de lecture aléatoire. Après la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989, les droits de diffusion accordés à Bruszewski furent révoqués par le Bureau de Poste allemand et offerts à la radio de Brandebourg dans le cadre d'une politique de privatisation des ondes menée par le gouvernement. Malgré son échec, la diffusion de Bruszewski fut l'expérience la plus longue d'une émission d'art radio diffusée par une station dédiée à l'art radiophonique³³.
- 56 Dernier avatar en date, Radia, lancé en avril 2005, est un réseau international de stations de radio unies par leur commun intérêt pour l'art radiophonique. Les stations qui en sont membres (stations de radio traditionnelles, stations de radio Internet et projets d'art radiophonique) commissionnent des artistes locaux pour qu'ils imaginent et produisent des œuvres d'art radiophoniques qui seront mutualisées. Chaque semaine, les stations membres diffusent un programme d'art radiophonique, l'une après l'autre. Ainsi, Radia devient une galerie d'art radiophonique³⁴.

Conclusion : Vers une théorisation d'une nouvelle forme artistique

- 57 Comme nous l'avons montré dans cet article, la superposition d'une radio comme canal de production/transmission de contenus et d'informations culturels et d'une radio comme médium artistique, utilisant la voix et d'autres sons dont la musique, les effets sonores, le silence, mais aussi l'imagination de l'auditeur – nous impose d'examiner à nouveaux frais le médium en art comme l'art dans le médium, et la manière dont l'un peut fournir une remédiation à l'autre. L'art radio démontre aussi avec la découverte et l'exploration d'un potentiel artistique situé à l'intersection de deux problématiques : à savoir, la collusion/collision entre l'artefact produit (l'œuvre d'art radio) et les considérations artistiques et esthétiques auxquelles il se confronte, avec les exigences particulières du médium radio dont dépendent ses productions.
- 58 Comme expérience sonore, une émission d'art radiophonique peut trouver sa source dans la station radio d'une ville. L'émission peut être entendue à des kilomètres de distance par des auditeurs qui sont à la maison, chez eux. Un flux externe peut ainsi faire irruption dans des vies personnelles à l'intérieur d'espaces privés. Mais l'irruption (et son étrangeté, sa tension et/ou puissance politique) ne provoque pas de

contamination parce que l'écoute de la radio est une activité seconde, une surcouche, que l'on volontairement en même temps qu'autre chose. Notre attention n'est pas mobilisée sur/par l'écoute.

- 59 Pour autant, l'écoute peut être très puissante. En tant que fiction, l'art radio est livré sans image. Il dépend des oreilles et de l'imagination des auditeurs. Or, l'écoute active est beaucoup plus puissante que le visionnage passif. Produite à distance, la radio est invisible, éphémère, activité aveugle, partagée simultanément avec d'autres auditeurs non-vus, bien que vécue personnellement, individuellement, et qui met l'accent sur l'interprétation, l'interaction, l'imagination à partir de ce que l'on entend. Dès lors, on ne peut s'attendre à ce que les expériences de différents auditeurs soient les mêmes. L'art radio peut bien venir de loin, il touche les auditeurs dans leurs dans leur sphère personnelle.
- 60 Cette flexibilité de la ré-imagination et de la réinterprétation, combinée au pouvoir de l'art radio sonore de faire interagir les auditeurs depuis leurs espaces personnels (comme leur maison), paraît pour Lander la promesse d'un futur vigoureux pour l'art radio. « Le développement d'un corpus théorique et pratique autonome concernant la référentialité acoustique – en particulier, quand elle concerne la radio et les média électroniques – contribuera à une meilleure compréhension du rôle que joue l'art radiophonique dans l'articulation des idées culturelles et sociales³⁵ ».
- 61 Le jeu d'approches et les travaux qui en résultent, qui s'opposent à dessein à toute réduction à l'autonomie esthétique, viennent fracturer les anciennes hiérarchies et engendrer des tensions.
- 62 Se détachant sur cette toile de fond, l'artiste radio est un médiateur entre les institutions émettrices et les auditeurs, entre l'art et la technologie, entre le médium et l'art. L'artiste radio peut créer des fractures et des tensions, mais peut tout aussi bien répondre à ces tensions par des propositions nouvelles et interdisciplinaires. Bonne écoute !

BIBLIOGRAPHIE

Barliant Claire, *Stationary Flow: Process and Politics in Audio Art On the Air*, 2005, en ligne : <http://somewhere.org/NAR/writings/barliant.htm>.

Baudouin Philippe, *Au Microphone : Dr. Walter Benjamin : Walter Benjamin et la Création Radiophonique, 1929-1933*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.

Bruszewski Wojciech, *Site de l'artiste*, en ligne : <http://www.voytek.pl/aindex.htm>.

Cohen Andrea, *Les Compositeurs et L'Art Radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Douglas Charlotte (dir.), *Khlebnikov, Velimir. The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.

Dubber Andrew, *Radio in The Digital Age*, Cambridge, UK Polity Books, 2013.

Dubber Andrew, *Radio in The Digital Age: A book (and some associated observations)*, en ligne : <http://radiointhedigitalage.com/book/>.

Gilfillan Daniel, *Pieces of Sound: German Experimental Radio*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009.

Glandien Kersten, "Art on Air. A Profile of New RadioArt" in Emmerson Simon (dir.), *Music, Electronic Media and Culture*, Aldershot, Ashgate, 2000.

Guattari Felix, *Soft Subversions*, New York, Semiotext(e), 1996.

Joseph-Hunter Galen, Duff Penny et Papadomanolaki Maria (dir.), *Transmission Arts: Artists & Airwaves*. New York, PAJ Publications, 2011.

Kogawa Tetsuo, "Toward Polymorphous Radio", dans Augaitis Daina et Lander Dan (dir.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, The Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, 1994, p. 287-299.

Lander Dan, "Radiocasting: Musings on Radio and Art", dans Augaitis Daina et Lander Dan (dir.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, The Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, 1994, p. 11-31.

Leslie Esther, *Walter Benjamin*, Reaktion Books, London, 2007.

McLuhan Marshall et Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, New York, Random House, 1967.

Neuhaus Max, *Rundfunkarbeiten und Audium [Broadcast works and Audium] Transit, Zeitgleich [a June 1994 arts and media conference]*, Vienna, 1994.

PizMO (Intermittent Project of Objective Musical Zone), *Site de l'artiste*, en ligne : <http://pizmo.free.fr>

Priestman Chris, "Narrowcasting and the Dream of Radio's Great Global Conversion", *The Radio Journal - International Studies and Audio Media*, vol. 2(2), 2004, p. 77-88.

Rasmussen Mikkel Bolt, « Promises in the Air. Radio Alice and Italian Autonomia », dans Jensen Erik Granly et LaBelle Brandon (dir.), *Radio Territories*, LA/Copenhagen, Errant Bodies Press, 2006.

Syntone : Actualité & critique de l'art radiophonique [Site web], en ligne : <http://syntone.fr>

Waterman Ellen, "Radio Bodies: Discourse, Performance, Resonance", dans Jensen Erik Granly et LaBelle Brandon (dir.), *Radio Territories*, LA/Copenhagen, Errant Bodies Press, 2007, p. 118-134.

Weiss Allen S. (dir.), *Phantasmic Radio*, Durham, Duke University Press, 1995.

Whitehead Gregory, *The Loneliest Road*, BBC Radio Three, 2003.

Zurbrugg Nicholas, "Sound Art, Radio Art, and Post-Radio Performance in Australia", *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 2(2), 1989, en ligne : <http://wwwcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/2.2/Zurbrugg.html>

NOTES

1. Nous pourrions définir la radio comme une culture et un médium, fondés sur des sons consciemment sélectionnés et diffusés en tant que modulations d'une connaissance thématifiée (les programmes), afin d'interpréter et de fournir de l'information à un large public.

2. Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, New York, Random House, 1967, p. 26.

3. Exemple d'art de la transmission, "Last Transmissions" de Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson : <http://radionouspace.net/inquiries/soundart/sound-art.html#dubbin-davidson>

4. Joseph-Hunter Galen, Penny Duff et Maria Papadomanolaki (dir.), *Transmission Arts: Artists & Airwaves*, New York, PAJ Publications, 2011.

5. Exemple d'art sonore, "Chop 10" de Tarikh Korula : <http://radionouspace.net/inquiries/soundart/sound-art.html#korula>

6. Nicholas Zurbrugg, "Sound Art, Radio Art, and Post-Radio Performance in Australia", *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 2(2), 1989.

7. Dan Lander, "Radiocasting: Musings on Radio and Art", dans Augaitis Daina et Lander Dan (dir.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, The Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, 1994, p. 11-31.

8. Ellen Waterman, « Radio Bodies: Discourse, Performance, Resonance », dans Jensen Erik Granly et LaBelle Brandon (dir.), *Radio Territories*, Los Angeles/Copenhague, Errant Bodies Press, 2007, p. 131.

9. Nicholas Zurbrugg, « Sound Art, Radio Art, and Post-Radio Performance in Australia », *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 2 (2), 1989.

10. Gregory Whitehead, *The Loneliest Road*, BBC Radio Three, 2003, p. 1.

Andrew Dubber soutient que la radio est bien plus que ce que cette hypersimplification ne laisse entendre. « La radio, dit-il, est un terme utilisé pour désigner des phénomènes très différents (bien que reliés) ». Par exemple, la radio est une institution ; une structure organisationnelle ; une catégorie de contenu médiatique avec ses propres caractéristiques, conventions et tropes ; une série de pratiques professionnelles et de relations ; etc. En conséquence, les œuvres, le contenu, les technologies, ou les cultures radiophoniques ne peuvent pas être considérés comme des sujets ou des processus simples et uniques, mais doivent plutôt être/compris comme une « écologie », en particulier dans l'environnement des média numériques dans lequel la « radio » occupe une place croissante (Dubber Andrew, *Radio in The Digital Age*. Cambridge, UK Polity Books, 2013). Allen S. Weiss abonde en ce sens, en disant que la radio a de nombreuses formes. « Il n'y a pas d'entité unique qui constitue la "Radio" ; bien plutôt, il existe une multitude de radios » (Weiss Allen S. (dir.), *Phantasmic Radio*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 2).

11. Glandien Kersten, « Art on Air. A Profile of New RadioArt » dans Emmerson Simon (dir.), *Music, Electronic Media and Culture*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 167.

12. Le *Kunstradio manifesto* stipule :

- L'art radiophonique est l'utilisation de la radio comme médium pour l'art.
- L'expérience radio se joue là où elle s'entend, non dans le studio où elle est produite.
- La qualité sonore est secondaire par rapport à l'originalité conceptuelle.
- La radio est presque toujours écoutée, en combinaison avec d'autres sons – des bruits domestiques, le trafic, la télévision, les appels téléphoniques, les enfants qui jouent, etc.
- L'art radiophonique n'est pas de l'art sonore, ni de la musique. L'art radio est la radio.
- Il ne suffit pas qu'ils soient diffusés à la radio pour que l'art sonore et la musique soient de l'art radiophonique.
- L'espace radio est constitué de tous les lieux où la radio est entendue.
- L'art radiophonique se compose d'objets sonores dont on fait l'expérience dans l'espace radio.
- La radio de chaque auditeur détermine la qualité sonore d'une œuvre radiophonique.
- Chaque auditeur entend sa propre version finale d'une œuvre radiophonique combinée avec le bruit ambiant de son propre espace.
- L'artiste radiophonique sait qu'il n'y a aucun moyen de contrôler l'expérience qui est faite d'une œuvre radio.

• L'art radiophonique n'est pas une combinaison de radio et d'art. L'art radiophonique est de la radio faite par des artistes.

Voir aussi : PizMO (Projet intermittent d'une Zone Musicale Objective), collectif d'artistes sonores qui travaillent en France depuis plus de 50 ans.

13. Priestman Chris, « Narrowcasting and the Dream of Radio's Great Global Conversion », *The Radio Journal - International Studies and Audio Media*, Vol.2 (2), 2004, p. 77-88.

14. Le texte du *Manifeste du futurisme* peut être trouvé en ligne : en anglais, sur le site officiel du futurisme : <http://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>.

15. Le texte *Une gifle au goût du public* peut être trouvé en version anglaise en ligne sur le site officiel du futurisme : <http://www.unknown.nu/futurism/slap.html>.

Le manifeste visionnaire du poète futuriste russe Victor Khlebnikov, *La Radio de l'Avenir* (1921), est souvent cité comme une préfiguration d'Internet. « La Radio de l'avenir... l'arbre principal de notre conscience... inaugurer de nouvelles façons de faire face à nos engagements sans fin et unira toute l'humanité » (cité dans Douglas Charlotte (dir.), *Khlebnikov, Velimir. The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, p. 155)

16. Gilfillan Daniel, *Pieces of Sound: German Experimental Radio*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009.

17. « Zauberei auf dem Sender: Versuch einer Rundfunkgroteske » [Enchantement sur les ondes : Tentative d'un grotesque radiophonique], dont le sujet est l'interruption d'une émission radio normale, précéda de plus d'une décennie la diffusion de « La Guerre des mondes » d'Orson Welles (1938), elle-même largement saluée pour ses efforts pour subvertir les conventions des comptes rendus/reportages radio en bernant les auditeurs avec des nouvelles fictives d'une invasion de la planète Mars. L'émission du 30 octobre 1938, consistant en l'adaptation radio par Welles du roman de H. G. Wells *La Guerre des Mondes*, usa d'un style très réaliste de bulletins d'information sur le terrain pour interrompre une émission ordinaire, et créa ainsi une agitation massive parmi les auditeurs. Mais ce n'était pas le premier canular radiophonique. Cet honneur pourrait revenir à "Broadcasting the barricades", un programme écrit par le Père Ronald Arbuthnott Knox (1888-1957), théologien anglais, prêtre catholique et auteur de polars, diffusé par la British Broadcasting Company (BBC) le 16 janvier 1926, à 19 h 40, plus d'une décennie plus tôt. "Broadcasting the barricades" interrompait un programme radio habituel par une série de bulletins d'information sur une émeute à Londres. Big Ben et l'Hôtel Savoy étaient détruits, et un politicien pendu à un lampadaire. Comme la BBC était le seul média national, et que le mauvais temps du lendemain empêcha la livraison des journaux, de nombreuses personnes furent incapables de recevoir des informations supplémentaires et pensèrent que ces comptes rendus étaient réels.

Écouter "Broadcasting the barricades" par le Père Ronald Knox : <http://radionospace.net/inquiries/radiofirsts/radio-firsts.html#barricades>

18. Avec son film de 1927, *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* [*Berlin - Symphonie d'une grande ville*], Walter Ruttmann produisit un montage audiovisuel pionnier qui suivait l'activité de Berlin et de ses habitants, le temps d'une journée. La pellicule de *Berlin*, avec ses sons enregistrés, fut réutilisée pour créer *Wochenende*.

Berlin a pu inspiré à Dziga Vertov la chronique d'une journée d'une ville soviétique, *L'homme à la caméra* (1929). Cependant, tandis que l'œuvre de Ruttmann incluait du son, le film de Vertov était muet. *L'Homme à la caméra* est souvent considéré comme l'un des films muets les plus expérimentaux et les plus influents.

Voir *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* par Walter Ruttmann : <https://www.youtube.com/watch?v=Zg353U4QpxA>

Voir *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov : <https://archive.org/details/ChelovekaskinoapparatomManWithAMovieCamera>

19. Écouter *Wochenende [Weekend]* de Walter Ruttmann : <http://radionouspace.net/inquiries/radiofirsts/radio-firsts.html#barricades>

20. Leslie Esther, *Walter Benjamin*, Londres, Reaktion Books, 2007, p. 127.

21. Kasperl était une figure populaire dans du théâtre de marionnettes, bien connue des enfants. Benjamin utilisa Kasperl pour inviter les enfants à réfléchir sur le médium radio, sur les différentes fonctions et pratiques de la radio, et pour illustrer les mauvaises pratiques associées à la recherche des fortes audiences. Souvenons-nous que 1932 marque tout juste l'utilisation généralisée des technologies radiophoniques pour sa production, sa transmission et sa réception. 1932, c'est aussi un an seulement avant que les nationaux-socialistes, sous la houlette d'Adolf Hitler, ne renversent le gouvernement allemand et utilisent la radio comme outil premier de propagande.

Les réflexions soulevées par Benjamin dans « Radau um Kasperl » étaient (et restent) pénétrantes. Tout d'abord, il pointe l'omniprésence de la radio dans la ville, y compris dans les espaces personnels et privés comme les lits. À travers son « Radau um Kasperl », Benjamin tend un miroir à l'aliénation et la marchandisation de l'œuvre culturelle. Il met en lumière les types de discours radiophoniques acceptables. Il montre que la distance entre l'animateur et le public peut être dépassée, qu'ils peuvent travailler ensemble, même dans les cas où cette collaboration pourrait être dangereuse. Après tout, la radio est aussi un moyen de diffuser la propagande. En conséquence, la radio devient l'objet d'une discussion à propos de ses moyens de (re)production et de l'utilisation de ses mécanismes. Et cette discussion se tient en employant les possibilités sonores spécifiques de la radio.

Deux extraits de la performance originale de Benjamin « Radau um Kasperl » ont survécu. Écouter « Kasperl auf dem Jahrmarkt » et « Radau um Kasperl: Kasperl in Zoo » de Walter Benjamin : <http://radionouspace.net/inquiries/radioart/radio-art.html#benjamin>

22. Écouter « Apollo America » de Ferdinand Kriwet : <http://radionouspace.net/inquiries/radioart/radio-art.html#kriwet>

23. Écouter « Public Supply 1 » de Max Neuhaus : <http://radionouspace.net/inquiries/radioart/radio-art.html#neuhaus>

24. Écouter « Radio Net » de Max Neuhaus : <http://radionouspace.net/inquiries/radioart/radio-art.html#stations>

25. Neuhaus Max, « Rundfunkarbeiten und Audium [Broadcast works and Audium] », *Transit, Zeitgleich [a June 1994 arts and media conference]*, Vienna, 1994, p. 21-23.

26. Écouter « Radio Event No. 3: Furniture Mix » : <http://radiom.org/detail.php?omid=RE.1969.11.20.c2>

Voir les pages « Inter-Media & visuals arts » sur le site de radiom.org pour des informations et l'écoute des épisodes 1-5, 7-9, 13, 14, 18, 19, 20, et 23. En ligne : [Http://radiom.org/archives.php?et=intermedia&pageID=1](http://radiom.org/archives.php?et=intermedia&pageID=1).

27. *A Sampler of Recent Canadian Radio Art* a été diffusé sur *Kunstradio*, le 21 août 2011. Écoutez les cinq sélections et lire le commentaire d'accompagnement par Anna Friz sur la page Web : http://www.kunstradio.at/2011A/21_08_11en.html

28. Par exemple, *Iberwave*, une série de programmes consacrés à l'art radiophonique d'Amérique du Sud, proposé par José Iges. En ligne : http://www.kunstradio.at/2013B/14_07_13de.html#3.

29. À écouter en ligne : <http://wluw.org/>.

30. Barliant Clare, *Stationary Flow: Process and Politics in Audio Art On the Air*, 2005.

31. Rasmussen Mikkel Bolt, « Promises in the Air. Radio Alice and Italian Autonomia », dans Jensen Erik Granly et LaBelle Brandon (dir.), *Radio Territories*, LA/Copenhagen, Errant Bodies Press, p. 43.

32. Kogawa Tetsuo, « Toward Polymorphous Radio », dans Augaitis Daina et Lander Dan (dir.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, The Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, 1994, p. 288.

33. Écouter un extrait de « Radio Ruins of Art » de Wojciech Bruszewski : <http://radionouspace.net/inquiries/radioart/radio-art.html#stations>
34. Radia (<http://www.radia.fm>), avec Radio Zero (Lisbonne, Portugal, radiozero.pt) produit RadiaLx (<http://radialx.radiozero.pt/>), un festival international d'art radiophonique se tenant à Lisbonne tous les deux ans.
35. Lander Dan, "Radiocasting: Musings on Radio and Art", dans Augaitis Daina et Lander Dan (dir.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, The Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, 1994, p. 13.
-

RÉSUMÉS

L'article présente l'histoire illustrée de l'art radiophonique, afin de démontrer que la radio peut être employée au-delà de son rôle traditionnel de commerce ou de contrôle. Utilisant les possibilités, l'infrastructure et les technologies de la radio, l'art radio cherche à produire des artefacts créateurs d'un véritable médium radiophonique qui, tout en dépendant du canal de la radio pour leur création, leur communication et leur consommation implique l'auditoire dans de nouvelles pratiques artistiques.

L'article donne accès à de nombreux extraits sonores répertoriés sur le site de Radio Nouspace : <http://www.radionouspace.net/inquiries/appareil.html>

This essay outlines the history and several examples of radio art to demonstrate the use of radio beyond its traditional role of commerce and/or control. Instead, using the affordances, infrastructure, and technologies of radio, radio art seeks to produce creative artifacts within the radio medium that both depend upon the medium for their creation, communication, and consumption and engage the listening audience with new artistic practices.

INDEX

Mots-clés : transmission, radio, Hörspiel, sons, média

AUTEUR

JOHN BARBER

John F. Barber est professeur dans le cadre du programme « Creative Media & Digital Culture » à l'Université d'État Washington de Vancouver. Il est le développeur et le commissaire de la *Brautigan Bibliography and Archive* (www.brautigan.net), une structure d'information en ligne connue pour être la principale source sur la vie et les écrits de l'auteur américain Richard Brautigan. Barber a développé et maintient Radio Nouspace (www.radionouspace.net), une galerie d'exposition virtuelle dédiée aux drames radiophoniques, à la poésie sonore et à l'art radio. Les travaux de Barber, d'art radio et sonore, ont été diffusés internationalement, programmés dans des concours et dans des manifestations en Amérique, au Canada, en Allemagne, au Portugal, et en Macédoine.