

Pratiques de la résidence

J'ai l'impression que 80% de mon travail renvoie à cette notion de résidence. Lorsque j'ai débuté en 1974, le terme de résidence existait peut-être mais pas avec le sens qu'il a aujourd'hui ; chaque année ou du moins régulièrement, il a pris des définitions différentes, ses politiques culturelles changeaient et se succédaient, mettant ou non à la mode cette notion, ce type de commandes. Pour ma part, j'ai continué mon parcours sans me sentir franchement concerné ; avec le recul, je me dis que je n'ai peut-être jamais cessé de faire des "résidences" !

J'ai depuis longtemps trois objectifs de recherche, le premier est de travailler en relation avec les espaces, le deuxième est de me poser la question des sources sonores et le troisième est de réfléchir aux rapports avec les interprètes. Je vais vous parler brièvement de ces trois axes de recherche car cela nous ramènera je crois à ce thème des résidences.

Parlons des espaces.

Je m'intéresse au problème du bruit et je le fais parce que je suis moi-même producteur de bruits : un compositeur c'est quelqu'un qui écrit pour les bruits, qui les écoute et les organise différemment puis qui invite des gens, qu'il fait accessoirement payer pour venir écouter "ses bruits". Avec l'évolution de la musique contemporaine, on s'est de plus en plus rapproché du monde sonore en général, tout le travail qui a été fait sur la lutherie, sur l'esthétique..., n'a rien fait d'autre que de se rapprocher de la matière sonore et cette proximité, ce rapprochement en direction du sonore sont finalement un rapprochement vers la vie en général, vers la texture sonore non musicale, vers la ville, vers les objets, vers la vie quotidienne, vers le monde du travail, des transports...

Tout d'un coup, entre cette musique contemporaine et cette vie quotidienne, se joue une partie, indicible, un chemin commun ou des chemins parallèles. Il n'y a plus d'un côté une lutherie sophistiquée, des instruments qui ont 600 ans d'âge, joués avec attention et révérence dans des lieux stérilisés (les salles de concerts) par des savants et solistes instrumentistes et de l'autre côté les sons triviaux, les bruits vulgaires et fonctionnels, manipulés dans le quotidien par des habitants frustrés et ignorants dans une ville souillée. Tout tend à se rejoindre, tout se parle, la musique se cogne aux bruits, les bruits cognent à la porte des concerts.

Un travail sur les espaces est intéressant à deux titres : en premier lieu, il interpelle l'acoustique architecturale, la façon qu'ont ces lieux de transporter les bruits du monde, et d'y être eux-mêmes entendus, la façon qu'ils ont de favoriser ou d'empêcher les gens de s'y entendre, la logique de ces espaces, figés ou non par leurs centres, leurs périphéries, leurs axes ; bref, la culture sonore de ces espaces. Vous savez que dans un volume qui résonne beaucoup, nous allons être obligés de parler très doucement sinon nous ne pourrions nous comprendre, a contrario si cet volume a des propriétés très absorbantes, nous allons être obligés de parler très fort ; cela veut dire que les espaces conditionnent nos relations, d'une façon très fine, presque indolore. Il y a beaucoup de musiciens qui ne se préoccupent pas des espaces, qui mettent l'orchestre à l'endroit où on leur a dit de le mettre, quelque part sur la scène, au milieu. Malheureusement, la musique n'est pas au dessus des lois acoustiques ; les musiciens devraient plus souvent aller écouter dans les salles, aux diverses places du public, avant de régler en répétitions les nuances musicales des sources instrumentales ou vocales. Cette question de l'offre de la musique, la façon dont on met en scène les sons de sa musique pour qu'ils soient entendus est une question très importante. Quand vous avez envie pour des raisons que je dirai "idéologiques" de sortir de la salle de concert, de faire entendre votre travail musical ailleurs, vous vous heurtez à une question passionnante qui est celle de l'architecture, de l'acoustique : comment s'y prend-on pour faire des concerts dans des endroits qui ne sont apparemment pas faits pour ça,

quoiqu'ils soient tout à fait faits pour entendre (ils vivent et on y entend tous les jours, on y entend beaucoup plus que dans les salles de concerts, 24 heures pas jour !) ?.

Mon premier travail consiste à écouter ces lieux, mon deuxième travail à m'interroger sur ce que ces espaces peuvent m'offrir de territoires de dialogues, d'expression et de relation. Je me dis "quel est le concert de cet endroit" ou "quelle est la partition de cet espace" ? Vous utilisez un escalier tous les jours, vous vous dites "cet escalier conduit là", et vous ne vous intéressez qu'à l'endroit où il vous conduit ; un photographe fait une photo de l'escalier, et vous le montre à nouveau : vous ne vous intéressez plus du tout à l'anecdote géographique de cet escalier, où il va ni d'où il vient, mais comment vous le voyez à nouveau, quelle est l'alternative de perception que le photographe a proposé.

Avec la musique, je tente un peu la même chose. Quand j'aborde un espace, je m'interroge sur l'alternative de perception que je peux imprimer à cet espace, ne l'utilisant pas comme un espace fonctionnel mais comme un espace de représentation.

Ainsi, ce travail consiste bien à résider.

Le deuxième axe, ce sont les sources.

Quand j'ai eu fait mes classes au conservatoire, appris à écrire pour les voix, pour l'orgue et pour l'orchestre, je me suis mis à écrire ; puis je me suis rendu compte que j'écrivais pour le centième des sons qui m'entouraient ! Ces objets sonores aussi sophistiqués que sont les instruments me sont indispensables mais qu'il y a 800 milliards d'objets sonores qui n'ont pas encore été utilisés dans la musique. Je me penche donc sur ces objets, sur les pierres, sur l'eau, sur les baisers, sur les légumes et d'autres choses encore, je les interpelle et leur demande s'il peuvent répondre à une demande musicale, c'est à dire si certains d'entre eux peuvent se plier à l'écoute, à des variations maîtrisables des sons qu'ils produisent. Si je peux agir sur certains paramètres des sons de ces objets, si je peux faire varier la hauteur, l'intensité, la forme, le spectre de ces sons, les faire entendre d'une manière alternative, je les adopte et écris pour eux. Evidement, le public reconnaît les objets et assiste, à son point de vue, à une interrogation du réel, à une alternative de perception de la réalité. Ces objets sont dans les usines, dans les appartements, dans certains institutions, gares, hôpitaux, prisons, dans les magasins, je réside...

Les interprètes sont le troisième axe.

Je me suis rendu compte que les professionnels avaient développé à leur insu et à la notre une attitude, des façons d'aborder la musique qui conditionnaient complètement les conditions de production de celle-ci. Les conditions de production de la musique ce sont à la fois ce qui est offert à la musique pour lui permettre de s'écrire et ce qui l'empêche de s'écrire. C'est à dire ce qui canalise et qui dirige complètement, ce qui conditionne l'esthétique, la forme, la mise en jeu sociale et esthétique de la musique. Si les artistes ne travaillent pas sur les conditions de production de la musique, ils ne travaillent sur rien. Ainsi, je pense que les professionnels m'apportent des choses très importantes au niveau de la virtuosité, au niveau de l'intelligence musicale, au niveau de l'interprétation de notations singulières et abstraites, etc... Ils m'apportent tout ça mais il y a de choses qu'ils ne m'apportent pas, des choses existentielles. Parfois, ils ne m'apportent pas la rage de vivre, le combat, la naïveté, la fragilité, la souplesse...

En allant chercher des enfants, des ouvriers, des infirmières ou des détenus, des gens dans la rue, je ré-insufflais dans la musique de la lutte, je faisais jouer d'autres types de sensibilités, dont la musique a besoin, dont elle ne doit pas se passer.

La dernière création que j'ai faite, c'était avec des personnes âgées, les interprètes étaient très vieux : quand j'ai entendu ce qu'ils apportaient à ma musique, j'ai compris que j'avais été fou depuis 20 ans et à quel point la musique contemporaine était folle, démente, pleine d'insolence sociale et à la fois de

bêtise esthétique, d'avoir écarté ces personnes de la production musicale. Comment se peut-il qu'un art se suffise de lui-même ainsi, avec une espèce de provocation et de nombrilisme absolument ahurissant pour écarter systématiquement de son interprétation tous les gens qui ne sont pas faits pour lui ? On écarte les enfants, on écarte les personnes âgées, les ouvriers... Je ne parle pas de faire du socio-culturel, je parle de mon métier, je ne parle pas d'une sorte de pratique artistique sympathique qui consisterait à donner l'accès à la culture à des personnes qui en auraient été privées, je parle de mettre en oeuvre, de mettre dans l'oeuvre des sources qui ont été systématiquement écartées pour des raisons politiques et économiques diverses et dont les oeuvres ne peuvent plus se passer. Quand vous entendez vos sons interprétés par une femme de 92 ans, vous vous dites qu'ils n'auraient jamais pu avoir cette puissance musicale autrement. Cette voix, cette qualité de voix, ce souffle, cette durée dans le timbre, cette relation, comment vous en parler aujourd'hui ? En allant chez "les gens", en travaillant avec eux, je réside.

Il y a des gens qui vous appellent, qui vous font des commandes, qui vous disent d'aller là-bas pour écrire votre musique, d'aller en haut de la montagne ou au bord de tel lac, enfermé dans une villa ou à l'étranger dans un terrain vague, histoire de voir comment cela fait. Cela s'appelle les résidences. Sur le métier de compositeur, il faut pouvoir émettre des idées sur les conditions de production liées à l'exercice de la musique, avec la certitude que ces conditions vont produire des effets, esthétiques, économiques, sociaux, idéologiques. C'est à moi de faire des propositions, de monter mes projets, de décider comment je fais les choses, comment je les dépense, où est-ce que je vais, avec qui, comment, pourquoi...

La question n'est pas celle de la finalité esthétique, mais de savoir comment chacun de nous, vivons, car nous faisons ce que nous sommes, nous sommes ce que nous vivons.

Si je me lève tous les jours à 1h de l'après-midi, si je vis complètement replié sur moi-même, si je fais mes petites recherches dans mon coin, si je gagne 20 000 francs par mois, si je suis très parisien, si je passe mes soirées dans des boîtes, si je passe mes journées dans les usines, dans la rue, sur les terrains vagues, etc... et bien ma musique entendra tout cela.

J'ai enregistré il n'y a pas longtemps toute l'usine de Renault-Billancourt, les 16 000 ouvriers de site industriel vétuste et immense, parce que cela m'intéressait de me rapprocher justement de cette sensibilité du travail. Je me suis rendu compte que les ouvriers travaillaient 8h par jour pendant 40 ans dans des atmosphères sonores très particulières, complexes, savantes, parfois dures mais qu'ils connaissaient par coeur, qui faisaient partie d'eux, qu'ils aimaient (sauf quand c'était des nuisances qui les mettaient leurs oreilles en péril). Le travail, c'est l'endroit où l'on est reconnu, où l'on est payé, où l'on a un savoir-faire, professionnel, social, expressif, c'est un endroit où l'on existe, où éventuellement on se bat, où l'on a des amis, qu'on n'a pas envie de perdre, c'est actif. Et bien, c'est par là que passe la culture : je me suis rendu compte que les ouvriers avaient des goûts musicaux qui avaient à voir avec l'environnement sonore qui était le leur dans le cadre de leur travail, que leur sensibilité et leur acuité auditives, leurs compétences professionnelles forgeaient leur sensibilité ordinaire, quotidienne et qu'elles leur donnaient le goût de certains types d'art qui étaient finalement beaucoup plus proches de ce qu'ils ressentaient dans leur travail que des aléas de consommation qui étaient périphériques au monde du travail.

J'ai continué de conclure que je ferai la musique avec (et de) ce que je vis : à force de travailler dans des lieux particuliers, avec des gens autour de soi, on ne pense pas pareil que lorsqu'on est tout seul. Notre vie c'est notre art et notre art ne traduit que notre vie. La question consiste donc à se demander ce qu'on a envie de reconnaître dans son travail, qui nous honore, qui est en accord avec nos idées, en accord avec notre façon d'aimer, notre façon d'entendre.

Une résidence c'est précisément se mettre en situation nouvelle de vivre, se donner des conditions pour produire des choses nouvelles ; pour certains, cela veut dire s'isoler des gens et des choses, c'est à dire des espaces des objets et des personnes, pour ma part, c'est être au coeur de la gestion simultanément idéologique, économique et esthétique, au coeur des relations des personnes, c'est être sur le sol et tâcher d'y faire et d'y recevoir du sens.

Ma démarche consiste à m'immerger, à rencontrer et apprendre, à écouter (je parle des sons bien sûr), à essayer de sentir et à m'obliger à instrumentaliser mes conditions de production. Je rencontre des espaces qui m'intéressent, des langues qui les parlent, une ou des histoires, des architectures, des gens qui travaillent, se déplacent et pensent, je suis attiré à m'y fondre, à y travailler, à m'y déplacer et à penser moi-même : c'est alors que j'entreprend de mettre en oeuvre un projet dont le sujet permette, à ce moment et à cet endroit là, une nouvelle perception de ce moment et de cet endroit. Je suis habité par une passion, montrer que ce que l'on croit être une chose, n'est pas cette chose (ce n'est pas un acte orgueilleux de redéfinition du monde, c'est le projet ponctuel de déplacer le rapport que l'on a avec sa perception).

On peut, insensiblement, avec un projet artistique et de cette façon, participer aux transformations sociales. Il y a bien sûr beaucoup d'artistes que cela n'intéresse sans doute pas. J'aurais envie de vous raconter ce plaisir fou d'une partition musicale qui participe aux transformations profondes, que se dessine à son endroit un double enjeu, une lutte pour votre expression personnelle et une lutte pour l'expression des autres.

Les choses n'ont de sens que si elles sont contredites. Sans dialectique on devient fou, chacun s'obsessionnalise, s'enferme tout seul. On a tous besoin de faire des choses sérieuses et des choses pas sérieuses, d'être tour à tour léger et lourd, important et superficiel, de penser et de ne plus penser. Ainsi le musicien un jour écrit, l'autre jour il joue, plusieurs fois fera des improvisations légères ou entreprendra une recherche très spécialisée (qui ne peut intéresser que lui-même). La seule chose que je dis c'est : "ne diffusons pas forcément les deux extrêmes". On a raison de parfois passer des années et des années pour aller chercher une harmonique impossible dans un son, il n'est pas obligatoirement nécessaire d'en faire un concert en première audition mondiale. Inversement, il y a des musiciens qui s'amuse entre copains un bon coup, laissant tourner un magnétophone dans un coin et qui en pressent un CD. Nous avons tous nos lieux et nos moments exutoires pour faire à fond des "recherches fondamentales" et pour "s'amuser" avec les sons d'une façon gratuite : la résidence c'est autre chose, c'est un projet de vie et d'écriture mêlées, c'est un moteur de vie, ce n'est pas un artifice pour seulement produire, ce n'est pas une usine d'objet artistique.

Les personnes qui travaillent n'ont pas toujours la possibilité de cumuler une pratique artistique et un travail . Alors, ils vont au concert, payer une seconde fois (ils ont déjà payé une fois la politique culturelle et les commandes d'état dans leurs impôts), s'asseoir dans le noir d'une salle, oublier la vie quotidienne pendant deux heures, pour écouter l'artiste, celui qui s'exprime, qui en a fait son métier et en qui malheureusement beaucoup trop de monde délègue sa propre capacité d'expression artistique...

Ce serait une question sur laquelle il faudrait passer du temps et qui déborde votre sujet. La façon dont les politiques en générales, l'état ou les collectivités territoriales financent les projets artistiques est quelque chose de définitivement complexe et d'insondable. C'est une question de trajectoire individuelle. Je crois qu'il y a un moment où vous accédez à une espèce de neutralité politique pour des raisons qui sont purement esthétiques, artistiques. Les gens savent ce que vous pensez à travers ce que vous faites et non pas à travers ce que vous déclarez : nous ne sommes pas des orateurs mais des acteurs idéologiques. J'ai l'impression, pour ma part, de m'exprimer politiquement dans mon travail. Mais vous savez, je ne travaille pas avec les ministères, nous travaillons ensemble, c'est différent :

quels que soient nos objectifs communs ou contradictoires, nos éventuelles opinions divergentes ou concourrantes, nous sommes tous les citoyens de la transformation inéluctable de notre propre quotidien.

Il y a trois ans, j'ai fait une résidence de plusieurs mois dans une centrale pénitentiaire pour des détenus en longues peines : elle a consisté, en présence d'interprètes professionnels, à donner une création avec une trentaine d'entre eux. J'ai habité donc "sur place", écrit une partition originale qui tiennent compte des contraintes matérielles, acoustiques..., des savoirs-faire particuliers de ces nouveaux musiciens, prenant soin bien sûr de ne pas stigmatiser la situation, de ne pas la nommer, la décrire, s'en servir pour me nourrir. Le projet est bien plus d'être là-bas où je n'ai pas à être, renversant les logiques de ce lieu dont l'existence nous pose des problèmes à nous tous, plutôt que déverser avec voyeurisme mon imaginaire sur des personnes ou sur un lieu, les ghétoisant du même coup, les confortant dans une situation irrémédiable. On pourrait parler ici de contre résidence : il n'est pas question de se nourrir de la situation des autres, mais de leur renvoyer par notre présence active et créatrice, une situation de changement en profondeur. Ici, en l'occurrence, je n'ai pas le temps de vous décrire tout le projet, sachez que la création s'est accompagnée de tout un dispositif sur la durée, consistant à équiper la prison de cinq studios de son, de lancer une formation professionnelle aux métiers du son, d'y aménager une structure de création artistique permanente, de créer une filière d'emploi : les détenus depuis maintenant trois ans restaurent des archives sonores de l'Institut National de l'Audio-visuel. Tout le dispositif consistait précisément à ce qu'une création musicale soit à l'origine d'une transformation de la réalité, à partir d'un début de transformation des représentations, des perceptions.

Quand vous venez travailler quelque part, que vous restez longtemps, il semble certain qu'à quelques moments des choses bougent, vous bougez, les choses changent de couleur, d'odeur, de timbre et d'intensité ; et puis bientôt ces transformations se travaillent, se réfléchissent, la citoyenneté n'a jamais cessé d'être en marche et elle se saisit des actions de tous pour progresser, pour inventer... La résidence, c'est un travail de citoyen.

Nicolas Frize

INJEP cahier pédagogique n°8 - p39

1995