

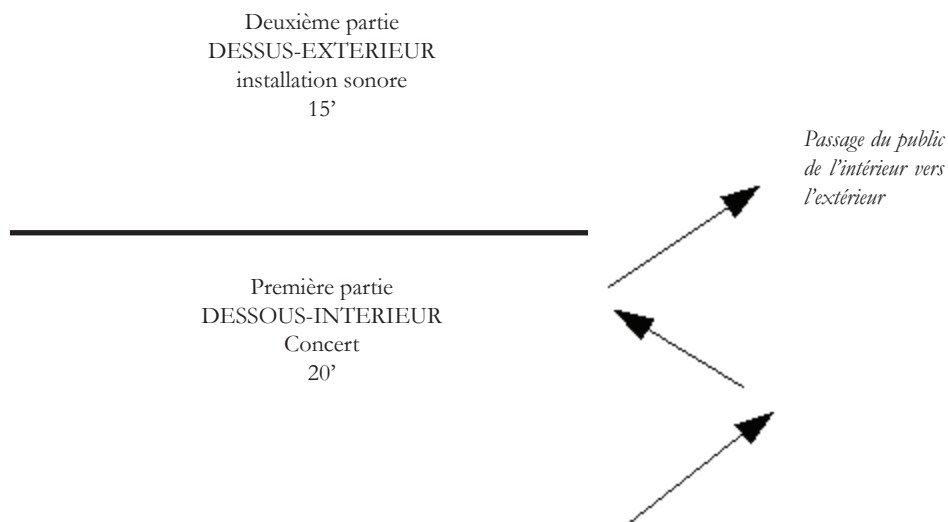
L'écoute aujourd'hui est supplantée par la vue. Sur le mode du superficiel et du spectaculaire, l'œil domine l'oreille. Nous vivons dans un monde saturé d'images toujours de plus en plus frappantes. C'est en attirant le regard par la séduction ou l'horreur que le publicitaire incite à la consommation réflexe. Et ceci aussi bien dans l'espace public de nos villes où les sollicitations visuelles sont toujours plus agressives que sur l'écran de nos ordinateurs envahis de fenêtres qui s'ouvrent en cascades au moindre clic. Dans ce contexte d'un monde sous l'emprise du visuel spectaculaire, un des enjeux pour le compositeur aujourd'hui est la réhabilitation de l'écoute : réapprendre à écouter peut nous faire redécouvrir notre monde autrement.

La musique n'est pas toujours écoutée. Présente souvent dans les lieux publics, gares, restaurants..., elle habille le silence, comme un papier peint sur un mur blanc. Chez soi aussi la musique peut avoir ce rôle décoratif lorsque l'on met une musique de fond pour « adoucir l'ambiance » sans y faire attention. Mais lorsque nous sommes attentifs à la musique, qu'il y a écoute, cette écoute peut prendre de multiples modalités. L'écoute de la musique peut être purement sensuelle. C'est en général notre première approche de la musique. C'est celle du plaisir immédiat, dans l'instant, laissant toute activité consciente au repos. Si l'on prolonge cette modalité d'écoute dans la durée, dans un instant prolongé jusqu'à l'ivresse, nous sommes alors dans une écoute en immersion pouvant aller du bercement à la transe. De certains passages de Parsifal de Richard Wagner aux concerts de musique électronique, la musique a cette fonction d'immersion. Nous sommes imprégnés par le son en oubliant le temps dans un présent immobile.

Mais l'écoute prend une autre dimension lorsque la mémoire de l'auditeur entre en jeu. C'est à partir du moment où l'écoute est couplée à la mémoire, où elle s'étend dans la durée que peut s'enclencher l'écoute des formes musicales. Bien souvent l'auditeur s'attache plutôt à ce que lui évoque la musique, les sentiments qu'elle semble exprimer et qui « montent » en lui : joie, tristesse, passions... qu'à la musique pour elle-même. En réalité, cette écoute l'éloigne de la richesse intrinsèque de la musique. Car lorsque l'on se contente de se laisser envahir par un sentiment de manière passive à l'écoute de la musique, on se prive du plaisir esthétique que procure l'attention aux formes musicales. Car comme le dit justement Stravinsky : « ... l'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. » Pour entrer plus profondément dans l'écoute, il faut être attentif avec une grande acuité aux matériaux et aux formes mises en mouvement dans le déroulement temporel, qui donnent le sens profond de la musique. C'est cette multiplicité qui est convoquée pour écouter la musique d'art dite musique « classique » et qui fait du concert une expérience d'écoute unique. C'est cette écoute à la fois proche du son pouvant frôler l'immersion par moments, mais qui prend aussi du recul, fait appel à la mémoire, qui est à la recherche des formes et leur mise en perspective temporelle qui est caractéristique de l'écoute de la musique d'art.

Le concert de musique classique avec ses conventions qui peuvent sembler artificielles pour le néophyte est conçu en réalité pour donner les meilleures conditions d'écoute. L'uniformité du costume de scène des musiciens,

leur entrée ordonnée toujours de la même manière n'est là que pour oublier la vue et se concentrer sur l'oreille. Toutes les conventions du concert ne sont faites en réalité que pour mettre entre parenthèses ce qui pourrait gêner l'écoute ; oublier le musicien en tant que personne pour se concentrer sur son action qui est de faire naître la musique, à l'inverse du concert rock, avec ses débauches d'effets visuels, où le regard supplante l'écoute et où nous basculons dans le spectacle. Lorsque l'on écoute une musique d'aujourd'hui en création s'ajoute en plus le plaisir de la découverte. A la différence des chefs-d'œuvre du passé, l'écoute d'une œuvre inconnue contemporaine nous place dans une attitude particulière : l'oreille est à l'affût. L'écoute est animée par la curiosité, l'attente de l'inconnu, de l'étranger, de l'imprévu, de la dissonance. C'est le plaisir de la découverte. J'ai toujours pensé que cette attitude d'écoute d'une œuvre nouvelle en concert était proche du plaisir que l'on éprouve lors d'une promenade dans une forêt inconnue, lorsque, attentif aux chants des oiseaux cachés dans le feuillage à la cime des arbres, nous marchons en orientant nos pas vers ces sons mystérieux.



Mais pourquoi justement cantonner cette écoute dans l'enfermement de la salle de concert ? Ne peut-on pas imaginer de l'adopter à l'extérieur ? C'est parce que cette expérience unique, forte et profonde de l'audition d'une œuvre nouvelle en concert me paraissait une voie pour réhabiliter l'écoute que j'ai tenté de la transporter en dehors de la salle de concert. Depuis quelques années, j'ai imaginé des formes de performance musicale que j'appelle *concert-installations* qui proposent cette extension de l'écoute du concert vers le monde qui nous environne. J'entends par ce terme une pièce en deux parties qui s'enchaînent. La première est un concert avec des musiciens dans un lieu fermé, la seconde une installation sonore avec de la musique diffusée sur des haut-parleurs, dans un lieu extérieur. Pour réaliser ce type de performance, il faut choisir un site dont les caractéristiques architecturales

sont celles d'un double lieu intérieur et extérieur. Le projet musical est ainsi lié au site et une relation s'établit entre la musique et le lieu. *Germination* est ma dernière œuvre adoptant la forme d'un concert-installation. La pièce a été créée à l'Ircam,¹ discrète mais célèbre institution située au centre de Paris sous la place Stravinsky à côté du centre Georges Pompidou. Le site est caractérisé par une opposition entre profondeur et surface, puisque l'institut et sa salle de concert, haut lieu de la création musicale contemporaine à Paris est situé en sous-sol, caché du nombreux public qui traverse la place au-dessus sans se douter de ce qu'il y a sous ses pieds. La première partie de l'œuvre est une partition pour treize musiciens qui a été interprétée dans la salle de concert du sous-sol, la seconde partie une musique électroacoustique diffusée sur cinquante petits haut-parleurs placés sur la place au-dessus à l'extérieur. Le projet de l'œuvre était de faire traverser par la musique le plafond de la salle de concert pour la retrouver ensuite dans l'espace public sur la place, au pied des passants. Le public du concert, en se déplaçant de la salle en sous-sol vers la place à l'extérieur, accompagnait le mouvement de la musique qui commençait par l'interprétation des musiciens et continuait son développement en surface à travers le réseau des haut-parleurs posés au sol.

Alors que le déroulement du concert est un rituel établi depuis longtemps pour donner les meilleures conditions d'écoute de la musique, lorsque l'on cherche à exporter cette écoute à l'extérieur, la relation entre la musique et son environnement doit être repensée. Si le concert avec ses conventions place le lieu entre parenthèses pour être entièrement concentré sur l'écoute, à l'extérieur, la situation est totalement différente : il n'est pas possible ni souhaitable de mettre entre parenthèses le lieu qui nous entoure. Je pense qu'il faut au contraire révéler le lieu par la musique. Ecouter tout en regardant. L'écoute de la musique en extérieur doit nous rendre attentifs au lieu et à ses particularités, comme le promeneur en forêt qui tout en tendant son oreille vers les sons inconnus observe la végétation qui l'entoure. Pour cette raison, il est impossible d'imposer une situation qui ne prend pas en compte le contexte. On ne peut envisager de simplement déplacer un concert à l'extérieur. Non seulement il est impossible d'égaliser les conditions d'une salle de concert (mauvaise acoustique, bruits parasites), mais la présence d'une scène avec des musiciens modifierait totalement le lieu tel qu'il est et détournerait notre attention de ses particularités. Une installation spectaculaire avec des haut-parleurs montrés ostensiblement ne convient pas non plus, car si les conditions de diffusion de la musique étaient ainsi meilleures, le lieu tel qu'il est réellement serait écrasé. D'une manière générale, toutes les situations qui transforment le lieu extérieur en théâtre ou salle de concert à ciel ouvert dans lequel on représenterait un spectacle sont à l'opposé du projet d'un *concert-installation*.

Sur le site de *Germination*, il fallait montrer le lien entre la salle de concert en sous-sol et la partie de la place située juste au-dessus à l'extérieur, dans l'espace public. Or ce lien n'apparaît pas spontanément. La place est un lieu de passage où l'on ne s'arrête pas naturellement. Rien ne laisse supposer qu'il va se passer quelque chose, rien n'incite *a priori* à prêter attention à une performance musicale. La place Stravinsky est aussi sous la domination spectaculaire du visuel. De la fontaine créée par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, au Centre Pompidou, à l'église Saint-Merry jusqu'aux fresques murales monumentales réalisées par des graffeurs officiels ou non, cette place est le théâtre d'une surenchère pour occuper l'espace visuel. Et les passants ne prêtent pas attention au sol de la place qu'ils foulent de

1 Le 8 juin 2013 dans le cadre du festival Manifeste par l'ensemble Itinéraire dirigé par Jean Deroyer. Le dispositif végétal a été conçu par la paysagiste Astrid Verspieren et réalisé par Laurent Renault et l'école du Breuil. Voir le site: www.jeanlucherve.com/jeanlucherve/Germination.html.

leurs pieds. Il fallait donc recréer les conditions d'attention au lieu, intervenir pour retrouver son identité essentielle, non spectaculaire, et établir un lien avec le sous-sol. L'idée a été de réaliser un dispositif sonore et végétal intégré, semblant naturel, qui à la fois rend discret le dispositif de diffusion et révèle ce qui existe potentiellement déjà sur la place. Le sol de la place Stravinsky est constitué de dalles de ciment juxtaposées, séparées les unes des autres par un espace d'un centimètre environ. Ces dalles sont posées sur des pilotis pour permettre le drainage de l'eau de pluie. Dans ces espaces entre les dalles s'accumule de la matière organique (débris de feuille essentiellement) qui finit par créer un substrat sur lequel poussent naturellement des plantes de friche. Le dispositif a consisté à amplifier ce phénomène pour donner l'impression que la place aurait été laissée à l'abandon et que la végétation s'y serait développée naturellement. Un peu comme dans les villes désertées par leurs habitants où la nature reprend ses droits et anime ces lieux d'une présence organique étrange. Cette végétation qui apparaissait entre les dalles matérialisait le phénomène de germination – d'où le titre de l'œuvre – qui est le passage de la graine du sous-sol vers la plante en surface. Le lien entre profondeur et surface devenait ainsi manifeste. De plus, cette accentuation d'un phénomène naturel qui existe réellement sur la place, malgré (ou grâce à) sa modestie faisait contrepoids à l'emprise du visuel spectaculaire.² Mais ces plantes qui semblaient avoir poussé plus rapidement qu'ailleurs entre les interstices, donnaient aussi l'impression que le temps s'était écoulé d'une autre manière à cet endroit-là. Comme si la musique jouée dans le sous-sol de l'Ircam avait accéléré le temps en surface.

La configuration de la place faisait qu'il était impossible de cacher le système de diffusion des sons. Pour le rendre le plus discret possible le choix a été d'utiliser une multitude de petits lecteurs mp3 associés chacun avec un mini haut-parleur. Ce petit matériel autonome, puisque fonctionnant sur batterie, évitait un réseau de fils qui aurait pris trop d'importance visuelle en même temps qu'il aurait compliqué considérablement le dispositif. Mais ce système avait aussi un caractère organique qui s'associait ainsi parfaitement aux plantes. Chaque lecteur jouait une voie indépendante d'une polyphonie où chacun parcourait une trajectoire identique mais dans sa propre modalité de hauteurs, timbres et rythmes, en donnant l'impression d'une multitude d'insectes cachés dans les herbes aux pieds



Photo ©Astrid Verspieren

2 L'odeur des plantes produisait également une diversion sensorielle que nous invitait à être attentif à autre chose.

du public, dont la stridulation caractéristique de l'espèce adopte une modalité particulière chez chaque individu.³

La tendance est au spectacle aujourd'hui. Non seulement dans le divertissement et les formes d'arts populaires, mais aussi, de façon paradoxale, dans les champs artistiques les plus exigeants. Les grands festivals de création musicale ont tendance à délaisser la forme du concert au profit de la mise en scène de la musique qui culmine dans l'opéra, genre pourtant presque toujours pétrifié depuis le dix-neuvième siècle. Ce serait, paraît-il, une manière d'intéresser un plus large public. Mais en mettant en scène la musique sur le mode du spectaculaire, on détourne en réalité le public non seulement de l'écoute, mais de toute acuité sensorielle. Le spectateur est passif devant le spectacle. Le spectacle envahit tous les champs de notre société aujourd'hui, de l'art à la politique. Il avait déjà été dénoncé de façon visionnaire par les situationnistes dans les années soixante à l'époque des industries culturelles naissantes dont ils ne pouvaient imaginer l'hypertrophie monstrueuse qu'elles connaîtraient aujourd'hui. Le spectacle est dans son essence une distraction. Il nous coupe de la réalité le temps de la représentation, ou bien la met en scène, ce qui revient au même. Lorsqu'il a lieu à l'extérieur, son et lumière, spectacle de rue, concert en plein air, il ne fait que se délocaliser ; il fait disparaître les particularités du lieu – ce qui nous fait oublier le monde réel, d'autant plus paradoxalement qu'il est sous nos yeux et nos oreilles. Le *concert-installation* est à l'exact opposé de cette idée. Ce qui est transporté à l'extérieur, c'est notre acuité sensorielle, celle qui est en jeu dans l'écoute de la musique de création en concert. La relation au lieu est tout autre. En nous incitant à être plus attentif à ce qui nous entoure, il nous relocalise.

L'art nous permet de percevoir ce que nous ne percevons pas habituellement. Nous ouvre-t-il pour autant un autre monde ? Pour ma part, ce n'est pas mon projet. Car notre monde reste méconnu, il est riche de possibles cachés ; c'est à l'art de nous les faire découvrir. Pour cela l'artiste doit sans cesse remettre en cause l'existant. Il doit questionner le langage, mais aussi les formes. La musique, si elle veut accéder au statut d'art, doit aller contre la tendance académique où rien ne se passe que du prévisible. La musique, art du temps, doit être l'art de l'imprévu.

- 195 -

Page suivante : Rem, *Faïlles sidérales*.
Burin.

Détails, pp. 153, 162, 172, 182, 190.

3 On retrouvait d'ailleurs cette idée de musique organique dans la partition écrite pour l'ensemble qui fondait son matériau sur des modèles issus de la croissance des plantes.

