

L'impossible ne rêve que de se produire

Q. Comment est né le projet, aboutissant, de Cuba en Seine-Saint-Denis, à votre dernière création, "*Du plus profond*" ?

NF. Je ne vais jamais à l'étranger en touriste. Je ne me déplace hors de France que pour travailler. Je suis donc attentif aux contacts, aux opportunités, aux propositions. Cette fois-ci, j'ai pu construire mon projet en choisissant le pays de sa réalisation, me passer commande à moi-même (bénéficiant d'une convention entre le ministère des Affaires Étrangères et le conseil général de Seine-Saint-Denis). Il n'était pas obligatoire que je fasse à mon retour quelque chose en Seine-Saint-Denis..., mais y étant artiste en résidence, j'ai tenu à imaginer une double création, à monter la même œuvre dans les deux pays, avec des interprètes différents. C'était pour moi un exercice idéal de "mise en œuvre". Pourquoi Cuba ? Pour l'intérêt de la problématique humaine et politique que cela représentait. Mon expérience en milieu carcéral m'a appris qu'il n'y a rien de mieux que les actions, plutôt que les discours incantatoires, d'une part pour comprendre les choses, d'autre part pour les faire bouger. Solliciter des lieux complexes (non destinés aux concerts), posant de gros problèmes techniques..., y faire à tout prix ce qui n'y a pas été prévu jusqu'alors, rassembler des gens qui ne sont jamais rencontrés, travailler avec eux sur la durée, etc... c'est soulever inévitablement des tensions formidables, faire émerger du sens partout, visibiliser des nœuds importants, à tous les niveaux ou champs que ce soit, esthétiques, économiques, sociaux, politiques, humains, matériels, philosophiques... Dans ce type d'actions artistiques entièrement immergées dans la ville, beaucoup de questions de société se dévoilent : d'où la formidable attirance que j'ai pour les processus qu'elles soutendent. Faire cela au cœur de la vieille Havane, en pleine réhabilitation, au cœur des habitations, des musées et des bureaux, a démontré, s'il en était besoin, que certains actes bien choisis et combatifs (par exemple très abstraits), posés très simplement dans un territoire public, peuvent faire écho à des problématiques politiques énormes. J'étais sûr qu'une telle action me permettrait de comprendre le peuple cubain, la dynamique politique de ce pays. Aujourd'hui, la propagande médiatique occidentale anti-cuba (et pro plages cubaines !), entièrement hystérisée par son arrogance et sa soif d'ingérence idéologiques, nous garantit une totale ignorance sur Cuba ; j'avais de fait un fort désir d'en savoir quelque chose. Mon travail est destiné à prendre du sens dans son rapport à la société. Je veux vraiment l'inscrire dans son époque, dans une écoute de son temps, et réciproquement espérer que son temps est en train de l'écouter. Cuba était en ce sens un pays important, qui lutte avec tout ce qu'il rencontre. Mon idée de départ était de réaliser un travail avec "les gens", de construire un objet en commun, hors de l'échange, que chacun l'investisse avec sa culture personnelle, révélant dans le travail et sans théorisation obligatoire la collection spontanée ou réfléchie de ses perceptions singulières. J'ai fait mon travail, en proposant aux Cubains d'entrer dedans, puis d'entendre ce qui se passait. Je les ai laissés diriger certaines de mes partitions, étant très intéressé à ce qu'ils me renvoient des choses, à assister à la formation/déformation/construction/déconstruction. Au Japon, j'avais voulu faire la même chose et cela a été un échec : les Japonais avec lesquels j'étais en contact m'ont encadré de telle façon que je n'ai jamais eu aucun rapport avec la société japonaise. J'ai été mis dans une situation d'étanchéité totale par rapport à la société : très forts pour dépolitiser, d'une façon matérielle, tout ce qui se présente comme interpellant la question publique, ils maîtrisaient toute la mise

en forme de mon projet. Alors que j'y allais pour travailler avec des ouvriers, je me suis retrouvé à conduire des répétitions pour des étudiants, puis des représentations avec eux dans des salles de spectacles !!

Q. As-tu rencontré des difficultés à Cuba ?

NF. Les réussites sont souvent à la hauteur des difficultés qui les font accoucher. Les tensions (au sens propre de "tendre vers") sont là-bas de nature particulière bien sûr. On pourrait croire qu'elles relèvent de la spécificité culturelle, a contrario, elles ont une origine plus directement ou structurellement politique ; la terminologie du terme amateur, par exemple, n'a pas de sens là-bas. On doit plutôt parler de non-musiciens, car personne ne comprend ce terme. Pour eux, les amateurs, ce sont tous ceux qui font de la musique (c'est-à-dire la moitié de la population). À l'école, disent-ils, tout le monde a pu faire de la musique, de la danse... Donc, vouloir travailler avec quelqu'un qui n'a jamais fait de musique est une démarche absurde, puisque d'une part, s'il n'en a pas fait, c'est parce qu'il ne voulait pas en faire, d'autre part, il est naturellement ignorant et incompetent, au milieu d'un environnement très important de "musiciens" souvent doués. Il n'y a donc pas de raison de faire du volontarisme stérile à travailler avec ceux qui ne font pas de musique (et ont choisi jadis la peinture... À la fin du projet, on s'est rendu compte que cela n'était pas si simple. Ce n'est pas parce qu'on n'a pas voulu en faire à dix ans que l'on ne veut pas en faire à quarante. Y a-t-il un âge pour rentrer dans l'art ? Il n'est pas sûr, par ailleurs, que le processus de choix artistique fonctionne parfaitement. Les auditeurs là-bas ont également vu que la puissance vocale et chorale de ces non musiciens, loin d'affaiblir l'œuvre, l'enrichit ; leur apport n'est pas de même nature que celle d'un chœur amateur ou professionnel. Je pourrais citer bien d'autres écarts entre nous, générateurs de réflexions inédites : autour du rapport à l'architecture par exemple, de l'usage que j'en ai fait. Il y a eu un violent conflit entre mon projet et l'historien responsable du chantier de la Vieille Havane, qui conçoit la réhabilitation comme un acte muséographique. Pour lui, l'usage transgressif de l'espace de la création était incompatible avec l'idée qu'il se faisait de la restauration (entre "vie" et "patrimoine") des espaces PUBLICS dont il a la charge et que nous avions bien en commun.

Q. Deux moments caractérisent votre travail, celui de l'écriture et celui de sa mise en œuvre. Pourriez-vous préciser leurs particularités et indiquer la manière dont ils s'articulent ?

NF. En ce qui concerne chaque projet, j'essaie de faire les choses de façon dialectique, de pratiquer une étanchéité très grande entre les différents aspects du dispositif.

En premier lieu, je ne commence jamais le travail d'écriture sans savoir où l'œuvre sera entendue. Je vais donc d'abord identifier et choisir les lieux ; je ne peux écrire une musique en soi, j'ai besoin d'être physiquement dans l'endroit où elle sera jouée, déjà en train de l'entendre. Quand j'ai ancré mes partitions dans l'espace, matériellement, architecturalement, acoustiquement (presque thermiquement), je passe alors à la phase d'écriture, qui elle, est complètement sourde. Je n'écris pas du tout au piano, je reste concentré dans le silence d'une projection exclusivement mentale. Si j'écris au piano, je ne vais écrire que ce que je suis capable de jouer ; par ailleurs, je vais avoir des réflexes pianistiques... De toute façon, quand on écrit en écoutant ce que l'on écrit, on est soumis à ses états d'âme, à son sentiment, à son plaisir. Sur le papier, on écrit avant tout des choses inouïes, cérébrales et physiques à la fois, à ce moment-là impossible à jouer, impossibles à entendre. L'interprète devra comprendre que ce qu'on a

écrit est injouable et que c'est cela qu'on cherche, jouer l'injouable, à plusieurs niveaux : je ne parle pas de virtuosité physique, mais musicale : nous ne savons pas avant de l'avoir entendu vers quoi nous tendons. La phase d'écriture est un moment d'enfermement, assez complexe et difficile, douloureux parce qu'il demande un fort niveau de concentration. L'écriture est souveraine, elle ne tient compte de rien, elle est définitive. Plus tard, aux répétitions, je respecterai ce qui est écrit, je ne le changerai pas (même s'il y a problème). Parallèlement, j'écris les textes qui vont servir pour le livret, et me permettent de comprendre comment je vais organiser la structure, les développements... Ces textes seront ensuite entièrement détruits, pervertis, réutilisés pour faire des "paroles" (si la musique est chantée) qui ne veulent rien dire. Je ne souhaite pas apporter de message ; la sémantique est dans la musique, pas dans les histoires. Si j'ai des choses à dire, je les dis à côté, il y a des programmes ou des articles pour cela ! En second lieu, je prévois, dans l'écriture même, que celle-ci n'est pas terminée. J'aime beaucoup l'idée de travailler le présent, le vivant. La plupart des moments sont fixés, des passages où le style, la forme sont définitifs et précis, et je demande aux interprètes ou au chef d'aller au bout de la justesse du timbre, du tempo, de la nuance... Il y a d'autres moments par ailleurs aménagés pour me permettre de continuer, pendant la représentation, d'écrire, de déterminer des durées, de travailler des intervalles... mettant en péril la régularité de l'interprétation. J'introduis, ainsi, des tensions perceptibles. Le public entend bien que ce qui se déroule ne s'est jamais déroulé (en amont lors de répétitions) puisque je suis en train de le faire. Ainsi, à la fin de la première phase d'écriture, j'ai fait, contrairement à d'autres compositeurs, la moitié de mon travail. J'aime dire que la musique n'existe pas parce qu'elle est écrite, mais parce qu'elle est entendue. Mon travail consiste donc non seulement à l'écrire mais à la faire entendre. Cela consiste à choisir qui la fait entendre (puisque ce n'est pas moi qui la joue), qui va venir l'écouter (et pourquoi ?), comment son écriture est-elle capable de se poursuivre.

J'ajouterais sur un autre versant : le projet artistique est d'écrire l'œuvre ; le projet politique est de la faire entendre.

Q. Pourriez-vous indiquer ce qui motive vos choix quand aux matériaux sonores, très hétérogènes, que vous utilisez ?

NF. J'ai été très admiratif de la démarche de Pierre Schaeffer, qui est une démarche expérimentale, de chercheur. Pendant un certain temps, j'ai continué son idée des "études", études aux objets. Par exemple quand j'ai fait le "Concert de Pierres" (Festival d'Avignon), c'était une étude aux pierres, au niveau formel, sonore, comme au niveau de l'écriture musicale. Il faut vous dire que je suis un amoureux (fou) de la matière !

Q. Il n'y a donc pas, pour vous, de matériaux tabous ?

NF. Non, pas en soi : mais il faut qu'ils répondent à ma demande. Un matériau, dont je ne peux varier l'intensité, la hauteur, le timbre a musicalement peu de chances. En revanche, si je peux le démultiplier, disposer d'un jeu dans lequel il s'en présente deux cent, j'en fais alors un matériau musical. D'où mes pièces avec un grand nombre d'interprètes, où je travaille la démultiplication, le fourmillement, les matières électroacoustiques directes et vivantes. Là, je retrouve la société ; je fais disparaître la notion de soliste, je prends un petit objet anodin par exemple et le multiplie par 300 ! Est posé immédiatement le rapport du concret et de l'abstrait (le concret devenu soudain abstrait - et réciproquement). Imaginez que trois cents personnes se munissent chacune d'une tasse à café : tout d'un coup, on ne comprend plus

ce que c'est. La société sonne, fait quelque chose ensemble mais quelque chose ne va plus, ni l'objectif fonctionnel des gestes, ni le rendu sonore (inouï), ni la raison d'être en concert ! Dans le "Concert de Baisers" (Cour du Palais Royal), deux cents personnes s'embrassent. Nous voyons qu'elles s'embrassent et pourtant ce que nous entendons n'a rien à voir avec cela. Nous ne reconnaissons plus le son. Il est sublimé. C'est peut-être de la pluie sur un toit ? ! Devenu électroacoustique, abstrait, il produit un écartèlement du sens. D'un côté, c'est une matière musicale (hautement poétique) et de l'autre, nous nous rendons compte que quelque chose se joue socialement.

Q. La scénographie est présente au sein de vos mises en œuvre

NF. Et pourtant, il n'y a pas de décor, pas d'effets spéciaux. La scénographie consiste à mettre les gens au cœur d'un dispositif (acteurs comme auditeurs), en faisant en sorte que les sons tout autant qu'eux (physiquement et symboliquement) arrivent de toutes parts et pas seulement de façon axiale. Les spectateurs sont mis en situation d'être ensemble, et pas dans un fauteuil dans le noir en niant les autres. Ils sont ensemble en train d'entendre et simultanément chacun d'eux entend comme il le souhaite. Il y a une lucidité de la disposition, qui rend la situation simple, empêche la culpabilité qui pourrait naître rapidement face à la difficulté de comprendre ce qu'on entend, réunit le temps et l'espace. Je défends l'idée que la scénographie peut simplifier le processus d'écoute, être attentif à celui pour qui c'est le plus difficile (pour des raisons d'étrangeté ou d'expérience). Il vaut mieux essayer d'articuler, de parler lentement, d'employer des mots clairs pour dire la chose la plus complexe qui soit, plutôt que de la dire comme on a envie de la dire, à celui-là seul qui pourra l'entendre, débarquant du même coup tous les autres.

Il m'est arrivé qu'on m'ait fait des commandes de musique pour des amateurs, pour des enfants, pour des personnes âgées, pour des étrangers... !! Quelle est la finalité réelle de cette obsession de stigmatisation des autres ? Je suis contre toutes les pratiques artistiques destinées spécifiquement à des couches sociales de population. J'ai toujours travaillé avec des enfants, sans toucher à un quart de dixième de la finalité et des contenus de mon travail. Il faut arrêter de protéger les enfants de l'art contemporain. Ils peuvent chanter des airs difficiles et ils le font. Ils nous demandent de faire de la musique et on leur répond par des comptines, par "Au clair de la lune". C'est du totalitarisme esthétique. Les projets artistiques doivent s'adresser à tous. Pour faire entendre certaines musiques c'est sûr, il y a des choses à faire, à inventer toujours, comme par exemple le dépliage architectural, l'intégration spatiale. Il faut rendre le travail simple et clair, et laisser de grandes marges de souplesse pour que chaque interprète ou auditeur puisse se l'approprier. Un risque existe que le processus scénographique soit anecdotique, il n'y a pas de réponse définitive.

Q. Il n'existe pas d'enregistrements de vos œuvres. Pourquoi refuser de laisser des traces ?

NF. Je crée, je ne procrée pas ; je produis, je ne reproduis pas. Je suis un sujet, non un objet ; on me rencontre là où je suis, pas dans mes traces. Je m'intéresse au présent et même pire, à l'instant ! Ce que je fais n'est absolument pas éphémère (ou alors tout est éphémère) mais simplement vivant, c'est-à-dire mortel. Je ne souhaite pas que les choses soient immortelles et je ne veux pas vaincre la mort. Les choses doivent être et avoir été, permettre de dégager le temps d'après, pour que les choses suivantes soient. Ce qui me fatigue, c'est de devoir théoriser là-dessus, tout cela parce que mon époque a inventé la technologie et que celle-ci s'est mise à penser mon époque à ma place. Il y a cent ans, on n'aurait

jamais demandé à quelqu'un pourquoi il ne faisait pas de disques ! Bach n'aurait jamais écrit ses cantates, les unes après les autres s'il avait pu les reproduire ; il en aurait écrit quatre. Je me mets donc en situation de produire. C'est en produisant que je vis. La société a organisé son profit sur nos morts respectives (notre vente), je lui dis simplement : "je mourrai de la façon dont il le faudra". Cela dit, je ne fais pas de ma position une théorie universelle ; je trouve bien que des interprètes et compositeurs enregistrent. Ne pas faire de disques semble soulever des questions à tout le monde, être un pavé dans la mare, tant mieux, cela interpelle l'usage de la trace.

Cela densifie des moments de société, puisque les concerts ne sont plus seulement des instants où l'on vient écouter l'œuvre, mais des temps dans lesquels on vient suivre un travail. Certains me font le procès d'une remystification, de l'art, de l'artiste..., par la disparition de la trace (quel culot !) ; c'est au contraire une démystification. Je me donne à l'œuvre mais je ne me préoccupe pas d'elle, je lutte en revanche pour les conditions de son existence, pour sa mise en œuvre.

Q. Pourquoi exigez-vous que vos concerts soient gratuits ?

NF. C'est la moindre des choses ! La santé doit être gratuite, les livres doivent être gratuits, les autoroutes doivent être gratuites, la vie devrait l'être... Exiger la gratuité des concerts, c'est le B a ba de la requête politique. L'occupation des lieux publics à des fins artistiques, le mode de recrutement des interprètes... tout cela est politique, au sens large du terme. C'est une interpellation de la société. Il en va de même lorsqu'au détour de mes partitions ou de mes musiques, on entend le monde du travail, lorsque j'invite les ouvriers à enregistrer leurs ateliers, à organiser leur mémoire, à créer avec leurs sons ; je leur dis que je n'oublierai pas leurs bruits, qu'il n'y aura pas une seule de mes créations sans que le monde du travail ne soit cité, ne soit présent. Je ne suis pas un romantique...

Q. En quel sens diriez-vous que votre travail possède une dimension politique ?

NF. J'ai fait beaucoup de choses dans les usines, peut-être un des premiers à le faire dans les années 75 ; je n'ai pas attendu les sollicitations des politiques culturelles. Au début, on ne m'embêtait pas avec le social. Puis, "on" a commencé à se dire que, puisque les ouvriers étaient exploités dans leurs usines, il fallait qu'ils aillent au concert après le travail (ou le midi - cf. les animations culturelles des CE) afin de leur permettre de compenser (de déléguer leurs propres aptitudes à créer !) et de supporter de venir travailler le lendemain - art/divertissement (plus tard, on a construit des discours équivalents avec les personnes âgées, les "exclus", les malades mentaux, les quartiers "en crise" !!!). J'ai alors dû repréciser mon vocabulaire ; je ne voulais pas me laisser emporter par ces politiques d'assistance. À l'époque, je travaillais aussi dans les écoles ; j'étais là pour que l'art soit présent dans l'école, et parce que les enfants étaient précieux pour faire aboutir des préoccupations esthétiques d'alors, non pour aider ou assister qui que ce soit. On a découvert 20 ans plus tard que les enfants étaient malheureux, que tout allait mal et que les artistes devaient aller d'urgence à l'école (alors qu'on y était déjà - à égalité avec eux et non pas pour leur faire accepter, sous couvert d'émancipation culturelle, leur scolarité). On n'avait pas attendu qu'ils aillent bien ou mal (à mon goût, on a toujours été mal à l'école). Il n'a pas été facile de tenir tête à cette vague socialisante et humanitaire.

Prenons l'exemple de ce travail à l'hôpital ("Patience") ; je ne suis pas allé à l'Hôpital pour faire de la musique pour les malades ; c'eût été totalement idiot ! Quand je suis malade, je n'ai pas envie qu'un comédien, un musicien bien intentionnés viennent me distraire ou me faire rire. La prise en charge du

temps qui court et du corps blessé (du temps blessé et du corps qui court) est une affaire sérieuse. Je pense en revanche que l'artiste, en posant une œuvre dans l'hôpital, pose d'une façon très violente toute une série de questions à l'existence même de l'hôpital. Les musiques que j'ai écrites là-bas n'avaient rien à voir avec l'hôpital. Quand je vais en prison, je ne fais pas de la musique avec les clés ou avec les portes. Bien sûr, je ne suis pas sourd, si j'entends des bruits et des sons intéressants, je les utilise, mais ce n'est pas une finalité. Les personnels hospitaliers, à travers le travail d'écoute que j'y ai fait notamment, se sont révélés à eux-mêmes des questions triviales, sur le rapport entre le sensible et le technique, sur la question du public et du privé, sur la façon dont on écarte tout ce qui touche au corps, dont on écarte la maladie comme quelque chose de diminuant, culpabilisant, dont on élimine le sang, la douleur, sur le silence... Ce qui a été interpellé, c'est la façon dont l'hôpital prend en charge la gestion de tabous, de déficiences culturelles, endosse cette responsabilité à son insu. Les personnels se retrouvent à gérer des tensions que personne ne veut assumer ; ils sont les boucs émissaires d'une débandade, d'une impuissance collective à affronter la mort, la dépendance, la reconnaissance de nos intérieurs, de nos fragilités, de nos suicides ordinaires permanents. J'ai essayé de faire comprendre que c'était à une question plus politique que je m'intéressais, à l'institution... Poser des œuvres, c'était poser la question du rapport entre l'œuvre et la société en général, c'était interpeller les institutions sur leurs rapports aux œuvres et que celles-ci puissent les interpeller sur leur fonctionnement propre. L'œuvre artistique est un des langages de l'organisation sociale, d'où l'intérêt d'aller la mettre volontairement dans des lieux où elle y est, par hasard ou volontairement, exclue. Parce qu'elle est une forme d'interpellation crue. Mais cette interpellation ne fonctionne que si l'auditeur (et la société qui finance l'œuvre) concentre son écoute de façon particulière sur l'aboutissement esthétique.

Q. Selon vous, changer la société n'est pas utopique ?

NF. Je sais qu'on peut la changer profondément. Quand je décide de quelque chose, je le fais, mon projet advient. J'ai dit au Général des Sapeurs Pompiers de France que j'aimais ses engins, que le PIN est en "la" et le PON en "ré", qu'un projet musical inédit devait naître, etc. ; dans un moment de trouble et de transgression personnelle, il a répondu "...d'accord" (ndlr : pour "Du Pain sous les Ponts", en 1982, douze avertisseurs doubles tons de véhicules de pompiers participent au concert devant l'État Major, porte de Champerret), nous voyons bien que l'impossible ne rêve que de se produire. C'est un exemple ponctuel et ludique. Cela veut dire que si chacun de nous le veut vraiment (je ne parle pas de conquêtes individuelles, ceci est une métaphore), la société explose en deux jours. Sur certaines propositions que j'ai pu faire, parfois difficiles à formuler ou qui étaient très complexes, des portes incroyables se sont ouvertes, des gens se sont révélés, des institutions se sont dépliées : ce n'est pas mon fait, c'est la force des créations. En 1984, j'ai arrêté le chantier du Musée d'Orsay pendant trois jours pour y faire un concert, "Ouvert pour travaux". Je n'aime pas qu'on cache le travail, qu'on visite les lieux quand ils sont finis : pendant les travaux, on pouvait assister au travail de transformation, à l'imbrication des corps de métier, aux gestes du travail, aux sensibilités. Une fois le chantier achevé, on ne voit que le neuf ; c'est une négation du travail. Pour comprendre l'architecture, en sentir le sens et le mouvement, le chantier du bâtiment est cent fois plus éloquent que son inauguration. Il était important pour moi que les gens voient la transformation de cette gare en musée : au travers de la gare, on voyage dans l'espace ; au sein du musée, on voyage dans le temps... Bouygues a accepté !

Q. N'avez-vous pas peur d'être récupéré ?

NF. Je le suis tout le temps, mais à la limite ! Certes, Bouygues en a profité pour communiquer sur son savoir-faire en ingénierie de travaux publics. Mais, c'est une lutte ; je ne peux pas empêcher l'autre de se battre. Ce n'est pas parce qu'on me récupère que je vais arrêter de me battre. En prison, je travaille avec les détenus en temps que personnes ; j'y travaille tout autant avec les surveillants et avec toute l'administration. Je cherche là deux choses : mettre de l'art et de la création là où elle doit être (et d'où elle doit cesser d'être consciencieusement éliminée), participer aux fondations du refus structurel, politique et collectif de l'existence de la prison. Je ne cherche pas à aider les détenus à s'en sortir ; s'ils s'en sortent au passage, je suis très content. Mais, il n'y a pas qu'eux qui doivent s'en sortir, nous aussi, les souteneurs ou maquereaux que nous sommes, propriétaires de nos prisons qui vont mal et font n'importe quoi, nous devons en sortir...

L'œuvre est une arme formidable, qui bouleverse beaucoup, qui s'adresse à l'essence des choses et dépasse leur rationalité, ce qu'un discours militant a plus de mal à faire.

Nicolas Frize

Revue Mouvement n°8 - p22

Propos recueillis par Jean-Marc Lachaud

2000