

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=LPM&ID\\_NUMPUBLIE=LPM\\_008&ID\\_ARTICLE=LPM\\_008\\_0137](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LPM&ID_NUMPUBLIE=LPM_008&ID_ARTICLE=LPM_008_0137)

---

## Signaux de la très riche vie acoustique

par Catherine PEILLON

| Actes Sud | La pensée de midi

2002/2 - N° 8

ISSN | ISBN 2-7427-3837-1 | pages 137 à 142

---

Pour citer cet article :

– Peillon C., Signaux de la très riche vie acoustique, La pensée de midi 2002/2, N° 8, p. 137-142.

---

Distribution électronique Cairn pour Actes Sud.

© Actes Sud. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Signaux de la très riche vie acoustique<sup>1</sup>

PAR CATHERINE PEILLON

## PRATIQUES SAVANTES DU REMIX. ET INVERSEMENT.

Quel est le lien entre Antonin Artaud et Pierre Schaeffer ? Entre Pierre Schaeffer et Marc Chalosse, DJ Nem ou Command Geko ? Exprimé tout autrement, peut-on (ré)concilier les deux approches : électroacoustique contemporaine (musique concrète<sup>2</sup> ou électronique<sup>3</sup>), et les musiques électroniques<sup>4</sup> (courant des musiques actuelles apparu au début des années quatre-vingt) ? Peut-on les comparer, peut-on les affilier, peut-on les réunir à travers leurs publics ? L'une et l'autre ne sont-elles pas confinées chacune à son rôle, son intrinsèque détermination ? L'une aventureuse, expérimentale et de fait confidentielle ; l'autre clandestine ou consensuelle, mais festive et populaire ?

La première a une action "sourde" qui modifie les conditions mêmes d'appréhension du phénomène sonore ; la deuxième s'accommode des révoltes, des revendications, leur donne du *groove*.

Le Printemps de Bourges cuvée 2002, aux aguets comme toujours de toutes les évolutions, vient se pencher sérieusement sur le problème par le biais d'une exposition de machines-instruments sonores conçus au siècle dernier, par une série de débats sur le thème des "Pionniers et héritiers des musiques électroniques", par l'invitation de Jean-Michel Jarre lequel, mine de rien, tout en descendant directement de l'enseignement de Pierre Schaeffer, vulgarisa auprès du grand public l'existence du "média électroacoustique". Mais surtout, l'*audio-brunch* fut un des temps forts de Bourges avec la rencontre le 13 février 2002 vers 14 heures de Luc Ferrari (un peu plus de soixante-dix ans au compteur, compositeur, membre du GRM<sup>5</sup> dès la première heure, inventif, indépendant, indomptable et éternellement jeune) et d'Oliver Chesler (DJ Olive, scratcheur américain, issu des mouvements underground new-yorkais).

"Ils ne sont pas si étrangers l'un à l'autre. Le premier manie les sons, les casse et les déstructure,

jusqu'aux plus classiques (la Cinquième de Beethoven), l'autre jongle avec des vinyles. [...] Ils jouent ensemble", conclut Véronique Mortaigne envoyée par le journal *Le Monde*.

Les initiatives de cette nature (observation des liens, expérimentations, mises en présence, interrogations...) commencent à foisonner sous l'effet de la maturation interne de cette problématique. Le couple esotérique-exotérique, ses aventures, ses avatars, ses moments de pur bonheur. Une de ces tentatives les plus réussies, les plus pertinentes, revient au label Signature (créé par Radio France) et en l'occurrence à l'explorateur Marc Chalosse, musicien-voyageur atypique.

## LIPITONE ET SON DOUBLE

Marc Chalosse, alias Lipitone, abordera bientôt la quarantaine avec un visage juvénile et une intelligence active, réfractaire à toute usure (du temps, de l'expérience ou des désillusions). Après des études de piano classique et d'analyse musicale au conservatoire de Lyon, il s'envole à dix-sept ans pour New York et Rochester, expérimente le jazz en décalage horaire puis s'installe à Paris pour croiser ses touches avec des jazzmen internationaux (Robin Eubanks, Lonnie Plexico, Craig Harris, Buddy Collette, Stafford James, Steve Argüelles...). Quelques musiques de scène pour Jérôme Savary plus tard, au sein de ses démarches compositionnelles, il aborde soudain le rivage des musiques électroniques. Eveil de Lipitone qui dormait en lui. Révolution intérieure. Prise de conscience des nouvelles possibilités sonores qu'offrent ces horizons technologiques. Sans en faire une religion. C'est plutôt un trousseau de clefs, qui ouvre la porte d'un nouvel univers : travail poussé sur le son, technique et maîtrise de l'échantillonnage, enchaînements, répétitions, placements rythmiques modifient radicalement son approche de la composition ainsi que son jeu instrumental. Il transpose au clavier des techniques de

jeu propres aux DJ. Lipitone pousse la porte d'un nouveau champ relationnel : devient membre du collectif Toy Sun où DJ et musiciens improvisent collectivement, puis entame une collaboration étroite et régulière avec Frédéric Galliano avec lequel il découvre le champ de la musique traditionnelle africaine et des programmations. Enfin il intègre le trio de Laurent Garnier et devient l'un des piliers du temple.

En février 2001, à l'invitation de Frédéric Galliano et sous son pseudonyme, il inaugure la nouvelle collection du label Frikiyiwa : "Nuits sur écoute", transcription sonore de la topographie d'un lieu – ici le village de Bougouni au Mali. Autorisé à enregistrer ses échantillons sonores uniquement la nuit, ce disque se situe entre musique traditionnelle mandingue, musique électronique, ambient, dub et émission de radio.

#### DÉMONSTRATION RADIOPHONIQUE.

A propos d'émission de radio justement, Marc Chalosse nous a donc livré il y a quelque temps un projet très particulier.

*"Nous ne savons rien de la vie, nous. Je ferai cette démonstration radiophonique."* (Antonin Artaud, Pour préparer l'émission III, Gallimard)

Ainsi parle Antonin Artaud quand, en 1947, il prépare son émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, laquelle, ajournée puis interdite, sera 50 ans plus tard – et selon la volonté de Marc Chalosse – scratchée, échantillonnée, remixée...

Artaud/Chalosse, *Pour en finir avec le jugement de Dieu / Artaud Remix*, 2 CD Signature DIG 12008/9 (distr. Harmonia Mundi)

11 SEPTEMBRE 2001 / 21 AVRIL 2002

#### Actualité d'un visionnaire ou *pertinence éternelle de la conscience*

*"Mais il faudrait être bien naïf à l'heure qu'il est pour ne pas comprendre que le capitalisme américain comme le communisme russe nous mène tout droit à la guerre, alors par voix, tambour et xylophones j'alerte les individualités pour qu'elles fassent corps."* (Antonin Artaud, lettre à Wladimir Porché, directeur de la Radiodiffusion française, 7 février 1948)

*"C'est ainsi qu'à l'occasion d'une guerre, d'une révolution,*

*d'un bouleversement social encore dans l'œuf, la conscience humaine est interrogée et s'interroge, et qu'elle porte aussi son jugement. [...] C'est ainsi que d'étranges forces sont soulevées et amenées dans la voûte astrale, dans cette espèce de coupole sombre que constitue, par-dessus toute la respiration humaine, la venimeuse agressivité du mauvais esprit de la plupart des gens."* (Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, introduction, Gallimard, œuvres complètes tome XIII)

#### LE DEVOIR

*De l'écrivain, du poète*

*N'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il ne sortira jamais*

*mais au contraire de sortir*

*Dehors*

*Pour secouer,*

*Pour attaquer*

*L'esprit public*

*Sinon*

*A quoi sert-il ?*

*Et pourquoi est-il né ?*

(Antonin Artaud, lettre à René Guilly, 7 février 1948)

Las, l'histoire est connue de la commande passée à Antonin Artaud, au sortir de ses longues années d'internement, d'écrire une émission radiophonique. Précisément, Fernand Pouey, alors directeur des émissions dramatiques et littéraires de la Radiodiffusion française (RDF), proposa à Artaud de préparer une émission à inclure dans un cycle intitulé "La Voix des poètes". Il laissait toute liberté à l'auteur dans le choix des poèmes et leur mise en onde, affrétait à son attention une secrétaire de la maison chargée de recueillir les textes sous la dictée. Ces derniers furent ainsi écrits, répétés puis enregistrés au cours de plusieurs séances rue François I<sup>er</sup> entre le 22 et le 29 novembre 1947. Pour ce faire, Antonin Artaud s'entoura de Maria Casarès, Paule Thévenin et Roger Blin. "Que Paule n'ait que deux ou trois phrases à travailler, que le reste elle le dise comme un texte de journal. La poésie sera donnée par la sonorisation" (*Pour préparer l'émission*, VII). Bruitages et compositions musicales firent l'objet d'enregistrements séparés. Xylophone, tambours, timbales, gongs, chantonnements, cris,

glossolalies... “Voix nasillarde, harmoniques d’une variété inouïe”, “cris inarticulés, mots grossiers, tirades incohérentes...”, écriront les critiques enchantés ou horrifiés.

*Je voulais une œuvre neuve et qui accrocha certains points organiques de vie,*

*Une œuvre*

*Où l’on sent tout le système nerveux*

*Éclairé comme au photophore*

*Avec des vibrations,*

*Des consonances*

*Qui invitent*

*L’homme*

*A sortir*

*AVEC*

*Son corps*

*Pour suivre dans le ciel cette nouvelle, insolite et radieuse épiphanie...*

(Antonin Artaud, lettre à Wladimir Porché, directeur de la Radiodiffusion française)

A l’issue de la séance d’enregistrement, Antonin Artaud devait déclarer : “*Eh bien, jusqu’ici je n’étais qu’écrivain, acteur, metteur en scène, dessinateur, me voici maintenant musicien.*”

### THÉÂTRE ET MUSIQUE, CONQUÊTE DE LA VÉRITÉ DU CORPS (DANS L’ESPACE) PAR LE SON, LA PRÉSENCE ET SON ARCHITECTURE VIBRATOIRE

Artaud devait collaborer dès 1931 avec Edgar Varese à la réalisation d’un opéra (projet d’écriture qui resta inachevé). En 1935, treize ans avant l’invention “officielle” de la musique concrète par Pierre Schaeffer, la représentation des *Cenci* fut l’objet d’un traitement sonore particulier “*Le spectateur se trouvera, dans Les Cenci, au centre d’un réseau de vibrations sonores.*” Artaud travailla avec le compositeur Roger Désormière. Les matériaux de base relevant de l’enregistrement préalable de toutes sortes de sons : bruits d’enclume, d’écrous, de limes... “*Et le bourdon de la cathédrale d’Amiens qui fut ensuite diffusé au début du spectacle sur quatre haut-parleurs, aux quatre points cardinaux de la salle, ce qui, à mon sens, est une première. Il y avait des enregistrements de bruits de pas et aussi un son de métronome oscillant à différentes vitesses ainsi que les ondes Martenot, jouées “live”, employées à des fins de stridence, pour amplifier,*

*par exemple dans la scène de l’assassinat, le paroxysme du drame. Tout ceci étant diffusé très fort, à la limite du supportable.*” (Marc Chalosse)

Artaud actualise en l’anticipant le rêve de Pierre Schaeffer : la recherche musicale d’un matériau neuf, débarrassé du préjugé musical... Les nouveaux objets sonores.

Antonin Artaud meurt le 4 mars 1948. En novembre de la même année, Pierre Schaeffer, le musicien, poète, polytechnicien, qui travaille précisément à la Radiodiffusion française, jette les bases du Groupe de Recherches Musicales (GRM) de la RDF dont on connaît le destin et l’impact historique. “Serait-il possible, dans la riche matière des bruits naturels ou artificiels, de prélever des portions qui serviraient de matériaux pour une construction organisée ?” interroge le fondateur de la musique “concrète”, l’inventeur des machines qui vont libérer l’expression musicale et secouer le questionnement du phénomène sonore pour plusieurs siècles. Cette révolution rejoint les préoccupations et/ou les influences de la plupart des compositeurs du xx<sup>e</sup> siècle depuis Darius Milhaud jusqu’à Pierre Boulez, en passant par Olivier Messiaen et Yannis Xenakis pour n’en citer que quelques-uns et sans parler des collaborateurs, cofondateurs, disciples et parricides du GRM même. D’anamorphoses temporelles en manipulations de profils et modulations de forme, une doctrine tout à fait nouvelle et iconoclaste du mixage et du montage naît, qui influencera à jamais tous les courants de la musique contemporaine savante et expérimentale comme on l’a évoqué mais aussi toutes les pratiques musicales actuelles. Et au-delà même du musical : le champ cinématographique (Godard et les suivants), le champ poétique, voire littéraire. Car la musique n’est pas toujours à l’avant-garde de tous les arts, elle n’en a cure car sa nécessité ne se compromet pas avec une histoire “positive” de l’esprit humain. Indépendante, elle coïncide néanmoins quelquefois furieusement avec celle-là.

### LE LIVE OU LA MISE EN SCÈNE

Marc Chalosse confie à Evelyne Grossman<sup>6</sup> la mise en œuvre live (sur scène) de l’*Artaud Remix* à Paris

récemment. “La sonorisation était réalisée par Christian Zanési, du GRM : il y avait 14 points de diffusion et le son pouvait, par des manipulations à la console, se déplacer dans la salle. Imaginez un son qui est à gauche, derrière la scène, et qui peut passer d’un point à un autre suivant n’importe quelle oblique ; le spectateur a l’impression que le son se déplace, comme dans les cinémas équipés du système Dolby. C’est exactement cela que voulait faire Artaud : spatialiser le son, faire entendre la vibration, que les mots et les bruits se répandent dans l’espace, qu’ils “soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements”. Il s’agissait d’immerger complètement le spectateur, d’abolir, comme l’on sait, la séparation entre la scène et la salle. Ce qui importait donc pour lui, c’est la matérialité du son. Artaud reprochait ainsi à Messiaen de penser la musique de scène pas assez comme matériau sonore, trop comme des notes de musique.”

#### DU REMIX EN GÉNÉRAL ET D’ARTAUD REMIX EN PARTICULIER

Selon Lipitone, le remix, version exotérique, naquit d’impératifs de marché (formats marketing) : “transformer des tubes comme ceux de Michael Jackson par exemple, pour les rendre dansables en discothèque. Le remixeur recréait un morceau à partir des éléments clés de l’original : la voix, certains “gimmicks” instrumentaux, etc. Le principe ensuite est devenu organique : il s’est agi, plus largement, de prélever des éléments d’une œuvre musicale existante et d’en faire autre chose. Schaeffer (encore lui) avait déjà expérimenté la chose en 1949 : il avait composé puis enregistré une pièce pour orchestre (Sphoradie) qu’il avait ensuite remixée dans son studio de la RDF.”

Les complices de Marc Chalosse pour l’Artaud remix (iconoclastes d’iconoclaste) sont le subtil et mélodique percussionniste Steve Argüelles, l’expérimenté DJ Nem aux platines et le “bidouilleur” d’électronique ex-chanteur de Trash (Command Geko).

“On a improvisé librement pendant un après-midi. J’avais donc fixé des limites, m’inspirant du disque lui-même et des conceptions musicales d’Artaud. Ainsi, il n’y aurait pas de mélodie puisque, d’après tous les

témoignages, la mélodie ne l’intéressait pas du tout. En revanche, il y aurait l’utilisation maximale des registres graves et aigus (en référence à sa propre voix), des percussions bien sûr, des sons synthétiques. J’ai demandé à DJ Nem d’utiliser le disque vinyle de Pour en finir... pendant la séance d’enregistrement. Il l’a “scratché”, a créé des boucles en temps réel, etc. Comme je ne voulais pas trahir l’esprit d’Artaud, il fallait qu’il y ait nécessairement des éléments de paroxysme, que ce soit puissant d’un point de vue sonore, il fallait que cela touche le système nerveux de celui qui écoute. Il y a donc assez peu de moments calmes, c’est dans l’ensemble assez violent, proche de la transe. Ce n’est pas une musique apaisée. Tout le matériau provenant de cette séance a ensuite été remixé dans l’ordinateur par moi-même et chacun des participants.”

“L’institution qui renonça, voici plus de cinquante ans, à diffuser l’émission qu’elle avait commandée à Antonin Artaud en 1947 édite aujourd’hui cette émission sous forme de disque compact...”, annonce le livret inséré dans le coffret d’Artaud Remix Il y fallait bien un peu de gravité puisqu’il s’agit non pas de faire amende honorable ni de réparer un quelconque préjudice (irréparable, de toute façon) mais de se confronter à nouveau à ce corpus sonore (le coffret contient l’enregistrement de l’émission tel qu’initialement opéré par Artaud), d’en interroger toute la féroce vérité.

Marc Dachy continue dans ses notes pour le livret du disque : “Par un intéressant retournement des choses, ce n’est pas Artaud tel qu’il fut justement mis en exergue par l’avant-garde littéraire (Philippe Sollers, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Paule Thévenin, Susan Sontag) qui resurgit ici, ce n’est pas non plus strictement “l’émission interdite d’Antonin Artaud” qui se voit aujourd’hui publiée mais ce moment significatif, urgent dans l’œuvre poétique d’Artaud qui se trouve adopté, revendiqué par une autre avant-garde contemporaine, essentiellement active, elle, dans le domaine de la musique, espace doté pour l’heure d’une liberté et d’une mobilité absentes des autres champs de l’avant-garde.”

“J’ai cherché pour ma part une appropriation d’éléments qui stimulaient ma propre création musicale. Ce qui m’intéressait c’était la musique, la musique des mots, l’énergie transmise par les mots mêmes. D’ailleurs, on le sait, la pratique du remix est fondée sur le pillage concerté, la réappropriation modifiée, la récupération, la citation musicale, et c’est d’ailleurs une pratique qui est loin d’être étrangère à l’univers d’Artaud. Prenez *Le Moine* de Lewis, par exemple, “raconté par Antonin Artaud” en 1930... C’est une sorte de remix. Que fait Artaud ? Il l’indique clairement dans son avertissement au lecteur, il ne s’agit ni d’une traduction, ni d’une adaptation, mais d’une sorte de “copie” en français du texte anglais original. [...] entre *remake* et *remix*.”

“C’est d’une extrême modernité, cette pratique du plagiat, de la réappropriation, de la réécriture, comme dans la musique concrète qui utilise des fragments existants pour en faire autre chose.”

“Il faut désacraliser Artaud. La démarche elle-même, la posture, à mon avis, est légitime. D’ailleurs, plus l’œuvre est sacralisée, plus elle est chargée, et plus c’est difficile et plus c’est intéressant. Plus cela pose de problèmes, justement.”

1 Luigi Nono, *Écrits*, Christian Bourgois Editeur.

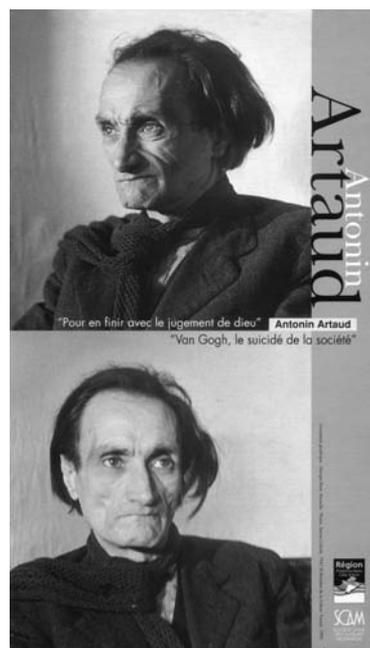
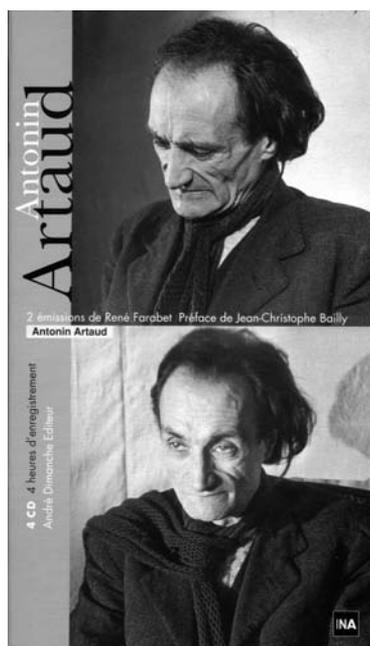
2 La musique concrète relève de techniques de composition basée sur le montage d’échantillons sonores (instruments et *bruits* concrets) préalablement réalisés. L’utilisation de procédés techniques modernes permet une approche architecturale de la musique très libre.

3 La musique électronique réfère à l’utilisation de synthétiseurs, soit d’appareils générant électroniquement les sons, comme instruments de base.

4 Les musiques électroniques puisent leurs sources dans les années soixante-dix avec le mouvement *new age* (Jean-Michel Jarre) puis se développent dans les années quatre-vingt à Détroit, en particulier grâce à la fabrication en série des machines de synthèse sonore. Les années quatre-vingt-dix ont vu la multiplication des courants musicaux associés et l’apparition du *scratch*.

5 Groupe de Recherche Musicale, studio de création et d’expérimentation créé au sein de la radiodiffusion française dont Pierre Schaeffer et Luc Ferrari sont cofondateurs entre 1958 et 1959.

6 Dans un entretien réalisé le 12 juillet 2001 pour la revue *Europe*.



**Pour en finir avec le jugement de Dieu** suivi de **Monsieur Van Gogh, vous délirez** Antonin Artaud. 1 coffret comprenant 1 livre (56 pages) et 4 CD audio. André Dimanche Editeur, 1995. L’enregistrement original et complet de l’émission radiophonique de 1947.

# NUPUR

BLAISE CENDRARS

*Nous sommes suspendus entre le ciel et la mer dans le chant des rossignols  
Raymone et moi  
Et évoquons Paris  
Et parlons des gens que nous avons connus  
Et pour ne pas rire ou pleurer  
Et ne pas gâcher les mystères de l'existence  
Nous nous balançons sans plus rien dire  
La grande ville – Saint-Segond  
Nous nous laissons aller  
Aller et venir  
Nous nous balançons en silence  
Portés par le baume des orangers en fleurs*

*Hamacs aux mouvements contraires dont pend  
une main  
une gourmette  
une cigarette*

*Trou d'air  
Trou dans la mémoire  
Trou  
On plane  
On monte  
On tombe  
Trou dans la nuit  
Trou de serrure  
Une étoile sur la mer  
Une touffe de lavande au sol  
Une parole en l'air  
Les mailles du filet*

*Trou  
Trous  
La robe se déchire  
On se pâme  
Et se pâmait aussi le vieux saint homme qui s'était retiré dans  
la solitude du Pamir  
Dans la dernière ville  
Avant de s'engager sur le sentier qui devait le mener dans les  
hautes solitudes des montagnes de la frontière  
Et, traversant la dernière ville, il avait levé les yeux sur une  
bayadère qui lui souriait  
Et voici que maintenant il<sup>1</sup>*

1<sup>er</sup> mai 1949

Extrait de *NUPUR, Poèmes de la contemplation*<sup>2</sup>, in *Poésies complètes*, vol. I, Denoël, 2001

1 Le manuscrit s'interrompt ici (NDE).

2 Un des très rares poèmes écrits par Blaise Cendrars après 1924. Il a été pour la première fois publié par Miriam Cendrars, sa fille, dans *Blaise Cendrars*, Balland, 1984.