

## C'est quoi un lieu?

par Wade Matthews

Les évènements «ont lieu», dit-on... Le lieu c'est donc l'existence ? Mais l'existence... «Cogito ergo sum», dit Descartes. Alors, le lieu c'est la pensée ? C'est l'esprit ? Et les choses qui sont «hors lieu»? N'existent-elles pas ? Ou peut-être existent-elles sans avoir le droit d'exister : une existence sans en-droit...

Peut-être le lieu a-t-il moins à voir avec l'existence qu'avec l'appartenance. On trouve son lieu, ou bien on est là au lieu de celui qui y serait en droit : comme lieutenant on se substitue, mais être là au lieu d'un autre ce n'est peut-être que subsister...

Quand on est vraiment chez soi, dans son lieu, dans sa peau, le lieu devient miroir. On se voit comme en reflet dans le lieu et on s'identifie avec ce lieu. C'est une appartenance dont la réciprocité n'a pas lieu car, « j'appartiens à ce lieu » n'est pas du tout la même chose que « ce lieu m'appartient ». La première phrase s'écrit avec l'identité, la seconde avec le sang des autres. (Mais finalement ces «autres» c'est nous mêmes. Nous avons tous beaucoup plus d'étrangers que de riverains, car le nombre de pays où nous sommes étrangers est toujours plus grand que le petit nombre de pays auxquels chacun appartient.)

C'était Jung qui disait que les gens ont des miroirs chez eux pour pouvoir se regarder et s'assurer qu'ils existent? Et voilà notre existence, notre façon d'avoir lieu. Nous, les musiciens improvisateurs, sommes comme des dauphins ou des chauve-souris : nous envoyons nos sons comme des regards à la recherche d'un miroir, et nous attendons le reflet, l'écho, cette voix qui annonce «nous voilà». Je sonne, donc j'existe.

Ce son c'est nous, mais quand il revient des limites du lieux, quand il re-sonne, c'est nous et le lieu tout ensemble : être, c'est aussi être dans le lieu. C'est le son qui nous fait, comme le miroir de Jung, et qui fait le lieu. Somme toute, c'est ça qui a lieu. Les architectes sont des faiseurs de lieux. On dit « un coin » (et ce mot sonne dans ma tête avec toute la résonance de l'accent albigeois) parce que deux murs suffisent pour créer un lieu. Mais finalement, nous sommes tous des faiseurs de lieux car c'est nous qui décidons les limites des lieux que nous établissons dans cet immense lieu qu'est notre planète.

Moi, j'habite à Madrid. C'est un lieu choisi. Je suis un américain né en France qui a vécu aussi en Allemagne, Angleterre, Espagne et Maroc pendant son enfance. Mon grand-père était de Grèce, ma grand-mère de Sicile. Donc je suis tout simplement, et comme tout le monde un étranger. Un étranger ici et là. Quelqu'un qui sonne et qui écoute : quelqu'un qui a lieu.

### **Penser la ville**

C'était à Vienne vers la fin du dix-neuvième siècle... L'architecte Otto Wagner se posait des questions à propos de la rénovation urbaine... S'est alors produit le conflit entre deux modèles différents : deux façons presque opposées de penser ce qu'est une

ville. Le premier modèle valorisait surtout la question sociale et voyait chaque quartier comme un village en soi. Il proposait donc un dessin de ville avec toute une série de petites places. Ces places devaient constituer le centre d'un quartier fournissant à la fois un lieu de contact social, un sens d'identité et un moyen d'organiser le tracé des rues. L'autre modèle de ville était celui de la machine. Celui-là ne se préoccupait pas des quartiers ni de la vie sociale, au moins en premier plan, au contraire il concevait la ville entière comme unité. Au lieu de penser à l'individu en tant qu'habitant il le considérait usager. L'aspect le plus important de la ville, donc, c'était la facilité d'emploi, la convenance et la vitesse. Ce modèle envisageait la ville comme une page blanche sur laquelle il fallait tracer les rues selon les besoins de mouvement des usagers. Au lieu de petites places il proposait de grandes artères. En fait, l'implantation de ce dernier modèle à Paris, les changements sociaux et économiques produits par l'ouverture d'une grande avenue qui tranche en deux un paisible quartier est la situation sous-jacente au roman de Zola *Au bonheur de dames*.

Mon studio à Madrid est dans un quartier qui était, jusqu'aux années soixante du vingtième siècle, un village complètement hors de Madrid. Avec la rapide croissance de Madrid à partir de 1965 il a été complètement engouffré par la ville. Néanmoins il demeurait un village avec ses petites maisons, ses étroites ruelles et surtout ses petites places. C'était un village intact comme le petit éléphant avalé par un serpent chez St. Exupéry. Mais il y a plus ou moins cinq ans que la ville de Madrid a décidé de traverser la partie la plus représentative de cet ex-village avec une nouvelle avenue aussi large que bruyante. En fait, la nouvelle Avenue d'Asturias passe directement sur l'endroit où était auparavant la place principale. Tout est disparu : les petites maisons, la place avec ses bancs et ses arbres, le marchand de fruits (qui peut oublier le marchand de parapluies d'*Au bonheur de dames* ?). En plus la nouvelle avenue est plus de quatre mètres plus haut que l'ancienne place qui a été littéralement enterrée. C'est donc ce modèle de ville comme machine qui m'a fait penser—sans avoir encore eu le temps de lire Morin—à la complexité apparemment chaotique de Madrid. Plus je pense cette ville et plus j'ai l'impression qu'elle est faite du chevauchement d'un immense nombre de cycles. Certains de ces cycles sont imposés par la ville en tant que machine, d'autres sont des cycles naturels mais tous s'entretiennent pour former notre expérience vitale urbaine. Pourtant, il y a des moments où les cycles disons « de machine » se montrent suffisamment inflexibles par rapport aux cycles naturels pour ne plus fonctionner comme de simples fils du tissu et se faire plus sensibles : ce phénomène se fait évident quand on traverse la ville en voiture à quatre heures du matin. On arrive à un feu rouge et on attend, et on attend et on attend... Le temps du feu est pensé pour une densité de trafic largement supérieur à celui du petit matin et cette attente apparemment insensée nous rend conscients d'un conflit entre deux cycles.

Or, c'est dans cette idée de cycles chevauchés que je trouve la base compositionnelle de Lieux. Ce n'est pas question de commencer et finir, car les choses ne commencent ni ne finissent à Madrid : elles se répètent sans cesse. La durée n'est pas une fonction du temps réel que dure les événements, mais plutôt du temps qu'on est là à les vivre, à expérimenter ou à contempler.

## **Les lieux de Lieux**

Il y a quelque chose que j'ai toujours trouvé très juste dans le Yi King : c'est le fait que ses hexagrammes ne parlent pas de moments ou de situations fixes mais de moments de transitions, de tendances. Au lieu de parler de comment sont les choses, il parle de vers où elles vont. C'est une philosophie qui ne conçoit pas le temps comme une série de moments qui passent, de l'un à l'autre, mais plutôt comme une fluidité où se manifestent des tendances, des directions de changement ou d'évolution.

Ainsi, quand j'ai commencé à travailler sur Lieux, j'ai voulu saisir de quelque façon le passage, l'évolution d'un lieu vers l'autre au lieu de refléter simplement la sonorité d'une série de lieux fixes.

À la fois, j'ai voulu explorer les façons de constituer un lieu avec le son, trouver la manière de créer des lieux virtuels en employant le collage sonore. Comme improvisateur « site-specific » j'ai appris que chaque lieu a son rythme, et qu'il faut être vraiment sensible à ces rythmes pour pouvoir jouer dans un lieu et non pas en dessus. Alors, quand je fais un lieu avec le collage sonore, je peux contrôler, jusqu'à un certain point, ces rythmes, faisant une composition avec des matières naturelles qui ne sont pas «dénaturés», mais «re-naturés».

Souvent, un lieu a une «voix» principale, celle d'une fontaine, d'un vendeur aveugle de lotto, d'une mendicante roumaine. C'est autour de ces voix que je construis les «patrons» de changement qui font de ces lieux quelque chose de nouveau, des «coins» où je peux entrer avec mon écoute et quelquefois avec mon instrument. Ces lieux composés de Lieux sont tous de Madrid, la ville que j'ai choisi comme «chez moi». Ce n'est pas mon lieu de naissance (en France), ce n'est pas le pays qui figure sur mon passeport (États Unis), ce n'est pas le lieu de la plus part de mes ancêtres (Grèce, Sicile, France, Irlande, Angleterre). C'est le lieu que j'ai choisi, le lieu où j'ai décidé de m'installer, de joindre deux murs pour faire mon «coin». Alors c'est aussi le lieu où j'ai cherché les matières desquelles faire les lieux de Lieux, les lieux où peuvent vivre mes sons aussi.

La pièce est en quatre parties dont chacune a une certaine variété de contenu mais aussi une voix principale. La première vit autour des fontaines de la Plaza de Oriente, devant le Palais Royal de Madrid. La deuxième est d'une mendicante gitane de Roumanie qui annonce ses douleurs dans le métro. La troisième c'est celle du transport et ses voies, le métro, le trafic, les marteaux piqueurs, les mobylettes et la voix des voyageurs. La quatrième est du vendeur aveugle de lotto dont le chant nous assure qu'il a le billet de la chance. Ce n'est peut-être pas par hasard que le lieu où il chante est la Place de l'Opéra.

## **Le lieux des instruments**

Les instruments ont plusieurs fonctions et plusieurs façons de se présenter dans Lieux. Premièrement, il y a une fonction de témoin. Ce sont les instruments qui sonnent sur la partie enregistrée, car ils sonnaient déjà aux lieux d'enregistrement, étant présents comme tous les autres bruits de chaque endroit. Il y a, donc, deux genres d'enregistrements : ceux qui sont faits à un endroit où je jouais, et ceux qui sont faits sans aucune présence instrumentale. Ensuite, il y a ce que je joue au fur et à mesure

que les enregistrements sonnent, et qui constitue une façon d'être, de sonner, dans les lieux composés, une façon, pour ainsi dire, d'avoir lieu.

Finalement, il y a ce que je joue dans les parties silencieuses de l'œuvre et c'est là que je me propose encore une autre façon de constituer un lieu. Dans la première partie de ce texte j'ai parlé de comment les dauphins et les chauve-souris emploient le son pour mesurer les lieux. Quand on joue un instrument il se passe quelque chose de similaire, dans le sens où c'est la résonance du lieu qui détermine exactement comment un son produit va sonner ici et maintenant. Donc il y a le son et aussi les reflets de ce son. Autant pour le musicien que pour le dauphin ou la chauve-souris, ce sont plutôt les reflets qui définissent le lieu.

Or je me suis demandé : et si le son en soi était absent, et qu'il ne reste que les reflets? C'est le rêve de tout physicien : avoir les résultats d'une expérience sans qu'ils soient altérés par la présence de celui qui la réalise. Mais dans la musique comme dans la physique cela est impossible. De plus, quand on joue, le son direct est toujours plus fort que le son réfléchi, au moins pour celui qui joue (mis à part certains orgues dont les tubes peuvent être à l'autre extrémité de l'église vis à vis du clavier) et le plus souvent pour le public aussi.

On ne peut pas donc effacer le son direct de l'instrument. Mais il y a une autre possibilité : de la même façon que je construis ou compose des lieux avec le collage des enregistrements, je peux, à la fois, déconstruire l'instrument et reconstruire ses reflets sonores. En travaillant avec la confortable fiction de quatre voies sonores et donc quatre haut-parleurs, je place toute une série de micros extrêmement proches de différentes parties de chaque instrument. Après, les sons instrumentaux captés par ces micros sont envoyés chacun à un haut-parleur différent. Le niveau des haut-parleurs est sensiblement plus élevé que celui de l'instrument acoustique. De cette façon l'instrument est déconstruit car au lieu d'être localisées autour de lui, ses différentes parties sonnent dans différentes zones de l'espace sonore. Ainsi l'instrument en tant que source sonore unique et unifiée disparaît et ce qui reste sont de pseudo-reflets qui deviennent les résonances "dauphinesques" qui définissent un lieu complètement virtuel dont les dimensions dépendent presque exclusivement du placement des haut-parleurs.

### **Le lieu déterminé et le lieu qui détermine**

Lieux n'est pas un seul concert mais deux. Le premier a lieu dans un théâtre avec les enregistrements, les micros, les haut-parleurs et tout ce dont je viens de parler. C'est le concert des lieux déterminés, les lieux composés, constitués, créés. Le deuxième concert cherche à inverser cette relation : que cette fois, ce soit le lieu qui décide. C'est donc un concert « site-specific » où j'improvise dans le lieu avec mes sons et surtout avec mon écoute. Pour la création lors des rencontres Musique et Quotidien Sonore, j'ai choisi comme endroit du deuxième concert un lieu à la campagne : il s'agit d'un matin de dimanche dans la campagne tarnaise le plus loin possible de la rugissante ville de Madrid.

### **Comment cette œuvre a pu tenir lieu**

Tant de lieux et tellement peu de place ! Pas suffisant, en tout cas, pour raconter ici toute l'origine et la gestation de cette œuvre. Je ne peux même pas remercier tous

ceux qui ont contribué à la rendre possible. Ce qui est clair c'est qu'il y a des personnes sans lesquelles Lieux n'aurait jamais eu lieu. Il est impossible de dire les noms de tous à la fois donc je citerai l'un et puis l'autre sans que l'ordre signifie autre chose que l'inévitable linéarité de notre existence.

Laurent Sassi a fait tous les enregistrements avec autant de passion que de métier. Dans ce processus il a apporté aussi l'initiative qui vient d'une oreille fraîche, pas habituée aux sons de Madrid et plus ouverte donc à ses nuances. Il s'est montré aussi très patient dans tout le processus de travail au studio, sélection, montage, implantations des micros, etc. Tout cela s'écrit en deux phrases, mais le faire c'est autre chose! C'est Thierry Besche qui m'a proposé ce projet, assis devant la piscine de l'hôtel Lapérouse, et c'est Thierry Besche qui a trouvé de l'argent pour faire avancer une telle aventure. A la fois, il a mis à ma disposition l'infrastructure technique du G.M.E.A. où j'ai pu réaliser la plus grosse part du travail. En plus, le mien n'est pas le seul projet à bénéficier de ses considérables efforts le long de ces années au G.M.E.A. Jean Pallandre m'a invité à Musique et Quotidien Sonore il y a déjà quelques années quand j'étais complètement inconnu en France. Grâce à lui j'ai pu connaître des musiciens que je considère des plus intéressants de la scène européenne actuelle et qui sont devenus mes amis : parmi eux, lui même...

Julia Lirsac m'a aidé à régler tous les problèmes dérivés de mes voyages, réserves, billets, logement, changements de dates, formulaires à signer, etc.

Sébastien Fontaine est sûrement le Christian Barnard de la clarinette, un chirurgien instrumental qui combine la technique et l'imagination nécessaires pour rendre possible et même facile ce que l'on croyait impossible. De l'idée à sa réalisation il y a toujours une lutte et quand je me suis proposé l'idée de «déconstruire» mon instrument dans le sens purement sonore je n'avais aucune idée de que nous finirions par le reconstruire physiquement avec un pavillon droit, quelque chose de complètement inconnu et que Sébastien a construit comme prototype spécialement pour Lieux. Comment remercier un tel effort ?

Finalement, il y a ma femme, Carmen Bernárdez, et mon fils, Jan, qui ont eu la patience de supporter non seulement mes absences mais aussi ma présence pendant tout le processus créatif. J'en suis plus que reconnaissant.

Wade Matthews



