

PALI MEURSAULT

# TETSUO KOGAWA : UNE EXPÉRIENCE RADIOPHONIQUE

## DE LA RADIO « LIBRE » À LA THÉRAPIE SOCIALE, UNE HISTOIRE JAPONAISE

Nous avons fêté – finalement assez discrètement – les 30 ans des radios libres en France. Il s'en trouve encore quelques-uns et quelques-unes pour se demander ce qui, au fait, a été libéré. C'est que l'écart entre les expériences françaises et italiennes au tournant des années 1980 et le paysage actuel de la radio privée et commerciale peut paraître immense. Il n'en reste pas moins que cette question de la « liberté » est restée centrale dans toutes les formes d'activisme médiatique et technologique, et se retrouve aujourd'hui au cœur des enjeux du logiciel libre ou de la libre circulation des données.

Tetsuo Kogawa proposait pourtant dès la fin des années 1980 une autre manière de formuler le problème. Dans *Vers une radio polymorphe*<sup>1</sup>, il soutenait ainsi que l'étude de notre existence médiatique et de nos manières de communiquer n'était peut-être pas tant celle de notre liberté que celle de notre capacité à transformer la relation entre

l'émetteur et le récepteur. Dans son texte, il fait valoir que l'idée de liberté est un concept héritier de la Révolution française et un enjeu propre à la première ère industrielle. En d'autres termes : un concept caduc qu'à l'époque des radios libres européennes et de la mini-FM japonaise il était urgent de remplacer par une nouvelle approche. En somme, Kogawa reproche à la prédominance de l'idée de liberté d'avoir concentré les enjeux radiophoniques sur les contenus plutôt que sur le dispositif lui-même, et d'avoir ainsi conduit le mouvement des radios libres à accepter, de fait, les artifices techniques et juridiques qui conditionnaient la radio en outil de l'ère industrielle, c'est-à-dire en une technologie de masse fondamentalement asymétrique : « un émetteur et énonciateur pour des millions de récepteurs et d'auditeurs silencieux. »

Pour lui, comme pour quelques rares européens dont Félix Guattari ou Franco « Bifo » Berardi, la radio aurait pu donner l'occasion d'entrer de plain-pied dans un nouvel âge électronique et faire évoluer les paradigmes à travers lesquels nous pensions la technologie et les médias : elle permettait une mise en réseau, une horizontalité de la communication où chacun pouvait devenir énonciateur et énonciatrice aussi bien qu'auditeur et auditrice. Il nous aura fallu attendre près de quinze ans pour qu'avec l'avènement d'Internet une telle pensée puisse véritablement se formuler au-delà de ces auteurs, sans pour autant que l'enjeu de liberté n'ait l'occasion de se rejouer dans d'autres termes.

## LA MINI-FM ET RADIO

À travers son expérience d'enseignant, d'activiste et d'initiateur de la fréquence Radio Home Run à Tokyo, Kogawa témoigne des spécificités du mouvement mini-FM, et d'une radio qui devenait quelque chose de plus que la radio : il ne s'agissait pas seulement de diffuser des contenus sonores, fussent-ils « libérés », mais de constituer un véritable outil

d'expérimentation sociale et collective face aux conditionnements de la vie japonaise. Lorsqu'on le suit dans son parcours d'activiste et d'artiste, tout un pan de l'histoire sociale et culturelle japonaise est ainsi convoqué, depuis l'occupation américaine d'après-guerre, les mouvements étudiants et sociaux des années 1960, la longue période d'apathie politique de l'âge d'or du consumérisme des années 1980 et 1990, et jusqu'aux communications numériques mondialisées d'aujourd'hui.

Au début des années 1970, il commence à intervenir à l'Université de Wako, à Tokyo, où « l'enseignement s'était orienté vers les expérimentations de l'aventure gauchiste des années 60<sup>2</sup> ». Enseignant la phénoménologie de Husserl ou Merleau-Ponty, il est alors « très impliqué dans l'organisation de réseaux et de groupes radicaux parmi les universitaires et les écrivains », et navigue « entre les théoriciens, les activistes et les enseignants ». Ces mêmes années, et tandis que les mouvements étudiants s'essouffent, le Japon voit l'émergence de groupes de guérilla armée, dont les rangs, comme en Europe de l'Ouest, sont généralement constitués d'étudiants du mouvement qui ont choisi la voie de la radicalisation extrême. Alors que la classe de Kogawa s'anime de discussions révolutionnaires, a lieu « le terrible incident de l'United Red Army<sup>3</sup>. Des activistes radicaux, qui se consacraient à combattre la violence déshumanisée du pouvoir, en étaient arrivés à torturer et tuer leurs camarades, puis à enterrer leurs corps. » Dès lors, la question du corps et de l'individu va devenir centrale dans ses préoccupations et celles de ses étudiant-es, préfigurant les enjeux des expériences radiophoniques à venir.

En 1982, il initie Radio Polybucket sur le campus universitaire, qui se réinstallera au centre de Tokyo l'année suivante avec la participation de certain-es étudiant-es, sous le nom de Radio Home Run<sup>4</sup>. Comme toutes les fréquences du mouvement mini-FM, la station profite « d'une législation sur les émissions à faible puissance créée initialement pour les jouets électroniques télécommandés », qui implique un rayon de couverture restreint, de l'ordre d'un stade de baseball, comme

le rappelle le nom de la station. Cette particularité législative et technique participe de la spécificité « communautaire » de l'histoire des radios libres au Japon, que Kogawa lui-même valorisera en proposant le terme de « narrow-casting » [émission restreinte] en opposition à la logique industrielle du « broadcasting » [émission large]. Si certaines font alors un usage commercial de la technologie (magasins ou bars émettant à l'échelle de leur quartier d'implantation), c'est bien le rapport à l'espace social qui s'impose comme problématique centrale dans le cas de la mini-FM, et le lieu d'émission se doit dans tous les cas de devenir un espace accessible à son public.

S'il rappelle que Guattari décrivait « quelque chose de cet ordre en évoquant l'aspect micro-révolutionnaire de Radio Alice<sup>5</sup> et de Radio Tomato<sup>6</sup> », il semble cependant à Kogawa que, pour les radios libres italiennes et françaises, « ça n'était pas toujours le cas, il s'agissait quand même d'avoir un message à transmettre », davantage en tout cas qu'un « lieu » à faire exister en tant que ressource sociale. Pour lui, il ne faut pas confondre les histoires européennes et japonaises, même si celles-ci présentent des similitudes, notamment dans la « confrontation aux monopoles d'État » sur le macro-système radiophonique. En effet, « il ne faut pas croire que ce sont ces monopoles qui ont motivé les radios libres. (...) En réalité, tout était fragmentaire et la situation française des années 80 était bien différente de celle du Japon ».

À l'inverse des historien·nes qui « continuent d'apprécier les approches synchroniques lorsqu'il s'agit d'étudier les événements d'une même période », il analyse l'histoire des mouvements de radio libre à travers leurs différences, en convoquant la notion de « futurisme », c'est-à-dire « la manière dont une action à un moment donné est aussi une projection » des désirs et des aspirations d'une société. C'est à travers une telle analyse que les histoires européenne et japonaise paraissent prendre des chemins différents, puisque s'il s'agit dans le premier cas de libérer une parole que l'autorité voulait rendre silencieuse, il s'agit dans le second de trouver de nouvelles manières de soigner une

société malade de son individualisme. C'est aussi dans cette mesure que la notion de « liberté » se teinte de sens différents, puisque pour les membres de Radio Home Run, « il ne s'agissait pas tant de libérer l'émission que de nous libérer nous-mêmes ! ».

## PATHOLOGIES SOCIALES ET THÉRAPIES ALTERNATIVES

Pour comprendre la mini-FM, il faut donc en revenir à l'histoire et aux maux de la société japonaise de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Après l'effondrement des mouvements des années 1960 et les faits d'armes des groupes de guérilla urbaine, le Japon a connu ce qu'il a été convenu d'appeler une période d'« apathie ». Comme l'explique Kogawa, « l'effondrement avait eu lieu deux fois : d'abord face à la répression policière, ensuite face aux mass-médias. Les médias ne procédaient pas par répression, mais faisaient la promesse d'une "société d'affluence", à laquelle beaucoup des petits mouvements survivants se convertirent. Une "culture du narcissisme"<sup>7</sup> se développait progressivement, (...) la jeunesse était en train de rentrer les crocs de l'action politique et trouvait un bonheur plus facile dans la société de la consommation et du divertissement ». Dans un Japon où, aujourd'hui encore, il est souvent considéré comme honteux d'avoir été communiste ou révolutionnaire, la jeunesse s'est progressivement tournée vers les compensations d'un consumérisme très individualiste, qui s'exprime à l'extrême à travers la figure pathologique du « hikikomori ». Kogawa décrit le phénomène des hikikomori comme « une forme de phobie sociale, en quelque sorte le stade le plus avancé de la "culture de l'isolement" que nous connaissons au Japon », et qui pousse certains individus dans cet « idéal » consumériste jusqu'à se couper radicalement du monde, parfois jusqu'à mourir dans la solitude. À partir de cette figure, il a développé une critique de cet « individualisme électronique<sup>8</sup> », spécifique à la société japonaise, qu'il conçoit comme un « symptôme social avant-coureur de l'état de hikikomori ».

De par ses conditions technologiques et sociales d'émergence, la mini-FM a ainsi trouvé sa dimension communautaire et acquis une fonction de thérapie sociale alternative. Cette dimension thérapeutique devint cruciale pour les membres de Radio Home Run, qui « se considéraient tous un peu hikikomori ». Et Kogawa de préciser : « C'est ce qui nous différençait de la situation générale des radios libres italiennes, le rapport à la liberté ne pouvait pas être le même pour des hikikomori. En revanche, cela nous rapprochait des idées de la schizo-analyse<sup>9</sup> de Guattari. ». En effet, c'est encore en rejoignant les idées de Guattari qu'il décrit les enjeux sociaux-thérapeutiques de la mini-FM : « Au cours des années 80, l'État et le pouvoir prenaient eux-mêmes une dimension thérapeutique. (...) Le social se constituait en espaces thérapeutiques au service de l'État et des systèmes de pouvoir, c'est-à-dire comme un mécanisme de contrôle des individus fondé sur un système psychothérapeutique conventionnel. » À ces prescriptions sociales, « il s'agissait donc d'opposer d'autres formes de thérapies, à la manière dont Guattari s'opposait à la psychothérapie Freudo-Lacanianne. C'est la raison pour laquelle Radio Home Run attendait beaucoup de la schizo-analyse et se tournait davantage vers des activités artistiques. Pour autant, nous ne sommes pas devenus "new age", on ne s'est pas lancé dans les pratiques de méditation à la mode. Ce qu'on voulait, c'était nous libérer de cette emprise sur l'individu en reconstruisant d'autres modes de relations sociales. Et cela dépassait la question de la radio. »

Au-delà de la radio, le siège de Radio Home Run devint ainsi « un lieu de réunion pour les étudiants, les activistes, les artistes, les travailleurs, les commerçants et les politiciens locaux, des hommes, des femmes et des personnes âgées<sup>10</sup> ». Ses émissions s'apparentèrent à des performances spontanées qui « pouvaient parfois paraître idiotes pour les gens normaux », et au sein desquelles il pouvait devenir difficile de faire la différence entre qui animait, qui écoutait et qui était invité-e, militant-es ou voisin-es de passage. La radio aura pu être qualifiée de « radio sans audience », les contenus proposés auront pu être



Radio Home Run au début des années 1980.  
En bas, Ivan Illich interviewé par Tetsuo Kogawa.

très inégaux, peu importe, le cœur du projet devint la création d'une ressource urbaine et sociale qui faisait défaut et qui parvint à exister à son échelle restreinte. Face au retrait social généré par la culture du divertissement, « il fallait nourrir les nouvelles formes d'action politique d'une dimension divertissante. La mini-FM était une bonne combinaison. » Ainsi, Radio Home Run ne se contentait pas de diffuser une critique sociale, mais offrait une forme de thérapie par la prise de parole et expérimentait de nouveaux modes de relation et de communication horizontaux dans la verticalité des tours de son quartier d'implantation.

Depuis, relations et communication entre individus ont radicalement changé avec le paysage technologique. Internet a permis de faire évoluer nos manières de penser la communication, mais selon Kogawa, le réseau est aussi ce qui a fait oublier cette « autre fonction » de la radio : « Dès les années 90, n'importe qui pouvait émettre du contenu via RealAudio, c'était comme si nous n'avions plus besoin de radio libre. Au cours de la décennie qui a suivi, beaucoup de stations sont d'ailleurs devenues des net-radios. Un phénomène logique, puisque la radio en ligne revient aujourd'hui beaucoup moins cher et n'est pas autant limitée par les cadres juridiques que la transmission par les ondes. » De même, la fonction « thérapeutique » de la mini-FM s'est finalement incarnée dans la présence rassurante des smartphones au creux des poches et « ce qui était un acte radical est devenu un état léthargique : alors que la mini-FM donnait à des individus l'occasion de s'émanciper de leur autisme social, à une échelle limitée, les modes de communication d'aujourd'hui tendent à légitimer cet autisme social, à une échelle globale. Le futurisme de la fonction sociale-thérapeutique de la communication s'est réalisé en acceptant un statu quo sur l'émancipation individuelle : notre autisme social est devenu un état "naturel". »

Aujourd'hui, la réflexion de Tetsuo Kogawa sur la communication à l'âge numérique est enrichie par ses longues années d'expérience de la

mini-FM. Ainsi, Internet est pour lui « un médium qui pourrait conduire à déstructurer notre rapport au corps physique ». Cependant il voit dans les nouveaux modes de communication une « dimension très intéressante : la réalité virtuelle, augmentée, nous amène elle aussi à revoir nos paradigmes de la communication fondés sur la relation en face-à-face. Lorsque l'on repense aux radios libres depuis la perspective de cette "autre" fonction, qui dépasse le fait de mettre des contenus à disposition, c'est bien cela qui était en jeu : "augmenter" notre réalité, changer nos manières de percevoir. En ce sens, les radios libres me semblent être encore une question ouverte, un work-in-progress. »

## « PENSER AVEC LES MAINS », UN AUTRE ART DE LA RADIO

En marge et à la suite des expériences collectives menées avec les membres de Radio Home Run, Tetsuo Kogawa a patiemment construit depuis plus de 20 ans une pratique singulière d'un « radio-art » dont il a écrit le manifeste<sup>11</sup> en 2008. Quoique son activité de performeur et d'artiste soit en quelque sorte une continuation très personnelle de son implication dans le mouvement mini-FM, elle n'en est pas moins indissociable ni de son activisme politique et social, ni de son travail de chercheur et de théoricien. Son élaboration d'un art de la plasticité radiophonique ne s'est pas seulement développé en parallèle de sa réflexion politique et de sa recherche théorique, mais aussi avec elles. Indissociables et complémentaires, les dimensions politique, philosophique et artistique du travail de Kogawa sont différentes manières de nourrir une même réflexion, et sont respectivement des occasions de penser avec le collectif, de penser avec le langage et de « penser avec les mains<sup>12</sup> ».

## RADIO-ART

Étienne Noiseau a décrit de manière concise une performance de Kogawa : « On peut le voir inviter les spectateurs à se rapprocher. Puis il se saisit d'un fer à souder afin de fabriquer sous leurs yeux un mini-émetteur FM sur une petite plaque de cuivre à partir des composants électroniques les plus courants. Avec cette création tout à fait fonctionnelle, alliée à quelques autres émetteurs déjà préparés ainsi qu'à des transistors réglés sur les mêmes fréquences, il se met à jouer physiquement avec les interférences et les battements d'ondes [formant une] sculpture bruitiste de matière radiophonique brute, créée par l'apposition de ses mains à proximité des antennes<sup>13</sup> ».

Interférences, battements d'ondes, bruits du signal radiophonique... Dans le prolongement de l'expérience de la mini-FM, à la lumière de laquelle l'évènement communautaire et social que constituait le fait d'émettre ensemble était devenu plus important que les contenus des émissions, la question des contenus radiophoniques – que Kogawa s'amuse à considérer comme les « parasites des ondes porteuses » – est pour ainsi dire évacuée du radio-art. Pour lui, c'est du signal radiophonique lui-même qu'il s'agit de jouer, avec la plasticité du phénomène de transmission, avec les ondes, qu'il s'agit de travailler. En ce sens, ses performances résonnent singulièrement avec les arguments de Theodor Adorno qui, un demi-siècle plus tôt, avaient marqué le terme de sa participation au « *Radio Research Project*<sup>14</sup> » de Princeton sur la réception populaire de la radio aux États-Unis. En 1941, et alors que la radio se développait avant tout comme un système industriel de diffusion de la musique, ce dernier en était arrivé à la conclusion que cette technologie nouvellement démocratisée n'était pas adaptée à la reproduction musicale, et qu'il lui faudrait trouver un art qui lui soit propre, faire en sorte, proposait-il, « que la radio joue de la radio elle-même ». Un art pourtant impossible à construire, selon Adorno lui-même, qui profita de l'impasse dans laquelle aboutissaient ces recherches pour s'extraire du programme académique.

Si le radio-art de Tetsuo Kogawa semble effectivement réaliser cette idée, c'est en déconstruisant les discours qui constituaient la radio en un macro-système médiatique, encore uniforme à l'époque d'Adorno. Pour Kogawa, comme pour Félix Guattari au tournant des années 1980, l'asymétrie fondamentale du « broad-casting » – qui institue l'équation « un émetteur pour des millions de récepteurs » – ne peut plus être considérée comme le propre de la technologie radiophonique, mais comme la réalisation d'une idéologie industrielle. À celle-ci, ils entreprendront d'opposer l'idée d'une communication horizontale, faite de millions d'énonciateurs et énonciatrices, qui deviendraient capables aussi bien d'émettre que de recevoir le signal radio. Si, en Europe, cette appropriation de la technologie radiophonique initiée avec les radios libres sert avant tout l'émergence d'une parole jusque-là confisquée, elle est aussi, et sans doute plus essentiellement encore pour Kogawa à l'aune de l'expérience japonaise, l'appropriation du signal lui-même, qui devient accessible au niveau de l'individu. Ainsi le radio-art se mesure-t-il à l'échelle du corps, et trouve-t-il d'abord son origine dans le travail manuel de l'artisan.

## DEVENIR-ARTISTE

« Je crois que lorsque l'on consacre tout son temps à faire une chose, on est obligé de devenir un artisan ou un artiste. » Pour Kogawa, le fait d'en arriver à développer une pratique artistique est en quelque sorte un aboutissement logique. Bricoleur dès le plus jeune âge, il trouve rapidement, dans l'élaboration de circuits électroniques de transmetteurs radio, « quelque chose de fascinant, dans la manière dont se combinent théorie et pratique. Si vous construisez un circuit comme il faut, il fonctionne parfaitement, complètement: la pratique rejoint la théorie ». Cela aurait pu le conduire à devenir « un artisan, un technicien professionnel », mais le chercheur et enseignant choisira une autre voie, en mettant d'abord ce savoir-faire au service des expérimentations sociales du mouvement mini-FM. À notre époque,

où l'individu est physiquement et quotidiennement confronté aux technologies et aux médias, les émetteurs de Kogawa sont devenus une manière de questionner l'autonomie sociale du corps. Au moment où démarre l'aventure de Radio Home Run, ils ont surtout la fonction très pratique de rendre l'émission possible mais l'expérience collective de la mini-FM et la rencontre avec la pensée de Guattari sont déjà des occasions de penser en termes de création et d'envisager les transmissions de Radio Home Run comme une « activité artistique ». Puis, la découverte à New York, à la fin des années 1970, de ce que l'on appellera plus tard le « média-art<sup>14</sup> » parachèvera la prise de conscience artistique : « Ma rencontre avec cet art qui n'avait pas encore trouvé son nom a été un choc, je ne pouvais plus me contenter d'être un écrivain et un chercheur. De retour de New York en 1980, j'ai commencé à utiliser mon expérience de la fabrication de circuits électroniques pour des expérimentations en média-art. À cette époque il n'y avait finalement que peu d'artistes qui étaient capables de créer des circuits électroniques dédiés à des installations ou des performances. C'est la raison pour laquelle mon travail a trouvé beaucoup de répondant dans le monde de l'art expérimental au Japon, malgré mon peu d'expérience en tant qu'artiste. »

Si ses performances actuelles engagent technologie de transmission et présence corporelle au même titre, cette question de la corporéité semble bien avoir été omniprésente dans la pensée de Kogawa, depuis ses premiers enseignements sur Merleau-Ponty, en passant par la dimension contre-thérapeutique qu'il projetait dans le mouvement mini-FM. Le radio-art apparaît aussi comme l'aboutissement d'une longue entreprise de « réduction » du matériau radiophonique, qu'il s'agit de mettre à la mesure du corps. La notion guattarienne de « révolution moléculaire » ou le concept de « micrologie » chez Adorno constituent les horizons théoriques de ce processus. Le travail collectif entrepris avec Radio Home Run engageait ainsi une réflexion sur la taille de l'émission radiophonique, opposant à la culture industrielle du « broad-casting » un « narrow-casting » à même de redonner

une place à l'individu à l'échelle de la communauté. Avec le radio-art, la réduction se poursuit, dans un acte performatif qui travaille la transmission à l'échelle du corps, à l'échelle des mains.

### 1+1+1+1+1...

Sur le plan théorique, Kogawa exprime simplement cette nécessité d'une action à un niveau microscopique dans son *Manifeste pour la micro-radio*: « La transformation d'un espace minuscule peut résonner dans un espace plus grand, mais sans transformation au niveau microscopique, aucun véritable changement n'est possible.<sup>15</sup> » Pour lui, comme pour Guattari, l'enjeu est « micropolitique ». Cet attrait pour le minuscule n'est pas le produit d'une conception matérialiste ou pragmatique (le petit n'est pas meilleur ou plus pratique) mais l'occasion d'une différenciation qualitative : alors que le global est l'espace de la domination, de l'uniformisation, de l'homogénéisation, le corps est le lieu « du divers, du multiple et du polymorphe<sup>16</sup> », qui permet de cultiver l'autonomie et la transformation sociale. Cette variation qualitative s'illustre de la même manière dans la conception de « révolution moléculaire<sup>17</sup> » chez Guattari : la révolution n'y est plus le fait d'un « Peuple », entité macro-historique et homogène, mais la puissance d'une multitude, d'une addition infinie qui procède par couplages, agencements, assemblages.

Plus de trente ans après la formulation du concept par Guattari, Kogawa reste cependant conscient que les macro-systèmes technologiques ont eux aussi évolué, adoptant la morphologie du réseau et de la multitude pour devenir atomistiques, infiltrer chaque jour davantage la sphère privée et promettre l'individuation technologique. Le corps est ainsi pour lui le lieu d'une bataille, tant il est vrai que « le contrôle s'immisce non seulement parmi les individus, mais aussi dans l'espace de leur pensée<sup>18</sup> ». Le radio-art se constitue ainsi en espace d'expérimentation du corps et du geste dans sa confrontation avec la

technologie. Ici, le principe de réappropriation ne suffit plus et il s'agit de s'armer d'un nouveau rapport à la création, à l'invention et à la transformation : « On pourrait croire que fabriquer soi-même un émetteur est un geste de réappropriation qui consiste à faire d'un objet conventionnel un objet alternatif. Et pourtant, ce qui est intéressant c'est lorsqu'il y a une distorsion de l'usage. Fabriquer soi-même un téléphone mobile s'avérera très difficile hors d'une chaîne d'assemblage. On pourra plus facilement hacker un peu le logiciel, mais quoi qu'il en soit, on sera toujours en retard sur l'anticipation des fabricants. La réappropriation implique donc toujours un retard, une reprise, une ré-appréciation. Je m'intéresse davantage à voir comment on peut étendre l'idée du Do-It-Yourself à quelque chose qui relève vraiment de la création : dans quelle mesure peut-on véritablement inventer les outils de notre "convivialité"<sup>19</sup> technologique ? »

## UNE PHILOSOPHIE DE L'ÉVÈNEMENT

Ses « micro-radio parties », aux cours desquelles les ondes investissent un lieu pour une soirée, s'attachaient ainsi à inventer de nouvelles formes de convivialité échappant aux usages divertissants des technologies. Kogawa ne se contente pas de se réapproprier la technologie d'émission, en la prenant littéralement *en mains*, il s'applique à générer des situations qui engagent une nouvelle perception et de nouveaux gestes. Ses performances impliquent le corps au-delà de la répétition d'un geste technique ou de la démonstration d'une manipulation maîtrisée, elles ne sont pas le produit du déroulement d'un processus écrit, préétabli, mais un espace d'indétermination où les virtualités de la transmission s'affrontent aux possibilités du geste. Elles sont des situations ouvertes, aux confins de l'ingénierie et de la danse, dont ne sont établies au départ que les « forces » en présence : le corps, les combinaisons électroniques, les fluctuations des ondes.

Une performance de radio-art n'est pas, pour Kogawa, le résultat d'une décision consciente ou d'une écriture qui viendrait organiser un ensemble structuré, mais le couplage et la confrontation d'entités qui ont leur vie propre, leurs virtualités propres. Ainsi pour lui, les mains ne sont pas dirigées par la pensée, elles ont leur propre « cerveau », leur autonomie et leurs propriétés particulières, au même titre que chacun des « composants » qui contribuent à former l'assemblage. Au sein de cet agencement singulier et hybride, à la fois électronique et corporel, chacun de ces composants constitue pour lui un « module autopoïétique<sup>20</sup> », c'est-à-dire une cellule d'un corps, interagissant en permanence avec les autres et participant à la modulation de la transmission.

À travers ses performances, il poursuit ainsi la réflexion philosophique qui l'a accompagné toute sa vie. En expérimentant avec ses dispositifs de transmission, c'est aussi la « plasticité » même des idées qui est en jeu : il s'agit de manipuler les concepts de Guattari, travailler le « moléculaire », construire des « agencements », des « couplages mécaniques »... De la même manière, les performances de radio-art font écho à la notion « d'évènement<sup>21</sup> », telle qu'on la rencontre dans la philosophie de Gilles Deleuze, parce qu'elles s'attachent à « ce qui arrive » plutôt qu'à « ce qui est » et travaillent les relations entre les choses plutôt qu'à partir des choses elles-mêmes. Le radio-art cultive l'évènement au sens deleuzien dans la transmission radiophonique, qui n'est plus ici affaire de fonction déterminée, mais de transformations possibles.

Pour Kogawa, il est clair que le corps ne peut plus être considéré hors de son devenir technologique, sans penser également la manière dont il est « augmenté » par ses prothèses communicantes (ordinateurs, téléphones et toute la technologie quotidienne qui complète nos perceptions) et par les flux d'informations ou d'énergies qui le traversent aujourd'hui. Si cette question reste par ailleurs un enjeu de vigilance politique, avec le radio-art il s'agit d'inaugurer le dépassement du

rapport conflictuel du corps avec la technologie, pour finalement lui substituer une relation horizontale où la machine n'asservit plus le corps, ni le corps la machine. Au passage, la radio a effectivement perdu sa fonction communicante et les ondes ne portent plus de message, mais la transmission est devenue un pur événement derrière lequel l'auteur s'est effacé, et qui engage une nouvelle sensorialité, une nouvelle corporéité.

**PALI MEURSAULT** est artiste sonore, compositeur et sound-designer. Lorsqu'il ne promène pas ses micros sur des glaciers, dans des forêts tropicales, des usines ou des datacenters, il collabore avec des musicien·nes ou des cinéastes, enseigne les arts sonores ou écrit sur la musique expérimentale, les cultures sonores et le radio-art. — <http://palimeursault.net>

**Une première version de ce texte a été publiée en deux parties dans la revue en ligne *Syntaxe* en 2012-2013, dans le cadre d'un dossier consacré à Tetsuo Kogawa, coordonné par Étienne Noiseau. Y figuraient également les premières traductions françaises de trois des "manifestes".**

1—Tetsuo Kogawa, *Vers une radio polymorphe*, cf. *infra*, p. 231.

2—Sauf indication contraire, les citations de Tetsuo Kogawa sont tirées d'un entretien par e-mail, réalisé entre septembre 2011 et septembre 2012, et traduites de l'anglais.

3—Référence à "l'incident d'Asama-Sanso" durant lequel l'United Red Army (Rengō Sekigun) massacra quatorze de ses membres. Le groupe ne doit pas être confondu avec la Japan Red Army (Nihon Sekigun) qui s'illustra quelques années plus tard par des enlèvements et détournements.

4—Tetsuo Kogawa, *Vers une radio polymorphe*, *op. cit.*

5—Radio Alice a commencé à émettre de manière illégale en 1976 à Bologne, en Italie, et comptait Franco "Bifo" Berardi parmi ses membres.

6—Radio Tomato a été créée en 1981 à Paris par le Centre d'Initiative pour les Nouveaux Espaces de Libertés (CINEL), dirigé par Félix Guattari.

7—Le terme est emprunté à Christopher Lasch, *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations* [La culture du narcissisme : la vie américaine à l'âge de l'épuisement des espérances], W. W. Norton & Company, 1978.

8—Tetsuo Kogawa, *Dépasser l'individualisme électronique*, cf. *infra*, p. 221.

9—La schizo-analyse oppose à la psychanalyse conventionnelle, construite à partir de la névrose œdipienne, un modèle fondé sur la figure singulière du schizo-phrène. Pour Félix Guattari et Gilles Deleuze, « l'inconscient ne délire pas sur

papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social», *L'Anti-Œdipe*, Éd. De Minuit, 1972. Voir aussi les passages consacrés à la schizo-analyse dans l'entretien entre Guattari et Kogawa, cf. *infra*, pp. 276-279.

10–Tetsuo Kogawa, *Vers une radio polymorphe*, *op. cit.*

11–Tetsuo Kogawa, *Un manifeste pour le radio-art*, cf. *infra*, p. 255.

12–L'expression fait ici référence à l'ouvrage de Denis de Rougemont, *Penser avec ses mains* (1935), Idées-Gallimard, 1972.

13–Étienne Noiseau, *Tetsuo Kogawa ou la radio à mains nues*, Discuts N°3 et Syntone : <http://www.syntone.fr/article-tetsuo-kogawa-ou-la-radio-a-mains-nues-111949297.html> – consulté le 22/09/2018.

14–Sur la participation d'Adorno au "Princeton Radio Research project" et sur sa critique de la radio, voir les écrits rassemblés dans *Current of music, Éléments pour une théorie de la radio*, Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

15–Nous avons ici préféré un terme surtout utilisé au Québec pour traduire l'expression de "média-art", les notions plus courantes en France d'"art multimédia" (qui renvoie à une pratique plus ancienne de l'installation) et d'arts "audiovisuels" ou "numériques" (qui apparaissent plus tardivement au fil des évolutions technologiques) n'étant pas tout à fait équivalentes.

16–Tetsuo Kogawa, *Un Manifeste pour la micro-radio*, cf. *infra*, p. 245.

17–Idem.

18–Voir : Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Éditions Recherches, 1977.

19–Tetsuo Kogawa, *Un Manifeste pour la micro-radio*, *op. cit.*

20–Tetsuo Kogawa emprunte le terme à Francisco Varela pour qui "l'autopoïèse" définit un système capable de se produire lui-même, en interaction permanente avec son environnement, sur le modèle de la cellule. Sur cette question, voir *Lines of sight* [Lignes de mire], conversation avec Yasunao Tone, Radio Web Macba : <http://rwm.macba.cat/en/linesofsight-tag/> – consulté le 22/09/2018.

21–Le terme de "convivialité" est ici à entendre selon le sens que lui donne Ivan Illich dans *La Convivialité*, Le Seuil, Paris, 1973.

22–Sur cette question, voir en particulier : François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, Presses Universitaires de France, 1994.