

Art contextuel, *site specific art*, *landscape art*, *land act*, sont des notions aujourd'hui récurrentes, sinon familières, parmi les formes modernes d'art en espace public<sup>1</sup>. Événements, performances, pièces de théâtre, danse ou prouesse physique, installations plastiques y engagent de plus en plus de jeux passionnants avec le contexte, qu'il soit architectural, social, économique ou politique.

La musique est probablement l'une des formes les plus réticentes à jouer ce jeu. Les compositeurs sont généralement, dans une posture encore très romantique, essentiellement préoccupés de constructions abstraites, qu'ils souhaitent voir se matérialiser devant des auditoires silencieux, dans l'environnement neutre (?) d'une salle de concert ou d'un studio d'enregistrement. Les signes extérieurs à l'œuvre sont considérés comme parasites (des *bruits*, opposés au *signal*), et le seul paramètre contextuel (parfois) sérieusement pris en compte est la qualité acoustique de la salle ; mais je ne connais que très peu de pièces musicales écrites *pour* l'espace de représentation.

Probablement dans l'idée qu'une œuvre musicale est une sorte de « texte » – une construction intellectuelle abstraite et définitive, destinée à être *reproduite* (par des musiciens ou une chaîne hi-fi), voire un objet culturel fiable s'adressant à des consommateurs –, les projets musicaux « sérieux » détestent être dérangés par l'environnement et, plus que tout, par le public. En conséquence, le public lui-même semble de moins en moins *concerné* par de tels projets.

Le titre de la première édition du célèbre ouvrage de R. Murray Schafer était « The tuning of the world » ; ce qui pourrait se traduire par « l'accordage du monde » ou encore « l'atmosphère du monde » (au sens allemand de *Stimmung*). Mais c'est son sous-titre « The soundsca-

pe » qui a fait fortune, et qui seul a survécu sur la couverture de son édition française, « Le paysage sonore ». Accorder le monde. Une perspective plus active que celle de s'arrêter pour contempler un paysage – fût-ce avec une posture d'« écoutant<sup>2</sup> » et non de simple auditeur.

Agir sur la musique du monde, c'est admettre que notre environnement sonore n'est pas qu'un inévitable et fatal chaos ; c'est entrevoir que les signes qui s'en dégagent sont porteurs de sens ; c'est peut-être même envisager que les sons ne sont pas une simple conséquence des choses, mais qu'ils auraient eux-mêmes le pouvoir de transformer, voire de former le monde<sup>3</sup>. C'est, plus simplement, apprendre à déchiffrer cet environnement invisible comme une vaste parabole de notre univers ; rien d'ésotérique, rien de sibyllin là-dedans : tout est là, à peine codé, qui nous dit mieux qu'une partition ce qui se joue dans le monde.

Peut-on, doit-on agir sur cette « musique », et comment ? Comme tant de jeunes compositeurs, je voulais faire la plus belle des musiques, je voulais, moi aussi, trouver les combinaisons idéales, celles qui inspirent à l'auditeur un irréfutable sentiment de beauté. Toutes mes tentatives m'avaient déçu. L'obsession d'avoir une place légitime dans la société m'a conduit à me demander en permanence à quoi pouvait bien servir la musique que je voulais donner à entendre. Les architectes exercent un art particulièrement fascinant, parce qu'ils doivent toujours se soumettre à une implacable matérialité, et qu'en plus leur œuvre se doit de remplir une fonction primordiale : elle doit être *habitable*. Je rêverais de faire une *musique habitable*.

En espace libre, le silence vous rappelle sans cesse qu'il n'existe pas. Pour le musicien, deux attitudes possibles : occuper l'espace sonore pour masquer tout bruit

1. On parle aussi « d'art en espace libre » ou « d'arts de la rue », sans pour autant exclure des espaces physiques fermés ou couverts, mais plutôt en opposition avec les espaces, modes de représentation, et rapports classiques au public.

2. Terme employé en anthropologie ou écologie sonore pour désigner un auditeur actif (préféré à « écoutateur », déjà utilisé pour désigner un transducteur d'oreille ou un casque d'écoute, et qui a remplacé l'éphémère « écoutoir » vers 1919). On peut y lire une allusion à la posture de l'« analysant » de la cure psychanalytique.

3. L'idée d'une phono-morphogénèse, avancée par certains scientifiques, remonte aux mythes créateurs les plus anciens : le son possède un pouvoir créateur et la source dont émane le monde est souvent acoustique. Le « Grand silencieux » de l'Inde et le « Grand hurleur » d'Amérique se retrouvent dans un même élan créateur, un engendrement acoustique où la nature et ses avatars naissent d'un son originel. On retrouve cette idée, symbole de l'accord de la musique et de l'architecture grecques, avec le mythe d'Amphion, frère d'Orphée, qui jouait de la lyre pour que les pierres charmées vinssent se ranger d'elles-mêmes et former des murs.

indésirable ; ou bien laisser des *chances* d'apparaître au signal inopiné, l'inviter même à contribuer à l'événement. Le clown de rue Tom Roos appelle ça un « cadeau » : une sorte de créativité de l'environnement ou du public, offerte à l'artiste qui sait l'accepter. Tout ce qui survient n'est pas toujours un « cadeau ». Mais il y a une attitude, une mise en jeu qui permet d'accueillir des cadeaux, ou de métamorphoser les parasites en cadeaux. Les attitudes créatives, qu'elles soient artistiques ou scientifiques, semblent toujours procéder ainsi : elles cessent de considérer les erreurs, les accidents, les anomalies comme indésirables, et les accueillent comme des providences.

Le projet *Instrument/Monument* est, dans son essence, inspiré par le contexte lui-même. Ce qui implique une forme d'art fondamentalement vivante, une expérience perpétuellement renouvelée – et, résolument, non une marchandise reproductible. Aucune exécution n'est identique à une autre ; mieux, chaque exécution n'a de sens et n'est possible que là où elle se donne ; elle est impossible ailleurs, bien qu'il n'y ait pas d'improvisation et qu'il s'agisse indiscutablement de la même œuvre. La partition/scénario est écrite à chaque fois presque entièrement sur site, avec une équipe de vingt interprètes, techniciens et artistes, mais respecte scrupuleusement les mêmes règles.

L'une de ses règles essentielles est de n'utiliser que les sonorités présentes sur le site, aucun « instrument de musique » extérieur ni programme sonore préenregistré. Les objets de la ville, considérés comme des instruments, sont amplifiés pour les donner à entendre, non pour les transformer. Toutefois l'amplification du son n'est jamais neutre, pas plus que l'agrandissement n'est objectif. L'amplification fait partie de l'instrument, comme le tirage fait partie de la photo : une sorte de *révélateur*. Révélateur des qualités de l'objet, des qualités du geste, et du produit inédit de leur rencontre.

Chaque objet public contient ses propres sonorités et sa propre théâtralité, sa propre symbolique. Il renvoie à son usage et à ses usagers. Aussi, ce qu'il « joue »

représente bien plus que les sons qu'il produit : « l'interprète » de cet objet est alors autant un intermédiaire chargé de matérialiser un texte (tel un instrumentiste ou un acteur), qu'un « traducteur » sensible et initié à une langue étrangère, donnant à *entendre* un sens intelligible pour l'auditoire.

L'objet ne se livre pas tout seul. Souvent l'instrument résiste. Il faut longuement l'écouter, avec une grande humilité, l'apprivoiser pour qu'il « parle ». La technologie employée est exigeante mais simple, très « low-tech » en fait. Les résonances ne s'entendent que rarement à l'oreille nue, je commence souvent en collant mon oreille, un peu comme un confident, ou bien, plus clinique, avec un stéthoscope, car le son est presque toujours caché dans l'intimité même de l'objet. Mais plus qu'un appareil, c'est la qualité du geste instrumental qui va révéler ce que l'objet a à dire, comme s'il fallait poser les bonnes questions pour obtenir quelque réponse – ce qui vaut d'ailleurs pour tout interlocuteur et tout instrument de musique. Je prétends souvent, un peu par boutade, que si l'on consacrait autant de soin à écouter les bancs publics qu'à apprendre le violon, on découvrirait sans doute des Stradivarius plein les rues. Le gros avantage d'un banc public – outre que les amoureux peuvent s'y bécoter bien mieux que sur un violon – c'est qu'il est bienheureusement inapte à exécuter les *Études* de Kreutzer<sup>4</sup>. Il nous oblige donc à inventer tout autre chose.

Toutes les sonorités données à entendre sont donc immanentes, déjà contenues par le site, et elles y seront encore après le départ des artistes. L'instrument n'est plus la propriété privée du musicien, il est à tout le monde parce que la rue, le monument, l'espace public est à tout le monde. Ce qui restera est une sorte de « monument invisible », une rémanence de l'événement que chacun pourra idéaliser à sa guise, une autre vision d'un objet urbain très matériel, concret, permanent, quotidien, que tout le monde peut continuer d'interroger. « Monument » reprend ici son sens originel, celui d'un objet qui veut « montrer<sup>5</sup> » quelque chose.

4. Ingrat et sempiternel recueil d'études pour le violon, en vigueur depuis 1796 et (trop) souvent infligé à de nombreux élèves d'autres instruments n'ayant pourtant aucun rapport, tels que le xylophone, le theremin ou l'ocarina.

5. Du latin *monere*, faire penser, avertir, attester, enseigner (même racine que « moniteur » et « monstre »). Ce n'est que plus récemment que ce mot a pris le sens un peu écrasant d'« énorme », « colossal », ou de « grandeur majestueuse ».

Symboliquement, ce que le projet révèle à travers une mise en scène sonore de ces objets quotidiens, c'est l'écoute de notre environnement, un environnement dont nous sommes tous témoins, acteurs et auteurs.

Le « monument » instrumental est souvent un monument qui s'ignore, et que révèle la musique qu'il fait naître. Parmi les créations de ce projet<sup>6</sup>, je me souviens par exemple du jardin de La Roquette (à Paris dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement), tout pimpant et fleuri, objet de l'Instrument/Monument « In Cage » (chaque exécution porte un sous-titre spécifique). (En parlant d'exécution, l'entrée principale est à quelques mètres du lieu même où se dressait autrefois la guillotine). J'avais connu, à l'emplacement de ce square, les derniers jours de « la petite Roquette », c'est-à-dire l'ancienne prison des femmes de Paris. Curieusement, c'est cette mémoire enfouie, invisible, qui ne cessait de sourdre alors que je scrutais les lieux avec mon stéthoscope, à la recherche de sources sonores : partout des barreaux, des cages et du béton. Toutes les sonorités métalliques, résonnantes et comme réverbérées par des murs durs et nus, les barreaux s'alignant en longs métalphones, rappelaient étrangement un univers carcéral. Grilles et portes de clôture des espaces, cages des trappes d'aération d'installations souterraines, « cages » (buts) et barreaux d'un petit terrain de sport... Difficile de ne pas penser aussi à une autre cage : celle de John, qui disait : « *Quand je veux écouter de la musique, j'ouvre ma fenêtre*<sup>7</sup> », une pensée me ramenant à ces femmes dont on pouvait parfois apercevoir un visage, s'encadrant dans l'une des minuscules fenêtres de cette prison. Elles aussi ouvraient leur fenêtre. Elles faisaient quelquefois signe, ou appelaient les passants ; je crois surtout qu'elles prenaient une bouffée de son, le son de la ville qui leur parvenait. Le son du *dehors*. Ce son, bien plus vaste et au-delà de ce que la vue pouvait leur offrir, était bien une sorte de musique ; pas un simple chaos, une masse de bruits anecdotiques, mais un ensemble de signes organisés, flottant sur l'océan inaccessible de la vie du dehors. Bref, le jardin de

La Roquette était un monument sans le savoir, malgré lui-même, puisque rien dans le projet des architectes paysagistes ne semblait vouloir perpétuer la mémoire de cette maison d'arrêt. Mais les sons qui m'inspiraient, eux, *montraient* des objets qu'on ne voyait plus, des objets instruments.

Un objet sonore et un corps qui lui parle et le fait parler, c'est déjà du théâtre et de la danse. Le geste est beau quand le son est beau, un peu comme en calligraphie, un peu comme à l'aube de la musique et de l'origine des instruments<sup>8</sup> ; il raconte quelque chose en plus du son, il fait partie du son. Ce n'est peut-être qu'avec l'électricité que le corps du musicien a retrouvé quelque chose de ses origines, lorsque musique et danse étaient une seule et même chose. Avec Clara Rockmore ou Jimi Hendrix, on ne se pose plus la question, il n'y a pas de « jeu de scène » d'un côté et de musique de l'autre. Et lorsqu'on écoute ces musiques comme un « texte », hors contexte, elles sont comme amputées d'une part essentielle.

Le déroulement, « l'écriture » d'un *Instrument / Monument*, dont on ne sait s'il s'agit d'une partition ou d'un scénario, est tout au service de l'objet sonore et de sa théâtralité ; il prend souvent des directions qu'aucune écriture musicale « à la table » n'autoriserait, et qui ont pourtant, *in situ*, tout leur sens, leur évidence même, juste « parce que c'est ici et maintenant ». Il s'agit toujours d'une chose fragile, instable, en construction. La théâtralité induit des développements musicaux inattendus, tandis que la logique musicale peut conduire aux déroulements dramatiques les plus oniriques.

La réécoute hors contexte des traces audio de ces performances est pour moi toujours une grande déception ; je tente de m'en consoler en imaginant l'exécution d'un « chef d'oeuvre absolu » (Mozart, Beethoven...) à la place de ce que j'ai laborieusement tenté de fabriquer : alors ressurgit avec force la sensation d'une musique qui, réputée être « belle en soi », décidément, « sonne faux ». Le texte, quelle que soit sa perfection formelle, est tou-

6. À ce jour, *Instrument/Monument* (commande de l'Etat) a été donné une vingtaine de fois depuis 2004, en France et à l'étranger.

7. Je crois que c'est dans *Pour les oiseaux* (encore un calembour sur son nom), *66 réponses de John Cage à 33 questions de Daniel Charles* (Belfond, 1976). C'est à vérifier.

8. Cf. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique - introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Payot, 1936)

jours contestable ; le contexte, lui, est irréfutable. Peut-être bien qu'en musique le « beau en soi » est agonisant. Peut-être bien qu'une certaine idée de l'esthétique n'a plus aujourd'hui de sens que pour une poignée d'esthètes, et que seule la notion de poïétique fait sens pour le public. Peut-être que la question actuelle est bien plus celle de la justesse que de la beauté.

*Instrument/Monument* me plonge souvent dans de profondes perplexités : quelle est cette chose qui n'est ni du concert, ni du théâtre, ni de la danse, et qui pourtant sonne si "juste" au moment où elle se joue ? Je repense

à cette ultime sentence de Theodor W. Adorno<sup>9</sup> : « *Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont* ». Aveu ou regret d'impuissance, pirouette d'intellectuel... J'y vois plutôt une très sage humilité, un formidable abandon pour mieux bondir au-delà de la vie ordinaire. Pour l'artiste, l'utopie ne devrait pas être une liberté, mais un devoir. Choisir de jouer dans la rue, ce n'est pas jouer dehors plutôt que dedans, c'est juste prendre le risque de ne pas jouer entre nous.

9. Elle clôt le dernier chapitre, « Finale », de *Quasi una fantasia*, (Paris, Gallimard, 1982).