

Le projet musical

Q. Vous créez parfois à l'aide d'objets et pas toujours d'instruments traditionnels. Comment est née cette démarche ?

NF. Il faudrait que nous nous entendions sur les mots parce que pour un musicien, le terme "d'objet" recouvre des choses particulières !

Q. Justement, qu'est-ce qu'un objet pour un musicien ?

NF. Et bien par exemple c'est Pierre Schaeffer en 1950 (mais avant lui Satie et quelques autres avaient déjà esquissé ces notions) qui commence à y répondre, en introduisant les termes "d'objets sonores" et "d'objets musicaux". L'objet sonore ne fait pas allusion comme on pourrait le croire à l'objet par lequel un son est produit (ça, c'est le corps sonore), il est cette unité minimale que l'on peut entendre lorsqu'un phénomène sonore ponctuel est produit. On décrit cet "objet" en parlant de sa matière (c'est la somme des fréquences qu'il contient), de sa forme (c'est la combinaison résultante des dynamiques ou des intensités de chacune de ces fréquences), etc...

On retrouve peut-être dans les musiques occidentales très anciennes et surtout dans certaines musiques extra-européennes cette notion d'objet sonore, par le fait que l'expression musicale fait appel à des corps sonores dépassant très largement les modèles "officiels", classiques ou convenus de la lutherie et faisant donc appel à des sons ou des comportements sonores différents, Pour vous donner un exemple, avec un piano, on peut créer une foule d'objets sonores : en jouant sur le clavier, en frottant sur la table d'harmonie, en frappant sur la menuiserie ou en le jetant par la fenêtre du 3e étage (le "rêve" de beaucoup de « performers » : seuls quelques-uns ont osé).

Une certaine catégorie de musiques classiques particulièrement localisées dans l'histoire, entre le XVIIe siècle et la fin du XIXe siècle, puis presque toutes les musiques populaires et rock de ces années récentes se sont limitées dans leur registration sonore à des instruments exclusivement répertoriées. Ailleurs, dans un grand nombre de pays extra-européens, ou bien dans d'autres horizons esthétiques contemporains, on utilise des « corps sonores » qui ont été élaborés ou détournés pour faire de la musique, ne limitant plus leur provenance, leurs capacités sonores, des objets (quand mêmes) dont certains n'étaient pas faits pour être entendus ou pour croiser un jour le monde musical et pourtant qui servent à la musique.

Ce sont des faits de civilisation, motivés par l'invention, la survie sociale, parfois "politiques" parfois sociaux, ou exprimant une sorte de résistance, de contrepouvoir à la musique occidentale des XVIIe, XVIIIe, et XIXe siècle, dite "bourgeoise" qui a considéré que n'étaient porteurs de musique que des sons en provenance d'objets spécifiques qui avaient été faits spécialement pour elle et que l'on appelle : les instruments !

Et la matière du son vint...

Les choses ont explosé de nouveau à l'arrivée de la peinture abstraite, qui a eu son pendant dans ce qu'on a appelé plusieurs années après la "musique concrète" paradoxalement, c'est à dire au moment où l'on s'est rapproché de la matière.

Lorsque les astronomes ont commencé à voir Mars et Jupiter, les biologistes commençaient à voir les cellules. Vous regardez une table, par exemple : si vous vous éloignez un peu, vous la voyez comme une table. Si vous partez à 800 kilomètres et que vous prenez une longue vue, vous verrez un point. Si vous la regardez avec un microscope, vous verrez de la matière, une texture abstraite.

Tout ça parce que vous ne voyez pas le contour, mais la composition du matériau en gros plan. Pierre Schaeffer dans les années 50 s'est mis à rayer soigneusement des disques et "donc il entendait... donc il entendait... donc il entendait...". L'anecdote, c'est à dire le sens, le message linguistique, disparaissait puisque l'on n'en voyait plus le début ni la fin, que l'on commençait à entendre la matière, ce qui l'a composé : c'est à dire les timbres, la facture, la dynamique, ce qui constitue l'enveloppe du son, l'allure...

Ce rapprochement, cette écoute de la matière des sons a donné la musique concrète.

Du même coup, on s'est mis à entendre tout différemment, on s'est même mis à jouer des instruments autrement (par voie de conséquence l'interprétation de la musique classique a beaucoup changé), à les aborder davantage par le son, à leur demander des choses nouvelles. Puis naturellement et logiquement, on s'est tourné vers les objets quotidiens, auxquels on a demandé d'être capables de faire de la musique. Parmi ces nouveaux corps sonores, pourquoi pas les ustensiles ménagers, les véhicules de transport, tout ce qui peut nous entourer, même des objets qui n'ont pas encore de fonction, des pierres, des bouts de bois, etc... On leur demande : est-ce que vous pouvez répondre à un projet musical ? Notre critère étant : sur quels paramètres du son peut-on correctement agir pour motiver une approche « instrumentale », pour interpréter, moduler... Par exemple, un objet dont on ne peut pas varier l'intensité mais dont on peut varier la hauteur sera considéré par les uns comme musical et pas par les autres. Certain compositeur français le rejettera, certain instrumentiste africain s'en saisira et réciproquement.

Donc, presque chaque corps peut répondre à une demande en musique, selon la spécificité du projet sonore ou musical qu'on a au départ.

Au début du siècle, il y eut les mouvements futuristes, les créateurs disaient : contre cette musique bourgeoise qui a développé une lutherie très sophistiquée et savante, et qui en joue en fabriquant des "objets" de consommation, nous pensons (c'était une forme d'art brut) que les bruits non articulés, non musicaux, sont l'expression brute de la matière et doivent entrer dans notre vie musicale. Cela a donné l'approche futuriste, la musique bruitiste : je pense à un compositeur se tenant debout sur les toits des hangars d'une usine russe en 1917, pendant la Révolution, dirigeant des trains, des avions, des voitures, circulant à dessein... Il considérait qu'il produisait des corps sonores à partir du moment où il pouvait les faire entrer dans sa partition, à la seconde près ou à la façon qu'il voulait...

Cette distinction des corps aptes ou non à la musique est pour moi aujourd'hui parfaitement obsolète. Il s'est produit une confusion totale (au sens où ça se rejoint) car il n'y a pas de critère pour appeler quelque chose une machine, un objet ou un instrument. Ce sont tous des corps sonores qui appartiennent ou non, à un moment donné à l'histoire d'un musicien, au répertoire possible des sons auxquels il fera appel. Selon les projets, on peut avoir besoin d'entendre une viole de gambe ou une forêt de boîte d'allumettes, ou une locomotive ou un luth..., les critères sont toujours musicaux et peut importe le choix du corps sonore si les sons sont à la hauteur du projet musical. A partir du moment où les sons entrent dans la musique, l'anecdote mécanique, machiniste, sociale, quotidienne que représente le choix de la source disparaît : il n'y a que le regard de la société qui la rend provocatrice, bizarre, ou triviale. Si le musicien se saisit d'un baiser pour interpréter un son, la bouche perd son sens en tant que bouche. Il n'y a que les spectateurs en face qui peuvent se poser ce type de questions, mais le musicien, lui, ne s'intéresse pas du tout à l'effet théâtral, scénographique ou social. Il ne s'intéresse qu'au son.

Q. *Ce que vous dites est compréhensible lorsque cette musique est enregistrée. Mais, s'il y a des spectateurs, même si vous pensez que l'effet de sens, pour vous, n'a pas d'importance, vous savez que ça en a pour les autres...*

NF. Non, c'est équivalent. Dans mon travail, il y a deux dimensions : ce que je dois faire artistiquement, musicalement (l'impératif de mon projet) et ce que je dois faire socialement. L'un et l'autre sont absolument incompatibles et contradictoires et il faut qu'ils le restent.

Je ne fais pas de la musique pour les gens et je ne vais pas voir les gens pour leur faire entendre de la musique. Je ne me sers pas des gens pour faire de la musique. Ce sont deux moteurs d'activité qui, bien que se parlant, s'opposent. J'ai un projet musical qui est souverain.

Je me suis beaucoup engagé politiquement. Je trouve qu'une grande erreur de la révolution culturelle de Mao Tsé Toung a été de croire que l'aspect politique était dans l'œuvre tandis qu'il était d'une part dans ses conditions de production d'autre part dans son utilisation. Une chose est sûre, tout peut intéresser tout le monde et personne, mais il n'y a pas une musique pour les ouvriers, une pour les paysans, une autre pour les intellectuels, etc. Il y a des musiques, il y a l'art et l'art est bon pour tout le monde, aussi savant, complexe, simple ou basic qu'il soit ou qu'il veuille être. Tous les corps sonores, tous les objets musicaux qui en découlent et dont je parle sont bons pour tout le monde, qu'on en connaisse la source ou non. On ne doit pas écrire pour les autres (bien que je sache que certaines musiques commerciales dites "populaires" ne fassent que cela : écrire pour le rêve, le bien-être et l'argent des autres !). Inversement, j'ai un devoir social. Je fais de la musique grâce à des fonds publics, grâce à mes concitoyens qui travaillent et qui paient des impôts. A ce titre, je dois rendre compte de la capacité qu'a mon travail d'infléchir mon époque comme un ouvrier infléchit son époque en apportant la plus-value de son travail ainsi que sa compétence... Ainsi, il y a des circonstances dans lesquelles cette musique doit être imprégnée de ce qui se passe autour de moi, et des circonstances dans lesquelles elle doit se questionner sur sa raison d'être dans son époque. Je dois avoir ces deux notions en tête sinon je suis un opportuniste. De plus, je m'intéresse à la façon dont les gens sont contenus dans ma musique (je fais beaucoup de choses avec des amateurs) et à la façon dont les gens y accèdent, c'est à dire à la façon de la diffuser, de la rendre publique (ou est l'espace public de la musique ?). La relation entre la place publique et la salle de concert m'est importante.

Ma musique n'a de sens que si elle est écoutée et entendue, si elle naît de ma correcte implication dans le monde.

Pour être plus précis et volontariste, je ne vis pas la nuit en dormant le jour, car je n'ai pas envie de me couper de la vie qui m'entoure (j'espère que ma musique en témoigne), alors qu'en étant dans mon quartier aux heures où les gens y sont, même si mon travail semble être en apparence plus abstrait que le leur, contemporain et solitaire, il va témoigner de cette rencontre.

"Chacun de nous a une vision du réel qui manque à l'autre et a le devoir de l'exprimer à l'autre"

Maintenant, pour revenir à votre question, je suis conscient que les spectateurs me regardent en train de faire de la musique avec des objets, et c'est bien là la question du réel. La mission que je me donne est de transformer le réel. Non pas parce que je crois que je sais mieux que les autres comment il doit être, mais parce que je pense qu'il n'existe pas, que chacun de nous a une vision du réel qui manque à l'autre et a le devoir d'exprimer sa vision à l'autre. Quand je suis avec un enfant dans la rue, il me fait remarquer des choses que je ne voyais pas...

Quand je fais des concerts avec des boîtes d'allumettes, aux fenêtres des maisons ou avec des pierres, je propose une vision (une écoute !) alternative du réel et je dis : "sommes-nous bien sûrs que les pierres sont des pierres, les maisons des maisons, etc ..?"

Mais je ne suis pas là pour amuser la galerie. Je n'interviens pas dans une place ou aux fenêtres des maisons sans la participation des habitants qui y vivent bien sûr. Je propose, pendant une heure, que l'on n'y habite plus et que l'on joue à les regarder autrement, à les entendre. Au bout d'une heure, le concert fini, la maison redevient une maison. Je ne suis pas là pour terroriser la vie quotidienne, mais

pour lui proposer un retournement contradictoire. Je réfléchis mais je suis pas un miroir. Je fais exactement ce que les gens font tous les jours avec moi : me donner leur perception du monde. Donc, si l'on voit dans mes concerts des allumettes, ou des gens s'embrasser, ou une locomotive entrer en scène, il faut les écouter : à l'instant où on les entend, ils perdent leur sens, et le reprennent, puis le reperdent, etc... ad libitum. Quand on a un peu l'habitude, on "goûte" cela.

Revue Mû n°3 - 1ère partie

Propos recueillis par Evelyne Lecucq

1994