

A l'écoute du présent

Le précédent numéro de Mû avait commencé à donner la parole à Nicolas Frize. Après avoir parlé de l'objet sonore, sous un angle historique, il envisageait déjà son travail comme une implication dans le monde contemporain.

Q. Depuis que vous avez débuté, y a-t-il des différences dans la manière dont le public réagit à votre musique ?

NF. Si les gens sourient encore ou pensent que je suis fou de mettre en scène des objets sonores inattendus en musique, d'écrire pour des sons de baisers, des sons de pierres ou d'allumettes, je dirais un peu comme Cage : "si vous n'avez pas entendu, je vais rejouer une fois, si vous n'avez toujours pas entendu, je vais rejouer encore une fois, etc.." Je dirais aussi que c'est peut-être parce que ce travail est encore trop perçu comme exceptionnel, événementiel, les "médias" eux-mêmes, qui pourtant pourraient être plus "professionnels", l'ont abordé ainsi.

Cela dit, avec le temps j'ai l'impression que je peux développer de plus en plus librement mon instrumentation en concert et presque tout imaginer et inviter aux côtés des instruments de l'orchestre : une poire à lavement, deux jouets d'enfant, trois paires de gants, la tête de Delco de mon voisin Bertrand !

Dans l'ensemble, le public concerné a compris que mon écriture était une réflexion sur l'entendre, sur la sensibilité quotidienne, que je travaillais sur l'ordinaire et pas sur l'extraordinaire. J'ai composé pendant 20 ans en laissant croire à des recherches sur l'extraordinaire et puis au bout de tout ce temps, je suis arrivé enfin à faire comprendre qu'il était surtout question ordinaire.

Lorsque je suis allé voir les cheminots pour leur parler d'un concert de locomotives qu'on me commandait, ils n'ont pas dit : "qu'est-ce que c'est que cet olibrius ?", ils ont dit "Enfin!", car eux connaissaient les trésors sonores du monde ferroviaire et attendaient presque qu'on leur dédie une partition. Vous savez, nous avons une mémoire collective prodigieuse. Nous connaissons tous par coeur "les sons du train" : celui du cendrier, des rideaux qu'on abaisse, du contrôleur qui tape sur la vitre du compartiment, le son des boggies qui hurlent dans les virages, le halètement de l'air au passage des ponts métalliques suspendus, l'étouffement sourd et tendu que produisent les tunnels... Ces sons, très riches d'histoire et de facture, sont chargés d'affectif.

Les cheminots ont pensé qu'il n'était pas trop tôt pour qu'on valorise tout ce capital sonore qui n'est pas le fruit du hasard ou des machines, mais le fruit des hommes : c'est là mon critère majeur pour aborder un nouvel objet sonore.

En fait, il y a des hommes pour fabriquer ces objets mais il y a surtout des hommes pour s'en servir, pour en être les instrumentistes. Et ces hommes travaillent beaucoup à l'oreille. Chacun de nous a une acuité et une compétence auditive immense sur son lieu professionnel. J'ai remarqué que beaucoup d'ouvriers savaient très bien parler de leur ouïe. Le savoir-faire physique que nous mettons en oeuvre dans notre métier fait de nous de vrais instrumentistes du quotidien, grands connaisseurs des détails et des moindres trésors de tout notre environnement habituel, attentifs, conscients ou non, à tout événement sonore : indicateur d'action, de transformation, d'évolution au cœur de notre travail.

J'ouvre une parenthèse : dès que nous quittons le lieu de notre travail, que nous pénétrons dans l'espace public, puis encore davantage dans notre "espace privé", notre écoute devient complètement neutralisée, de plus en plus inconsciente, obsessionnelle, hystérique : nous ne voulons plus rien entendre. Ainsi, nous arrivons à dormir dans un train (à l'intérieur duquel il y avait jadis presque 100 décibels) parce que nous avons cultivé et intégré cette masse sonore complexe et animée, alors que

nous n'arrivons pas à dormir à proximité d'une dérisoire goutte d'eau dont le clapotis lent, doux et régulier atteint généreusement 20 décibels. Nous sommes en pleine insolence, en pleine hystérie subjective, nos états d'âme nous submergent, nous gouvernent, nous rendent irraisonnables ! On entreprend de vouloir améliorer l'environnement sonore urbain (certains rêvent même de luttes anti-bruit) alors que personne ne veut entendre objectivement les choses, entendre les sons pour ce qu'ils sont. Les citadins se plaignent pendant que les marins dorment en pleine mer avec des niveaux de bruit absolument insensés, que des personnes vivent en Provence, au cœur de la garrigue, en présence de grillons ou de cigales (c'est selon) sans discontinuité.

Bref, cette acuité admirable dans le travail ne vient pas de la beauté ni de l'intelligence des objets ou des machines bien sûr, mais des gens qui s'en servent. Ecoutez successivement trois menuisiers scier la même planche avec une égoïne, vous aurez trois séquences sonores bien différentes : ce ne seront pas les mêmes coups de scie, les mêmes prises, les mêmes angles, les mêmes appuis, les mêmes tempi et rythmes..., tout cela sonne très distinctement, dans l'instant et surtout le long de la séquence temporelle. Vous entendrez de l'un quelque chose de plus caressant et de l'autre quelque chose de plus mordant, de l'un quelque chose de fonctionnel, de l'autre quelque chose de plus expressif. Nous avons ainsi la capacité dans notre vie quotidienne de mettre en jeu une sensibilité incroyable, une compétence et une expression encore non suffisamment évaluées.

Tout cela, je l'ai entendu, je l'entends tous les jours et c'est le départ de mon travail de musicien. Si je crois qu'il n'y a que les artistes qui sont capables d'expression organisée, je suis fou. Les enfants mettent 10 ans à apprendre à se servir d'un skate-board sur les escaliers du Trocadéro, un violoniste met 12 ans à commencer à jouer du violon, un fraiseur tourneur met 14 ans à maîtriser son outil. C'est la même qualité d'implication de la sensibilité dans le savoir-faire. L'apport de l'expression est la partie invisible, indicible de la maîtrise technique.

L'artistique n'est pas seulement dans les salles de spectacle, il peut le cas échéant être partout et c'est cela dont mes partitions veulent parler, mon rapport aux objets. J'insiste sur la valeur du corps parce que je n'existe qu'à travers le travail des instrumentistes.

Je me sens un peu un (ancien) combattant de la matière sonore vivante.

Evidemment, j'ai bien d'autres préoccupations, par exemple les lieux de concert, c'est à dire la circonstance historique, philosophique, acoustique et architecturale de ces lieux, par exemple, donner vie à la musique... Quand j'écris une partition, je ne fais que couler de l'encre sur du papier, on n'entend rien. Il va me falloir ensuite choisir des interprètes qui vont créer des timbres, des temps, des formes et des dynamiques à ces dessins abstraits, qui vont comprendre ces signes graphiques, leur donner du sens. Le choix des interprètes est aussi un choix d'objets sonores car tous les violonistes n'ont pas le même instrument et surtout pas les mêmes sonorités...

De plus, on leur demande bien sûr de jouer beaucoup plus que ce qui est écrit. Sur une partition, il y a des indications de hauteur par exemple mais il n'y a pas les caractéristiques du son, les informations sur les phrasés sont très grossières, etc. En musique, de pianississimo à fortissimo, on ne peut indiquer que 10 nuances différentes alors qu'il y en a au moins 200. Le musicien va donc interpréter ce que le compositeur ne peut pas écrire. Par ailleurs, l'interprète est mobile, il va pouvoir jouer de façon très subtile un certain jour et dans un lieu précis et pas forcément tous les jours, en fonction de lui-même, de l'acoustique, de la résonance de l'espace, du public éventuellement...

Q. Il s'agit bien d'art vivant...

NF. Oui. Je travaille sur le présent et y travailler me préoccupe chaque jour. "Certaines" personnes y voient de l'éphémère parce que, maintenant, on est éphémère lorsqu'on n'a pas un plan de carrière ou un objet éternel de consommation à substituer à son travail, un objet qui vous remplace et vous

représente sur les étagères des grandes surfaces mondaines ou commerciales de la production musicale officielle ou populaire. Il y a une telle folie de consommation et une telle peur de la mort qu'on en est venu à consommer du futur, de la trace, du dur (le CD est plus dur que le vinyl, l'édition ronéotypée est plus "dure" que la calligraphie manuscrite), être dans le passé du dictionnaire futur ! Pour moi, à contrario, la notion de concert est prépondérante. Elle fait partie de la musique et soulève bien des questions : une partition écrite pour être écoutée quand, où, pourquoi, comment ? C'est ce qui fait que chaque nouvelle circonstance commande une nouvelle pièce ; et bien sûr elles sont totalement reliées entre elles : si l'on interrompt l'écriture de l'une, je ne peux plus composer la suivante. Je suis arrêté dans mon mouvement. Mes pièces ne sont pas éternelles mais ressemblent à des boîtes imbriquées les unes dans les autres. Elles n'ont rien d'éphémère, elles sont en revanche soigneusement instantanées.

Pour en revenir au corps, il est au centre de tout. Je n'existe pas sans les interprètes et je n'existe pas non plus sans mon propre corps. J'ai l'impression que mon activité alimentaire, mon activité sexuelle, etc..., jouent un rôle clef et que je le retrouve dans mes partitions. J'ai l'impression d'être un danseur... Ces paramètres du lieu, de l'Histoire, du corps et du moment sont donc essentiels.

Q. Vous semblez détenir un pouvoir de choix quant aux circonstances de vos concerts que ne possèdent pas fréquemment les créateurs de formes théâtrales ; ce sont surtout les programmeurs qui en décident... Est-ce que votre liberté est constante ?

NF. Vous savez, toutes mes pièces sont destinées, je dirai même qu'elles répondent à mes yeux à un esprit de commande. Elles sont toutes liées à des espaces très particuliers. Soit je choisis l'espace en fonction du sujet, soit on me propose un espace et je lui soumets le sujet. Je ne ferai jamais rien dans un espace standard, pour des interprètes inconnus. Quand je transporte une pièce dans un autre lieu, ou qu'elle est interprétée par d'autres, je la recrée.

Q. Est-ce que vous ressentez des convergences avec d'autres artistes, quelle que soit leur discipline ?

NF. Nous sommes très nombreux à nous intéresser à la matière. J'ai une passion pour la façon dont Mauricio Kagel travaille sur la matière sonore, dont Benjamin Britten travaille sur la matière instrumentale, dont le sculpteur Olivier Agid appréhende la matière en fonction d'un espace et d'une circonstance, etc... Mais il y a un volet qui m'est personnel que je retrouve chez trop peu de créateurs : l'impératif militant, le combat idéologique, l'envie de changer le monde à tout prix.

Mon travail, la musique, sont mes outils, ma façon de parler. J'ai le devoir de m'adresser aux autres. Je n'ai probablement rien de mieux ou de plus à dire que les autres mais j'estime avoir un devoir de confrontation, de mouvement, de déplacement. Les objets que je fabrique me servent à être encore davantage un sujet. Je ne sacralise pas mes œuvres, au contraire, je vis dedans, je ne m'en sépare pas. Un peu comme un musicien du Moyen-Age dont on ne pouvait pas entendre la musique en son absence. Je veux montrer qu'on ne se parle bien que lorsqu'on est ensemble. On ne doit pas occulter ou émousser l'impérieux besoin de se rassembler.

Les concerts sont des rendez-vous au travers desquels des gens se disent des choses. C'est à ça que la musique sert. Ou sont les compositeurs qui ont cette envie de se frotter à l'architecture, à l'institution pénitentiaire, à l'univers hospitalier, à l'école, au monde du travail... ?

Mû n°4 – 2ème partie

Propos recueillis par Evelyne Lecucq

1994