

silence



Jon
Appleton
*Contes de la
mémoire*
IMED 9635



Patrick
Ascione
*Polyphonie—
polychrome*
IMED 9522



Christian
Calon
*Ligne de vie:
récits électriques*
IMED 9001



Francis
Dhomont
*Cycle de l'errance
(Mouvances—
Métaphores, 1)*
IMED 9607



Francis
Dhomont
*Les dérives du signe
(Mouvances—
Métaphores, 2)*
IMED 9608



Paul
Dolden
*L'ivresse
de la vitesse*
IMED 9417/18

Dans l'espace. Chorégraphie de formes et mouvements de sons qui s'écoulent (musique concrète, acousmatique...).

In space. Choreography of sound shapes & movements to listen to (concrete, acousmatic...).



Jonty
Harrison
Articles indéfinis
IMED 9627



Stéphane
Roy
Kaleidos
IMED 9630



Denis
Smalley
Impacts intérieurs
IMED 9209



Randall
Smith
L'oreille voit
IMED 9416



Annette
Vande Gorne
Tao
IMED 9311



Hildegard
Westerkamp
Transformations
IMED 9631



Électro clips :
25 clips x 3 minutes
IMED 9604

[A] 4580, avenue de Lorimier - Montréal Québec H2H 2B5 [F] +1/514 281-1884 [E] dim@cam.org

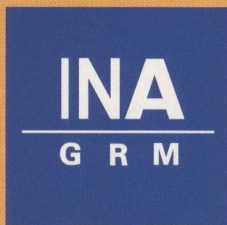


[W] <http://www.cam.org/~dim/>

[CATALOGUE] sur demande / upon request

empreintes DIGITaLes

112



LA COLLECTION CD

Gilbert AMY

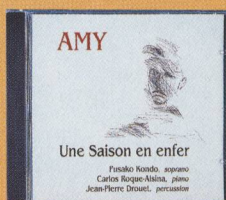
Une Saison en enfer

F. Kondo, soprano - C. Roque-Alsina, piano,
J-P. Drouet, percussions

Ina c 2004 - livret 16 p. français-anglais



244472



François BAYLE

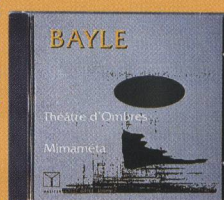
Théâtre d'Ombres - Mimaméta

MGCB 0291 ♦ (vol. 2) - livret 16 p. français-anglais-allemand

244502



Diapason 4 - Répertoire 9

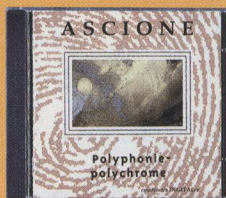


Patrick ASCIONE

Polyphonie-Polychrome

IMED 9522 ▲ - livret 24 p. français-anglais

245182



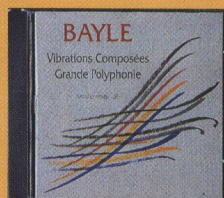
François BAYLE

Vibrations composées - Grande polyphonie

MGCB 0392 ♦ (vol. 3) - livret 16 p. français-anglais-allemand

244512

Le Monde de la Musique 4



François BAYLE

Les couleurs de la nuit - Motion-Emotion

Ina c 1001 - livret 12 p. français-anglais-allemand

244482

Diapason 4
épuisé



François BAYLE

Fabulae

MGCB 0493 ♦ (vol. 4) - livret 20 p. français-anglais

244732

Diapason 4 - Le Monde de la Musique 4



François BAYLE

*Érosphère : Tremblement de terre très doux
Toupie dans le ciel*

Ina c 3002 ♦ (vol. 1) - livret 12 p. français-anglais-allemand

244492

Diapason 4 - Répertoire 8



François BAYLE

*L'Expérience Acoustique
chapitres I à V*

MGCB 5694 (double CD) ♦ (vol. 5 & 6)
livret 48 p. français-anglais

245042

Diapason 5 - Le Monde de la Musique 4 - Répertoire 9



Jean SCHWARZ
Elise CARON

The Sea Maid's Music
Elise Caron, soprano

Ina c 3003 ♣ - livret 8 p. français-anglais-allemand
244452



Daniel TERUGGI

Syracus - Sphaera
Florent Jodelet, percussions
Daniel Teruggi, SYTER

Ina c 1014 - livret 16 p. français-anglais-espagnol
244722



Répertoire 9

Jean SCHWARZ
Daniel TERUGGI

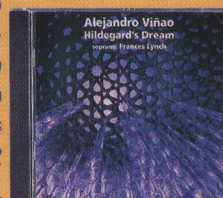
Mano a mano (J. S. - D. T.)
Interurbain (J. S.) - *Montparnasse la nuit* (D. T.)
CL 9313 ♣ - livret 12 p. français-anglais-espagnol
244792



Alejandro VIÑAO

Chant d'Ailleurs - Hildegard's Dream
Borges y el Espejo - Go
Frances Lynch, soprano

Ina c 1015 - livret 20 p. français-anglais
244942



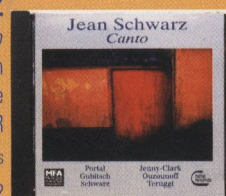
Diapason 4 - Répertoire 9

Jean SCHWARZ

Canto

M. Portal, clarinette basse, bandonéon
J-F. Jenny-Clark, basse - T. Gubitsch, guitare
D. Teruggi, SYTER

CL 9414 ♣ - livret 4 p. photos
244832



Christian ZANÉSI

Stop ! l'horizon - Profil-Désir - Courir

Ina c 2001 - livret 16 p. français-anglais-allemand
244462

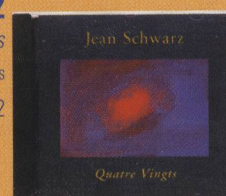


Diapason 4 - Le Monde de la Musique 4

Jean SCHWARZ

Quatre Vingt

CL 9515 ♣ - livret 8 p. français-anglais
245322



Michel ZBAR

Novum Organum - La Nuit d'Hermès

Liber Duodecim Portarum
Voix : M. Lonsdale - J. M. Gouélou - C. Salviat,
M. T. de Bellis - Chœurs et N.O.P. de Radio France
direction, G. Reibel

Ina c 1017 - livret 16 p. français-anglais



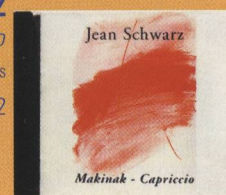
244992
Diapason 4 - Répertoire 8



Jean SCHWARZ

Makinak - Capriccio

CL 9516 ♣ - livret 8 p. français-anglais
245332



♣ Celia Records ; ♠ Cirm ; △ Diffusion i Média ; * Noroit ; ♥ La Muse en Circuit ; ♦ Magison ; ● Son-Ré
partenaires de production ou producteurs délégués

distribution
MUSIDISC

■ **INA-GRM INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL - GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES**

116, avenue du Président Kennedy - 75786 PARIS Cédex 16
tél (1)42 30 29 88 - fax (1)42 30 49 88

Le point de vue de...

LA LETTRE DU MUSICIEN

supplément au n° 187 ISSN 0766 - 916 X

A propos des concerts du Lundi 17 juin 1996

19h CONCERT

Benjamin Hertz	<i>Aux confins, sept lisières</i>
Lionel Marchetti	<i>La grande vallée</i>
Francis Larvor	<i>Exercices de style</i>

21h CONCERT

Patrick Ascione	<i>Primitive</i>
Ilhan Mimaroglu	<i>Onze Préludes</i>
Michel Chion	<i>Tu</i>

C'est un hasard, bien sûr, mais on aura pu trouver quelques points communs entre les deux premières pièces du programme : *Aux confins, sept lisières* de Benjamin Hertz, et *La Grande vallée* de Lionel Marchetti. Et d'abord cette qualité que l'on entend dans de nombreuses œuvres de jeunes compositeurs, la discrétion, qui frôle parfois le minimalisme. Chez Hertz, on est en effet, pendant vingt minutes, « aux confins » du son, avec ces sept morceaux brefs aux titres ironiquement classiques (*Molto energico, Pastorale, Allegretto spiritoso...*). Ces petites musiques subreptices apprivoient, en douce, l'auditeur. D'un mouvement à l'autre ce sont les mêmes chuchotements, les mêmes *acousmates* furtifs, au point que la suite se languit un peu par manque de ressort. Reste que cette démarche est sympathique, délicate et pas prétentieuse.

Chez Lionel Marchetti, on reste dans la même atmosphère paisible. D'ailleurs, la référence à Tchouang Tseu (ou Zhuang Zhou), « *l'intendant des jardins des arbres de laque* » comme on l'a surnommé, est en soi tout un programme. Là encore, la musique est discrète et n'avance guère, mais cela semble concerté. Au contraire des sonorités « abstraites » de Hertz, on est ici dans le figuratif, dans la nature même. Dès le début, on se sent plongé dans le documentaire écologiste, dans les mystères de la grande forêt. Sons sylvestres. Insectes. Pas du randonneur. Viennent quelques intrusions humaines (cris, soupirs) mêlés à des sonorités planantes bien *zen*, comme on dit par erreur. *La Grande Vallée* ne dure que 21 minutes, mais elle pourrait s'étirer à l'infini, comme une promenade interminable au long de laquelle on ramasserait divers objets.

Francis Larvor nous ramène en France, et plus spécialement Cour de Rome, devant la Gare Saint Lazare, où deux voyageurs de l'autobus S (aujourd'hui 84) se disputent. Chacun connaît l'anecdote, qui sert de thème initial aux *Exercices de Style* de Queneau. Larvor va composer six mouvements d'après cette histoire, ou plutôt d'après l'esprit qui a présidé à l'invention des 99 variations de Queneau. Non seulement le résultat est parfois drôle, mais surtout, il constitue en soi une suite d'*Exercices de style* acousmatiques, une sorte de mini catalogue de transformations possibles, depuis l'inclusion de bribes de dialogues tirés du texte de Queneau, jusqu'à de curieux « haï-kaï » de plus en plus compacts. Au-delà, cet objet sonore introuvable est une délicate trouvaille dadaïste, composée pourtant avec rigueur (par exemple, la quatrième variation *A contrario*, se fonde sur des procédés sériels courants).

Dans un bel « exercice de style », *Primitive* de Patrick Ascione, propose, loin de toute anecdote et de tout réalisme, une intéressante réflexion sur la nature même de l'art acousmatique. Il y a bien longtemps, Boulez voulait intituler une de ses œuvres, d'après une toile de Klee, *A la limite du pays fertile*. Ici, à entendre la richesse de cette pièce, on a effectivement l'impression de se trouver à l'entrée de territoires pleins de promesses, riches de telles virtualités que l'on ne sait trop par où en commencer l'exploitation. Dans *Primitive*, on assiste d'abord à la mise en relief d'objets complètement hétérogènes, du grave quasi saturé à l'aigu, du plus stable au plus mouvant, du plus éthéré au plus rondement volumineux. C'est une circulation de formes insaisissables, fugitives. La forme semble cachée et pourtant la conduite de l'ensemble s'impose avec évidence. Il faut dire que la maîtrise de la projection est particulièrement soignée (notamment peu avant la fin où l'on entend l'espace s'ouvrir), avant un brillant final dynamique et cruel.

Ilhan Mimaroglu appartient à une génération encore marquée par les références plus directes à la musique « classique », à une époque où l'acousmatique n'avait pas encore tout à fait conquis son autonomie. Les espaces qui s'ouvrent à l'imagination d'un Ascione sont encore loin. Et de fait, le quart de siècle (1966-1993) qui aura vu la naissance de ces *Préludes* aura permis d'ouvrir peu à peu de nouvelles problématiques musicales, de percevoir de nouvelles libertés, de mettre au point de nouveaux outils et d'opérer quelque chose comme une mutation génétique de la musique. Chez Mimaroglu, on en est encore – mais ce n'est surtout pas un reproche – au stade presque naïf et des inventions, des trouvailles, de l'exploitation d'un capotapharnum sonore, et l'on a toujours en vue le monde musical d'où l'on vient. Il y aura donc vingt-quatre *Préludes*, comme chez Chopin ou Debussy, dont chacun va exploiter une idée. Ce sont en fait douze études, extrêmement séduisantes, très lisibles, bref le genre de chose que l'on a envie de proposer à ceux qui ne connaissent pas ou n'aiment pas la musique... Comment dit-on déjà : concrète ? acousmatique ?

Evidemment, les matériaux de base sont très diversifiés, drôles parfois, ingénieux toujours, ce qui renouvelle constamment l'intérêt. Cela commence dans le ton grinçant, dans une mélodie métallique et les sonorités pincées. Plus loin (n°2), on visitera des paysages lunaires et délicats qui font tout à fait *space opera* ; parfois les souvenirs de la musique instrumentale font surface (n°17, avec clarinette et hautbois, n°22 où l'orgue électrique se mêle au violoncelle dans un tourbillon instrumental). Mais les morceaux les plus intéressants sont sûrement ceux où le compositeur travaille autour d'un type sonore, comme le n°24 où l'on entend une belle séquence aux sons craquants secs et brefs, ou le n°11 dont je me rends compte, en relisant le programme que la pulsation mystérieuse des cordes graves était celle d'un élastique.

Rien n'est simple avec Michel Chion, et encore moins avec *Tu*. Les associations sémantiques possibles (le verbe taire, le verbe tuer, le pronom personnel) ne mènent pas l'auditeur bien loin. La référence à *La Flûte enchantée* est plus stimulante. L'opéra de Mozart est, au-delà de son intrigue un peu tarabiscotée, une fable sur la reconnaissance de l'Autre, sur le Souci de l'Autre et là on peut déjà voir une clé pour entrer dans cette vaste composition d'une heure, surtout si l'on se rappelle d'autres œuvres comme le *Requiem* ou le *Gloria* qui témoignent également d'une véritable et douloureuse préoccupation humaine. Mais *Tu*, hélas c'est un peu *La Flûte enchantée* sans la musique de Mozart. On entend beaucoup de texte, comme dans ces opéras aux interminables récitatifs, même si les textes de Robert Desnos viennent ajouter une pincée de naïveté enfantine bien trouvée dans ce conte. On entend certes d'intéressantes ambiances sonores (dont les metteurs en scène de l'opéra feraient bien de s'inspirer) avec de beaux jeux sur le grain de la voix et la transformation spatiale de la parole. Le déroulement de l'action est parfaitement compréhensible, parfois souligné par d'habiles et discrètes interventions sonores.

Mais en fait, *Tu* demeure un projet ambigu, même après cette dernière révision. Pour parodier Beethoven, cette œuvre, qui est « venue du cœur et doit retourner au cœur » reste encore conceptuelle et sophistiquée, mêlant la quête d'un son particulier, des préoccupations théâtrales, poétiques et expressives, pas tellement premier degré dans le fond. Elle recherche l'émotion simple et directe, mais est-ce possible en acousmatique ? Heureux Mozart qui pouvait attendrir ses contemporains en faisant chanter :

« Vois, Tamino, ces larmes pour toi seul mon bien-aimé ».

Jacques Bonnaure

recherche/musique

Meilleurs vœux cher public. Bonne année. Et bravo à ceux qui sont maintenant rendus à la page 3 – devenus donc en plus *mes lecteurs* ! (Cette page 3 est quasiment inaccessible.) Vous souvenez-vous du concert du 17 juin de l'année passée ? Et vous languissez-vous, comme moi de le narrer, de l'envie de m'entendre vous le raconter ? Voilà.

L'austérité a de bon que c'est une valeur en soi. En principe. Personnellement je suis assez ringard pour éprouver toujours un petit faible devant l'austérité. Surmoi. Ascétisme. Puritanisme... Mais – austérité en musique concrète rime souvent avec aspérité. Au pluriel, même. Apreté, rugosité. Acreté griffue, dureté. Rigidité ! Sévérité :

Agnosco veteris vestigia flammae...
(Virgile, *Enéide*, IV, 23)

Et on en a tant entendu, en musique concrète... De ces flux charriant du sec, cailloux électroniques, graviers... eaux cristallines glacées, poussières... Même les oiseaux sonnent pétrifié. Diarrhées noirâtres (et nullement diaprées)... Coliques rimbaldaïennes ! (Si j'ai du goût ce n'est guère – *Que pour la terre et les pierres...*) « Espèces » solides du fluide à quoi l'invention du synthétiseur ajoutera une variante (celle « scierie métallique ») explorée sans pitié, on s'en souvient, il y a quinze ans par le depuis devenu plus mélodieux ouf Laurent Cuniot... La cohérence est obtenue (dans la musique « austère ») au prix hélas de l'homogénéité radicale, béton, du matériau. Cohérence a priori, donc : ça n'est pas la meilleure. Jeunesse... « Écriture des limites » écrit, avec superbe, le jeune auteur, Benjamin Hertz, d'*Aux confins, sept lisières* ; ces confins-ci, seulement, sont passablement déjà explorés... J'entends ainsi (dans sa *Pastorale*) l'écho amenueisé (sans le grand souffle, réduit aux proportions de la musique de chambre – je suis gentil) de la musicalité du Reibel du célèbre *Granulations-Sillages...* avec ses propulsions massives de particules tassées. Tout ceci ne se fait pas sans un contrôle hautain, on s'en doute, des sphincters : petites séquences dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont maîtrisées, que la maîtrise s'y donne à voir : style impérieux et dur, même, ou qui s'en donne l'air : avec ce matériau hargneux, peut-on faire autrement ? Ainsi – le *Recitativo* pétrifie dans la pierre électronique une confiance vo-

cale que j'aimerais plus charnelle, moelleuse : manque de chaleur, ça n'est pas pompéien comme vestige, de vie, ça ne (me) chante guère... La fin est plus feutrée, il était temps.

La grande vallée de Marchetti : une œuvre on pourrait dire « poétiquement » très réussie... mais – bien sûr – musicalement aussi (la musique n'est qu'une technique – peut être considérée comme telle, dans une perspective un peu cavalière : technique pour parvenir à une fin – poétique) ; seulement on peut dire la réussite poétique ; la réussite musicale, elle, n'est pas chose très facile à dire... (Je suis payé pour ça, vous me direz.) Une sorte de *Presque rien* reconstituant un faux « direct » imaginaire : une fiction fabriquée avec du réalisme : comme font les rêves, ou les allégories. Et donc, *c'est comme...* un itinéraire en sous-bois la nuit – avec beaucoup d'espace autour... espace peuplé (un chien lugubre et des oiseaux de nuit, le paillement des grillons éternels... quelques nymphes gémissantes : mais faut-il dire tout ça, qui anecdotise ?) : paysage traversé dans un tempo fidèle, celui d'une marche fantastique et tranquille, solitaire... dans des bruissements cosmiques à la fois abondants et discrets, rêches et lisses. Une musique scintillante dont un écho léger glace les objets sonores comme un rayon de lune... ce qui fait qu'à la fois elle scintille et croustille, cette œuvre : à l'image de son esthétique, très concrète et très irréelle. (Vous voyez qu'il y a deux catégories fondamentales, là, d'évoquées : ça n'est pas « de la poésie ».) J'aime pour ma part l'élégante récurrence de quelques rares objets, ou personnages : l'un, transposition grave d'un choc, qui met sa touche artificielle donc « inquiétante » dans cette atmosphère naturelle ; l'autre cette masse d'un accord plastique solennel (clarinette basse grondant dedans comme un vieil avion perdu dans son songe).

Exercices de style, d'après Queneau, de Francis Larvor : on pouvait espérer quelque chose de richissime : la multiplication de deux dispositifs : les propres variations de Q. par les variations de Larvor. Faisant lui-même, en plus d'illustrer Q., des variations musicales – tout comme Q. (et puisque) s'était inspiré de la musique, de *L'art de la fugue*, paraît-il : retour à l'envoyeur. Mais cet espoir était une naïveté : évidemment

mal pensé (par l'espéreur) ; par contre c'est peut-être la richesse implicite de ce dispositif qui gêne l'œuvre finalement, qui l'empêche (je peux parler...). Ton méchant qui se voudrait pleurnichard.

Elle ne manque pas de mérites, cette pièce : elle pêche peut-être par l'excès d'intentions – c'est-à-dire l'excès de ses mérites... Trop d'« astuces », peut-être, qui ne passent pas toutes ; elle n'arrache pas l'intérêt, n'accroche pas l'attention ; il y faudrait, en plus de l'astuce et de la finesse, l'impact. Certains dispositifs savants recèlent des intentions qui ne « passent » pas bien (déjà dit) : peut-être parce qu'elles sont un peu trop conceptuelles. Ainsi l'« empilement temporel des quatre conjugaisons d'après la partition de Carelman » – pourtant réussi en soi. Mais trop de Carelman, et pas assez de musique. Carelman ne passe pas : c'est du chic perdu... Prenons *Auditif* – qui s'imposait... avec sa quincaille de klaxons, et autres bruits « humoristiques » à la manière de Savouret (je vois bien Savouret s'attaquant à Queneau) ; cela manque finalement de « muscle », de clinquant, de couleur : et semble s'arrêter à l'indication culturelle de la chose ; s'en tenir à un zeste allusif ; à ce fameux *deuxième degré* (dont on ne se défie jamais assez – qui est souvent un nom flatteur pour la timidité et pour le seul dialogue de soi à soi) : on reste sur sa faim d'autant que c'est (je pense à l'humour fin des haïku japonais, vers la fin) plein de qualités voilées.

Un qui n'est pas timide (mais c'est humilité) c'est Patrick Ascione. C'est qu'il se sent un Primitif, le primitif d'un nouvel art : l'art acousmatique ; perdu (lui comme ses collègues, au moins dans sa fiction) dans une sorte de Préhistoire, tâtonnant sans langage, sans grammaire, sans solfège (c'est Schaeffer qui va être content)... Et il lui faut donc « se lancer » – y croire malgré tout – en se « laissant aller » (je paraphrase sa notice), se laissant emporter par la seule « dimension plastique du son », à l'affût et en pleine « matière » de quelques réflexes « instinctifs » (et ceci de façon panique, comme on se noie) significatifs. Et baignant dans les archétypes... Mais, pour quoi, si cet art se peut comparer à la peinture (ce que toujours répète Ascione) serait-il à ce point primitif : gravant sur les parois de leurs « cavernes », pour re-

prendre une image de l'auteur, les hommes préhistoriques (c'étaient peut-être des femmes) étaient des artistes tout à fait consommés (et ce sera mon allusion à Malraux, la seule) ; et la peinture, aujourd'hui, que je sache (au moins jusqu'à Bacon, Balthus), bien qu'elle se fasse sans partition – est loin d'être un art primitif... De deux choses l'une : ou l'art acousmatique se compare à la musique d'écriture et l'on peut – peut-être – tenir ce discours primitiviste ; ou bien on le voit comme un art « plastique » – d'une façon plus décontractée – et alors, bien qu'il se fasse sans partition il n'est pas, stylistiquement, plus primitif, plus gauche ni plus désarmé que la photo ou bien le cinéma. (Balthus, c'était une allusion à l'œuvre qui vous attend ce soir de Philippe Manoury : *En Echo*).

En tout cas, primitive ou pas, **Primitive** est une belle œuvre ; « qui déménage », et pourtant raffinée. De la concrétude minérale, là aussi (voir plus haut), mais pas comme une « limite » hagarde : comme une ressource. La virtuosité plastique la plus grande. Et de la verticalité timbrée et harmonique, du lisse et du tonique (des couleurs) dans le rugueux concret. Par-dessous la souplesse apparente, une écriture horizontale et verticale : on a le temps et la substance ; le rythme et l'harmonie ; le mouvement et l'immobile... *Le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations ?* J'exagère. Mais on a tout ! L'instance sereine de la *stabilité* et du plaisir sonore emportée sans être dissoute par un *tempo* que je ne sens pas du reste comme inquiétude, ou alors surmontée. Une musique matérialiste scandée (et non pas qui s'endort dans la matière), avec une précision crayonneuse du matériau et une assiette qu'on ne manquera pas de qualifier « parmégianistes »... Les ruisselements mélodiques sont beaucoup moins kitch et bien plus sérieux que ceux de Redolfi. Cette « peinture » – si peinture il y a – est bien évidemment épaisse et en relief : à l'huile... Mais avec des lacs de glaciés qui s'ouvrent, miroirs soudains et sans effroi pulsant non entravant l'avancée continue. A mon avis nous n'en sommes plus à l'âge préhistorique : quand l'hédonisme fasciné vient remplacer l'angoisse existentielle, et que « devant la mort » l'art remplace la métaphysique (aut. cit.) – nous en sommes à l'époque moderne ; je le rassure : la musique de Patrick Ascione est en avance sur sa notice.

Après ce primitif ultra-moderne, en voici un vrai ; dans les années soixante, date à laquelle furent composés les *Préludes* de Mimaroglu, les années cinquante n'avaient (si j'ose dire) que dix ans ; et l'on entend encore ici le son et la technique naissante d'un Pierre Henry – « orientalisé ». Plus (et surtout bien sûr)

le monde si personnel, si têté, de Mimaroglu... Avec cette magie mélodique – tristounettes cantilènes archaïquement contrapuntées – dont le venin savoureux fut je crois infusé dans nos cœurs vers 69, avec le *Fellini-Satyricon*... (Faut-il dire que j'y sens une parenté avec l'allure mélodique de Nino Rota ? Ou est-ce un délire syncrétique de jeunesse ? Il faudrait demander à Fellini ce qu'il en pensait...) Sinon, c'est ce monde rêche de sons hirsutes et un peu varésiens en effet (n°8 un contrepoint funèbre, hommage à la mémoire de ce vrai Primitif des temps modernes) ; cette constance d'un timbre un peu « guerrier », brutal ; avec des *effets d'écriture* appliquée et soignée, un peu naïve, voire complaisante : c'est une musique concrète en effet très *écrite a priori* que celle de Mimaroglu il me semble (ce qui en constitue le paradoxe et la saveur). Il y a aussi ses fameux sons blancs métalliques, acides ; ses gammes chromatiques d'élastiques... ses cornes de brume (d'Istanbul) et ses glas... ses clarinettes distordues agaçantes – ou, plutôt, provocantes... Il y a, surtout, le *Prélude 12*, celui de Fellini, magique chef-d'œuvre à tout jamais gravé dans nos frissons... qui vient sur des ondes sourdes et comme apporté par des anges... nous étouffer de nuit des temps dans quoi éclôt, et avec les cithares antiques, la voix de la merveilleuse récitante...

Maintenant Tu, dans sa nouvelle version d'une heure. Je ne suis pas sûr de préférer ce « passage à la grande forme » ; à la fluidité – narrative ; Tu existait avant comme petite suite ; j'ai un faible (sûrement pathologique) pour les miniatures, les cristaux... Small, beautiful et net. Espèces solides/espèces fluides. Je préfère Mozart à Wagner. Mais le fait est là : Tu plus long, c'est aussi plus de séquences courtes, de « moments » : on peut toujours segmenter, segmenter pour savourer, c'est la liberté de l'analyse : quantitativement, on y gagne (je parle de la quantité de la qualité). Mais – c'est plutôt réussi, je crois, cette refonte : avec les deux fils narratifs, qui très lisiblement désormais s'entrecroisent : *La Flûte enchantée* et les poèmes de Desnos (pourquoi pas cet arbitraire ? les carrefours sont parfois amusants : incrustation très pertinente de l'« air » *C'était un bon copain* ; astuce du « *Pourvu qu'il se tût* ») ; il y a une nouvelle narratrice, aussi talentueuse et talentueusement sélectionnée que les autres (Chion, c'est le casting : son talent commence au casting, des sons, des poèmes, des actrices... on a assez dit qu'avec sa musique, il « fait du cinéma ») (pour l'oreille). Mais reparlons plutôt de sa musique, de sa musicalité. Justement, ça ne fait pas deux avec le reste (le cinéma, etc). Cela fait un – très difficilement divisible...

Chez quelqu'un qui mise tant sur la « poésie » – du sonore, de l'extra-sonore, de l'extra-musical surtout, comme on dit – la présence frémissante, indubitable, du *musical*, est constante. La compénétration, la fusion des deux ordres est troublante. Il n'y a pas chez cet auteur d'opposition entre ces registres qui tirent (disons...) l'un vers la *vie*, l'autre vers l'*art*... En tout cas souvent qui tirent à hue et à dia chez tant d'autres. Ainsi l'affirme dès le début la polysémie continue de sa savante polyphonie concrète accompagnante. Délectation de tous les instants d'interroger cette riche substance à la fois si « sauvage » et si écrite. Polyphonique, polysémique : où sommes-nous ? Le musical est indéniable, ne fût-ce que dans la minutie spatiale du positionnement des « voix » (je veux dire des parties, des « pupitres ») : pour une orchestration touffue et claire, brisillante d'échos et d'éclats, *en relief*. Pourtant, toute cette musique n'empêche pas la richesse des interpellations sémantiques (toute la place devrait être bouchée !) : quantité de chaînes divergentes sémantiques... chacune nous happe, avec les armes déloyales parfois de la sensualité et minauderie féminines (voix des belles actrices, à l'accent, en plus)... ou de la poésie nocturne ferroviaire... etc. Et, toujours, le constant intérêt pour le grain de l'objet (je ne parle pas du grain de Schaeffer) écouté, repéré quelque part dans le quotidien « anonyme » et promu brusquement vedette d'un soir ! vedette à tout jamais... Quelle que soit la puissance onorique-auditive de ces « ferments », de ces petits paquets de drogue, de ces personnages mal famés, la conversion, presque sans reste, de cette substance-limite se fait comme automatiquement : consommable en musique, comme musique, immédiatement... Quel travail de « sublimation » ! La matière sonore la plus louche, interlope, qu'on ait osée – « la plus générale qui soit » ? – dans toute l'histoire de la musique concrète... c'est justement *celle-là* qui va donner lieu à des résultats en termes d'« objets convenables » et de gemmes, et à leur écriture la plus fine, la plus savante. Ici se tient pour moi le paradoxe et la grande réussite de cet auteur (du moins, dans ses meilleures œuvres). (Moi, cher public, j'ai failli jouer à Aix un des « génies » – le premier, ça n'étonnera pas – dans les années soixante, *même âme au mur* ; mais sauvé par la mue, ça ne s'invente pas ; pour revenir brièvement sur *La Flûte*... J'en profite pour saluer ici la mémoire de G. Dussurget, récemment disparu).

Jean-Christophe Thomas

Son - *Mu* 96

création de la nouvelle version



patrick
ASCIONE

Primitive

1996 — 15'30

création — commande de l'Ina-GRM

Jadis sur les parois des cavernes, l'artiste esquissait des silhouettes, des signes, posait des couleurs, tentant ainsi de jeter les bases d'un art naissant dont il ignorait tout ou presque...

De même, nous ne possédons à l'image de ces lointains créateurs qu'un langage à peine plus élaboré, dépourvu de véritable grammaire, de règles ou de « solfège »...

Rien en somme pour nous éclairer, nous déterminer à priori dans le monde immense et neuf des sons, et rien pour nous rendre la tâche moins austère... Cela est-il une nécessité provisoire, un passage obligé, et est-ce pour nous aussi important que cela de le savoir ?

A chacun sa réponse...

Ce qui compte il me semble avant tout n'est pas que le support que nous utilisons (bande magnétique, ordinateur, etc.) se comporte comme un simple collecteur de sons au service d'une pensée préexistante et supérieure, mais qu'il permette par sa nature même de concevoir des phénomènes perceptifs complexes que l'esprit sans son existence, serait incapable d'imaginer, d'élaborer et donc de traduire sous quelque forme que ce soit.

En cela donc dépendant de cette notion de support, tout comme la peinture est dépendante de la toile, l'art acousmatique ne peut être réductible, ni converti, ni codifié en un autre langage. Et même s'il utilise les outils les plus récents et les plus sophistiqués possibles, il représente au même titre que la peinture, l'une des formes d'expression les plus paradoxalement primitive qui soit.

Mais quel est le sens, le devenir, quelle est la vraie nature de cet art ?

Pour tenter un peu d'y répondre je me suis laissé aller ici à la seule dimension plastique de la matière-son, et à cela uniquement. Evitant d'emblée le recours accessoire à un thème ou un propos littéraire conducteur quel qu'il soit; me tenant ainsi plus à l'affût de réflexes significatifs pertinents éventuels, de rapports et de signes instinctifs authentiques et « typiques » de ce nouvel art. Attentif en quelque sorte à l'émergence d'archétype.

Mais jusqu'où peut-on aller dans l'acte le plus élémentaire qui soit de l'organisation et de la fixation de la matière sonore devenue avec le progrès si malléable ? Vers quelle nouvelle « normalité » nous entraînent insensiblement ces tâtonnements, ces expériences, le temps ?

Pour toute réponse, la déroutante contradiction, l'évident paradoxe d'une « musique » d'autant plus abstraite qu'elle est conçue si concrètement...

Patrick Ascione



Photo Véronique Hug

Patrick Ascione (1953, Paris)

Patrick Ascione compose à partir de 1976 et rejoint l'équipe du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges jusqu'en 1984. Il réalise par la suite plusieurs oeuvres commandées pour la plupart par le Groupe de Recherches Musicales de l'INA, et est invité par les principaux centres et studios français (CIRM, GMEB, GMVL, GES, studio DELTA P, etc.).

Son travail s'articule autour de deux thèmes essentiels. Le premier traitant des liens unissant l'art acousmatique et la peinture et leur dépendance commune à la notion fondamentale de support (Métamorphose d'un Jaune Citron, Bleus et Formes, etc.). Le second développant l'idée de « polyphonie spatiale » (plasticité de l'espace et non uniquement des sons) par la maîtrise et l'intégration de la dimension spatiale de l'oeuvre dans le processus même de son élaboration au moyen de techniques multipistes appropriées (Espaces-Paradoxes, Couleurs d'espaces composés pour 16 pistes réelles).

Œuvres principales:

- stéréophoniques:

Soleil Baroque (77), Fontaines (78), Guernica (78), Métamorphose d'un Jaune Citron (78), Bleus et Formes (80), A la Mémoire (80), Orlanda (81), Sur Champ d'Azur (84-86), Valeurs d'Ombre (86), Aquarelle en Sol (87), Lune Noire (87-89), Suite Blanche pour les Temps Nouveaux (94-95), Cet extrême silence des couleurs (96), 19 août 1995 (96).

- multipistes:

Espaces-Paradoxes (89), Arènes-Around (90), Chants Sphériques (91), Couleurs d'espaces (93), Grands Ciel (en cours), Suite Blanche (adaptation multipiste en cours).

Discographie CD:

Lune Noire, NOR 1, Ina-GRM ; Métamorphose d'un jaune Citron, collection « Cinéma pour l'oreille », Métamkine 1995 et collection « Cultures Electroniques, série GMEB-UNESCO » 1996. Polyphonie-Polychrome, collection « empreintes DIGITALes Diffusion iMeDIA », coproduction Ina-GRM, 1995.