

ARTAUD REMIX

Entretien avec Marc Chalosse

Marc Chalosse est musicien et compositeur. Après des études de piano et d'analyse musicale au conservatoire de Lyon, il s'est ensuite consacré au jazz et, depuis ces dernières années, à la musique électronique. Il a dernièrement conçu et dirigé l'enregistrement d'un disque compact, « Artaud remix », produit par Radio France – France Culture dans la série « Signature » (randombias.com). Dans le même coffret, à côté du CD « Artaud remix », un second CD reprend l'enregistrement par Artaud, de novembre 1947 à janvier 1948, de l'émission « Pour en finir avec le jugement de dieu », émission qui lui avait été commandée par la Radio-diffusion française et resta longtemps censurée.

Evelyne Grossman – *Avant de parler de la démarche musicale et artistique qui a été la vôtre pour ce disque, « Artaud remix », j'aimerais que vous rappeliez ce qui, selon vous, lie Artaud aux recherches musicales de son époque et, singulièrement, à la musique concrète. On sait, par exemple, qu'il y eut vers 1932, un projet de collaboration entre Artaud et Edgar Varèse : à la demande de Varèse, Artaud devait écrire le livret d'un opéra. Il ne reste de ce projet inachevé qu'un schéma pour la scène qu'Artaud intitula Il n'y a plus de firmament mais où, déjà, il entendait mettre l'accent sur la spatialisation scénique des sonorités (« La musique donnera l'impression d'un cataclysme lointain et qui enveloppe la salle, tombant comme d'une hauteur vertigineuse. Des accords s'amorcent dans le ciel et se dégradent, passent d'un extrême à l'autre. Des sons tombent comme de très haut, puis s'arrêtent court et s'étendent en jaillissements, formant des voûtes, des parasols. Étages de sons »).* Plus tard, en 1935, la mise en scène des Cenci, au Théâtre des Folies-Wagram, donna lieu, on le sait, à une série d'expérimentations sonores fondamentales (« ... le spectateur se trouvera, dans les Cenci, au centre d'un réseau de vibrations sonores »).

Marc Chalosse - Nous avons, en effet, quelques témoignages de ce que devait être la musique des Cenci. On sait qu'Artaud travailla avec un musicien, Roger Désormière et que tous deux avaient, par exemple, enregistré des bruits d'enclume, d'écrous, de limes, pour la scène de la prison, afin d'évoquer « le bruit d'une usine en plein mouvement ». Désormière avait également enregistré 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 », précise Artaud, 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.

Ce qui est intéressant, c'est que ce travail allait bien au delà d'un simple bruitage; il s'agissait réellement d'une musique, le but poursuivi étant explicitement de toucher la sensibilité, le système nerveux des spectateurs.

Nous sommes donc en 1935, soit plus de 13 ans avant l'invention « officielle » de la musique concrète par Pierre Schaeffer. 1948, c'est l'année où Schaeffer, qui travaille à la radiodiffusion française (cette même radio qui censura, la même année, « Pour en finir avec le jugement de dieu »), lance les bases du Groupe de Recherches Musicales de la RDF.

- *Justement, à propos de ces nouveaux « objets sonores » de Pierre Schaeffer ou de Pierre Henry, quel rapport verriez-vous entre les recherches scénographiques d'Artaud, son utilisation architecturale et spatiale de la musique, et ces nouvelles musiques « machiniques » qui ont bouleversé l'écriture musicale par un travail, entre autres, sur la spatialisation du son ?*

- La spatialisation, c'est-à-dire le mode de diffusion du son, dépendait naturellement des possibilités techniques de l'époque : à partir du moment où l'on a deux sources sonores, on a déjà une impression d'espace (c'est le principe de la stéréophonie) et *a fortiori* avec quatre sources disposées « aux quatre points cardinaux de la salle ». Artaud lui-même précise : « Tout comme dans le Théâtre de la Cruauté, le spectateur se trouvera, dans *les Cenci*, au centre d'un réseau de vibrations sonores ». Je pense que s'il avait continué au delà de cette première tentative, il aurait exploité au maximum ces possibilités. Ce sont en effet des techniques qui se développeront dans le milieu de la musique concrète à partir des années cinquante.

Dans le concert que j'ai donné récemment à La Maroquinerie, à partir du « Artaud remix », la sonorisation était réalisée par Christian Zanési, du GRM : il y avait 14 points de diffusion et donc 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 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.

C'est vraiment cela qui s'est joué au début des années cinquante. Un certain nombre de musiciens ont dit : on arrête de faire de la musique avec des notes, on prend des sons concrets, et on les extrait de leur contexte, en les bouclant sur eux-mêmes, par exemple..

- « *Des sons concrets* », cela signifie quoi, exactement ?

- Justement, Schaeffer oppose la musique abstraite c'est-à-dire la musique qui est faite avec des notes, c'est-à-dire toute la musique occidentale, avec la musique concrète, qui provient de sons concrets, c'est-à-dire de sons qui ne sont pas des sons musicaux : des bruits, de trains, de casseroles... C'est ce qu'a fait Artaud en 1935 dans *les Cenci*.

Artaud préfigure vraiment la musique concrète. Il faut se souvenir en effet de ce que devait être la musique des spectacles de l'époque. Il devait y avoir un orchestre ou au moins un pianiste, éventuellement un bruiteur. Avec Artaud, on se situe bien au-delà, puisqu'il fait appel à un musicien, Roger Désormière, à qui il demande d'utiliser des bruits enregistrés, mais pas à la façon d'un bruiteur, à la façon d'un compositeur.

Qu'est-ce qui, précisément, peut intéresser un musicien dans l'enregistrement réalisé par Artaud ?

- D'un point de vue musical et sonore, c'est d'une grande richesse. Au niveau vocal, on se trouve d'ordinaire devant l'alternative de la voix parlée ou de la voix chantée. Et souvent, la voix parlée, surtout en Français c'est assez monocorde. Mais là, dans l'enregistrement d'Artaud, on se retrouve avec un registre étonnant, du grave au très aigu, avec des

modulations extrêmement riches et expressives qui contrastent avec le débit plutôt lent et mesuré de sa diction.

En outre, d'un point de vue vocal, les glossolalies sont absolument *inouïes*, au sens propre du terme. Il y a certes des compositeurs comme Berio qui ont été à l'écoute de la voix humaine, soit parlée soit chantée mais là on est en 1947 et il s'agit d'une utilisation de la voix en complète rupture avec ce que l'on pouvait entendre jusque-là. Ce n'est même pas du chanté-parlé, au sens du *Sprechgesang* de Schönberg. C'est au-delà. Cela a à voir avec un délire, un paroxysme qui n'existent pas chez Schönberg. C'est l'inconnu.

- *Cela a à voir avec le corps chez Artaud...*

- Voilà. C'est cela. Comme dans le cas des percussions où le corps est pour ainsi dire en prise directe avec l'instrument. Le seul intermédiaire, entre le corps et l'instrument c'est une baguette, ce qui autorise une approche brute et intuitive du jeu instrumental. D'ailleurs les interludes musicaux de l'original sont probablement la première manifestation d'Art brut jamais enregistré. Ces « Xylophonies » dont Artaud était si fier sont extraordinaires : sous la fausse naïveté de la mélodie on sent quelque chose de nerveux, de tendu, de sous-jacent qui met réellement l'auditeur mal à l'aise. Pour ma part, je visualise très bien le mouvement du corps d'Artaud sur l'instrument.

Il faut préciser un peu ici ce qu'on entend par remix. A l'origine, dans les années 80, cela consistait à transformer des « tubes » comme ceux de Michael Jackson par exemple, pour les rendre dansables en discothèque. Pour cela, 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 remixé lui-même dans son studio de la RDF.

Je crois dans la nécessité de s'imposer certaines contraintes. Avec les machines actuelles, l'échantillonneur par exemple qui permet l'archivage et la mise à disposition de tous les sons enregistrés, on a toute l'étendue sonore possible. On peut utiliser très facilement n'importe quel son du monde et se l'approprier quasiment sans limites. C'est énorme, c'est une palette gigantesque. Il faut donc se fixer des contraintes, des limites, et c'est justement se qu'impose le principe du remixage.

J'ai donc organisé une séance d'enregistrement avec un percussionniste (Steve Argüelles), un DJ (DJ Nem) et un « 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, de sons synthétiques. J'ai demandé à DJ Nem d'utiliser le disque vinyle du disque 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.

- *C'est une pratique savante du remix ?*

- Disons qu'il y a une ambivalence. Je ne suis pas DJ, ni compositeur de techno, mais je m'intéresse à ces musiques et je travaille régulièrement avec des gens qui viennent de ces mouvements, des musiciens qui ne sortent pas du Conservatoire. Je ne voulais pas que ce travail musical soit étiqueté comme musique contemporaine ou savante. Sans faire du prosélytisme à tout prix, j'avais envie que cela donne envie à des gens qui n'ont pas du tout accès à l'univers d'Artaud de l'entendre un peu et puis éventuellement de le lire. Il ne s'agit pas d'en faire une œuvre populaire mais je pense qu'un disque comme cela peut toucher quelques personnes. Je le vois autour de moi : il y a des gens qui n'avaient jamais entendu parler d'Artaud, qui ont écouté le disque et qui se sont dits : pourquoi ne pas essayer de le lire ?

- *Dans le remix, on entend très mal le texte mais ce n'était pas votre but, j'imagine, de faire entendre le texte ?*

- Oui c'est vrai, mais l'original d'Artaud est dans le coffret. D'ailleurs, c'est la loi du genre : souvent le remix n'a qu'un très lointain rapport avec l'original. Là, je pense que le rapport est variable, suivant les morceaux. Par exemple, dans le premier morceau, un remix de DJ Nem, on entend distinctement Maria Casarès pratiquement du début jusqu'à la fin. Il y a d'autres moments du disque beaucoup plus abstraits : certains fragments ont été modulés, très modifiés. D'ailleurs cela aurait été absolument redondant si l'on avait utilisé les éléments sonores, sans fragmenter, sans retoucher l'original. On aurait eu un effet de superposition gratuit, sans fusion. 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. Comme d'un peintre qui copierait le chef-d'œuvre d'un maître ancien, avec toutes les conséquences d'harmonies, de couleurs, d'images surajoutées et personnelles que sa vue lui peut suggérer ». Il retranche, il réécrit, il réinterprète, annexe le roman à son univers personnel, entre « remake » et « remix »

- *Qu'est-ce que la propriété d'une œuvre ? Appartient-elle à quiconque « en propre » ? Quel est le corps propre d'une œuvre d'art ? C'est l'une des questions essentielles qu'Artaud pose à la littérature. Qui a écrit, par exemple, les poèmes de Nerval ? Catherine, répond-il, l'une de mes « filles de cœur ». Ou encore, lorsque, en 1943, enfermé à l'hôpital psychiatrique de Rodez, il écrit ses Variations à propos d'un thème, d'après Lewis Carroll, il accuse Carroll d'être un plagiaire : « Car Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi et qu'on a fait disparaître... ».*

- 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. *Le Moine* est donc une sorte de remix : il a choisi une œuvre, il a décidé qu'il n'en changerait pas le sens général, il s'est approprié un matériau existant pour composer autre chose. C'est aussi une forme de limite donnée à l'imaginaire, ce refus d'inventer une histoire. Il avait déjà fait cela avec *les Cenci*, inspirés de Shelley et de Stendhal : il n'éprouvait sans doute pas le besoin d'inventer une histoire.

Beaucoup de musiciens à l'heure actuelle partent de ce constat : à quoi bon essayer d'inventer une mélodie ou un rythme. Il se peut que tout ait été fait dans ce domaine. En revanche, il reste beaucoup à inventer à partir d'éléments existants. L'intéressant alors, c'est le processus, c'est d'agir sur la matière musicale même. Ce qui m'a intéressé également dans ce travail, c'est qu'Artaud est presque un fétiche pour beaucoup, or il faut selon moi « en finir avec » les fétiches. C'est un personnage, on le sait, emblématique, et qui a été fétichisé à outrance, de façon absolument délirante. C'est d'ailleurs ce qui m'a retenu de lire Artaud pendant longtemps : il y avait un tel excès, une telle sacralisation de cette œuvre de la part d'intellectuels, d'universitaires, d'artistes. Il faut désacraliser Artaud. Ce qui ne veut pas dire que l'on ait tous les droits. Moi, en tant que musicien, en 2001, j'ai absolument le droit, me semble-t-il, de prendre n'importe quelle œuvre existante et d'en faire autre chose, à condition, naturellement, de le faire bien. Mais 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.

- *Quelle est la démarche du remix lorsqu' il est joué en concert, comme vous l'avez fait ? S'agit-il alors d'un spectacle à part entière ?*

- Je n'ai fait, en réalité, qu'un seul concert de ce remix, un peu à contre-cœur, d'ailleurs. Je ne voulais pas le faire, je me suis laissé convaincre. C'était à la fois réussi et discutable. Je voulais impérativement qu'en plus de la musique, il y ait des images vidéo (conçues par Éric Vernhes), que cela constitue un spectacle. Certains des spectateurs m'ont dit après qu'ils n'avaient pas retrouvé le Théâtre de la Cruauté. Je ne suis naturellement pas dépositaire du Théâtre de la Cruauté mais je comprends cette critique : je mêle cette voix et ce spectacle qui s'appelle « Artaud remix » sur une scène – et c'est tellement connoté, Artaud et la scène ! Je pense qu'il faudrait introduire dans ce spectacle des comédiens, des danseurs. Il faudrait qu'il y ait de la chair sur scène. Une de mes idées serait de tenter ceci dans une discothèque. Dans ce genre d'endroit, le son est d'une extraordinaire puissance, il vient de partout, les graves vibrent et vous êtes littéralement pris par le son. Vous entendez autant la musique par les oreilles que par le corps. Vous ressentez la musique. Vous êtes debout, c'est important. Il n'y a pas de scène : c'est ce qu'Artaud voulait faire. On pourrait imaginer des comédiens avec des micros HF qui soient dans le public. Il faudrait construire avec tout ceci une scénographie : mettre les gens debout, les agglutiner, avec parmi eux des danseurs et des comédiens qui passent (on entend très bien le son de la voix avec les micros HF), on ne saurait pas alors d'où vient le son, cela agirait comme une musique de voix-matière, délocalisée ... Certains comédiens pourraient être sur des podiums, au beau milieu des spectateurs... Cela aurait intéressé Artaud, certainement, lui qui voulait dans son premier manifeste du Théâtre de la Cruauté que le spectateur soit placé au milieu de l'action, « enveloppé et sillonné par elle »... Il faudrait qu'il y ait plusieurs actions, que le spectateur puisse se déplacer, bouger, danser : « Faites danser l'anatomie humaine », disait Artaud.

Entretien réalisé le 12 juillet 2001 par Evelyne Grossman