

Créer le temps

On ne peut pas attraper le temps : on peut tenter de recommencer les choses, de refaire, de répéter, répéter une fois ou mille fois..., mais ce n'est pas la même chose que l'on répète, c'en est chaque fois une autre, la répétition n'existe pas.

Chaque seconde (si je me limite à cette unité de temps) est définitive, unique, singulière et en elle-même dépassée. Lorsque vous regardez votre montre, elle ne vous indique que des instants, jamais de durées, jamais de moments, jamais de continuités, elle ne vous indique que des points, qui, à l'instant où vous les voyez indiqués, ne sont déjà plus, sont dépassés ; elle ne désigne que des successions de repères indépendants et vides d'espace propre. Probablement parce que nous trouvions cela trop insupportable et trop abstrait, nous avons représenté le temps visuellement, avec des espaces de numéros, des cadrans solaires ou des aiguilles d'horloge, de façon à voir les parcelles de temps passées et ceux à venir, mais c'est un pur jeu de perception intellectuelle, une proposition de codification collective, insouciante de réalisme, consensuelle. Le temps, ne nous en déplaît, dans notre vie quotidienne, se déroule comme le tapis d'une multitude d'instant, vivants et morts à la fois, invisibles, définitivement émotionnels et subjectivement ressenties comme paradoxalement imperceptibles. Il est à mon sens probablement davantage audible.

Le musicien travaille avec le temps, sur le temps, dans le temps.

Lorsqu'un compositeur écrit, il ne gère que de la perception temporelle, il ne compose que pour jouer d'elle : il a à sa disposition des matières, des timbres, des masses sonores, il leur imprime des dynamiques, des ponctualités, des résonances, des compressions, des suspensions ; il travaille sur les impacts, les pulsations, les trames...

Le sonore, à cause de son immatérialité (il est du "vent", de la variation de pression atmosphérique, totalement fluide et indicible, on ne peut jamais l'attraper), n'est que temporel : en se faisant entendre de nous, il dit : "je me déroule, je suis du temps qui se concrétise par de l'événement sonore, je rends audible la progression de la vie : celle de celui qui entend".

Je sais que je vis ce qui est en train de se passer parce que je l'entends. En entendant, j'assiste à ce que je vis, j'en fais partie. L'exemple le plus flagrant est le son au cinéma : prenez un plan de tracteur muet, il est irréel, immatériel, pictural ; mettez le son, le plan devient narratif, anecdotique, le tracteur avance !

Mettez le son plus fort, il va plus vite, mettez un son dense et doux, il avance au ralenti. Le fait que nous l'entendions nous dit que nous y sommes, que cela se déroule et que nous faisons partie du déroulement. Cette démonstration est métaphorique de la fonction du sonore au cœur de la vie sociale : tous nos objets, nos voix, nos mouvements, sont sonores, s'expriment à travers cela, disent qu'ils existent et nous font savoir que nous y sommes, dans le temps où ils s'entendent. Comme au cinéma, le compositeur qui fabrique du son, redéfinit le rapport au temps de celui qui entend, il modifie en profondeur la perception du temps parce qu'il rend le spectateur, au travers de sa seule condition d'auditeur, présent, vivant au centre du son : "j'entends donc je suis".

Et si cette action sur la perception du temps était, outre son intérêt esthétique, musicale (pur et dur, dirai-je), un formidable outil militant d'interpellation de l'espace, d'interpellation des codes sociaux, des fonctions ou des usages des lieux et des objets, un moyen de mobilisation de la perception ordinaire quotidienne. Qu'en est-il de notre autonomie par rapport au temps, le temps est-il aussi facilement

libérable, sommes-nous tous égaux devant le temps (c'est-à-dire maîtres de notre temps, acteurs simultanés du temps collectif) ?

Les enfants par exemple, compartimentés en familles, en sexes, en maisons, en quartiers, en classes, en écoles, en âge, ont-ils le loisir de décider de la répartition de leurs différents temps, de la gestion des temps des choses, des temps de leurs perceptions, peuvent-ils passer du temps ou ne pas en passer, selon leurs besoins propres d'enfant, sur les choses extérieures qui les appellent, qui leur sont douloureuses, proches, ou confuses ?

Il est totalement fou de bien comprendre comment chacun de nous a de façon souvent pavlovienne et obsessionnelle (on appellera cela "la personnalité"), modulé ses divers temps suivant des codes et des réflexes personnels, régulé son énergie, ses mouvements, ses déplacements, sa pensée, aménagé sa disponibilité pour certaines choses ou pour d'autres, de façon définitive et figée.

- Au cours de ma dernière création à l'hôpital, j'ai pu mesurer à quel point les patients trouvaient le temps interminable, pendant que, dans le même moment, le personnel médical n'arrivait à travailler correctement à son goût, tellement tout allait trop vite. La notion d'urgence à l'hôpital est le fait de la médecine, pas du patient, au service duquel toute la machine hospitalière a été créée.
- À l'usine Renault de Billancourt, le premier travail sensible que je faisais avec les ouvriers avec lesquels je travaillais consistait bien à subvertir l'usage temporel des espaces de la production, plutôt que leur usage spatial. Ce qui les fascinait, c'est que les machines ou l'usinage des pièces qu'on écoutait changeaient de durées, que les ateliers dans lesquels on répétait sortaient du temps codé qu'ils croyaient être les leurs.
- En 81, j'ai créé "Les Maisons chantent", dispositif conçu pour deux places de Paris et consistant à disposer une trentaine de solistes aux fenêtres des maisons, à tous les étages ; la population faisait bien sûr partie du projet, de différentes façons. Cette place était profondément transformée dans sa fonction, dans son image. Outre le fait qu'elle était devenue le lieu d'un spectacle et qu'on ne pouvait plus y habiter, elle montrait de façon métaphorique un jeu improbable de relations d'espaces privés s'interpellant dans l'espace public, une sorte de cour italienne... J'ai cru quelque temps que c'est l'image qui était importante (à cause de l'influence qu'elle avait sur la compréhension de l'audition) : en fait ce qui comptait dans cette image, c'était le fait qu'elle vivait un autre temps et non pas qu'elle offrait le spectacle visuel de son image. Le déroulement des sons et des voix imposait aux spectateurs et surtout aux habitants une autre valeur à l'espace, et cela était du au temps spécifique qui était en train de se dérouler, aux instants très particuliers qui marquaient comme des chocs certaines impulsions de la vie sonore de ce nouvel endroit, bien connu d'eux. À cause de la surprenante linéarité qui voyait le jour pendant le déploiement musical de la partition, renvoyant à l'usage quotidien de ces lieux, une interrogation beaucoup plus profonde qu'un simple changement de décor ou de fonction occasionnels, la perception touchait quelque chose d'immatériel, d'irrationnel, de sensible, d'indicible, de non dit, ne pouvant être dit.
- Dans la station de métro Saint-Denis Basilique, le travail effectué est beaucoup plus évident presque, puisque rien ne se voit, c'est-à-dire qu'on n'a rien changé à l'espace : ici, pas de spectacle. Le métro déclenche des séquences musicales en ouvrant ses portes à l'arrivée ou en entrant sur le quai au départ, le son vient de nulle part, il fait partie de l'environnement sonore "naturel" de la station. Simplement la musique, qui survient de façon codée et en apparence fonctionnelle, à des instants choisis et récurrents,

interpelle nos oreilles sur un mode différent que le font d'autres sons, le bruit des roues, des pas des usagers..., mobilise insensiblement notre écoute et modifie la durée de ce nous sommes en train de vivre (je ne vous raconterai pas dans le détail tout ce que nous avons appris, les accélérations réciproques ou les ralentissements que la superposition des musiques et de la vie des gens sur les quais a produit...).

- À la centrale pénitentiaire de Saint-Maur, le premier travail artistique que j'ai entrepris a porté sur l'usage du temps : tout à coup, les repères des secondes, des heures ou des jours se renversaient : pas seulement pour les détenus, pour les surveillants, pour nous, pour l'administration...

J'aurais mille exemples. J'ai souvent fait des pièces très courtes, invitant le public à un concert d'une durée de 10 minutes (les deux prochaines font 15' et 13'), Armand Gatti nous demande régulièrement de consacrer plusieurs jours à la rencontre de son travail entre les mots et les gens. Ce n'est pas un hasard. Cette subversion de l'appréhension du temps du monde, ces accélérations ou ces décélérations que l'action artistique imprime à l'exercice des choses qu'elle entreprend est profondément militante, nourrissante et génératrice de remise en cause. La perception commence à basculer et la création musicale trouve ici tout son sens, agissant sur le temps, posant la question du temps.

Dans l'écoute musicale, nous échappons à la vitesse de notre perception du monde, quelque chose se met à résister ou à se précipiter ; au cœur d'une pratique artistique, nous sommes en situation de nous mouvoir, de faire des gestes ou d'observer d'une façon qui contredit nos habitudes, notre identité, nos réflexes : nous sommes transportés, déplacés, en situation d'être un autre.

C'est un des grands enjeux de l'action artistique. C'est pour cela qu'elle doit se situer au cœur de la vie publique, de la vie sociale, économique, matérielle, au cœur des problématiques matérielles, citoyennes. Des parties très politiques se jouent autour de la maîtrise du temps, celle du chômeur de longue durée, du patron entouré de collaborateurs, du livreur, de l'ouvrier à la chaîne, du courtier en bourse. La consommation nous a appris à aller vite, à tout accélérer, même la pensée : comment voulez-vous, à cette vitesse aller en profondeur, laisser des silences pour ceux qui ne coupent pas la parole aux autres, laisser des choses libres et offertes pour ceux qui ne prennent pas les choses de force et ont besoin de temps pour les approcher... L'idéologie dominante a posé ses marques sur le temps, a institué progressivement des codes temporels sur tout : il faut résister.

La création travaille à proposer des alternatives au réel et le fait pour en pervertir les durées, les ellipses, les lenteurs, les vitesses, les pulsations, les pseudos répétitions, les instants fugitifs.

Mon travail d'artiste, de compositeur sur le terrain, c'est un travail d'écriture musicale, c'est-à-dire un travail sur la durée des sons, sur la durée des perceptions : il m'arrive donc de vouloir arrêter la vie et faire avancer la mort, ralentir le sentiment et accélérer la lutte, rythmer le déroulement des choses de façon discontinue, empêcher la pulsation régulière, être attentif aux résonances, me méfier des points d'orgue, jouer avec les pauses, les demi-pauses, les silences, les demi-soupirs, les quarts de soupirs, les soupirs... C'est une grande histoire d'amour, comme vous voyez...

Nicolas Frize

Texte d'une intervention donnée lors des *"Rencontres Internationales Banlieues d'Europe"*
organisées par la Maison des Cultures Frontières à Strasbourg

1995