

## A l'écoute de la sensibilité ordinaire

Le 27 Avril 1995, jour de la commémoration du cinquantième de l'holocauste en Israël, toutes les sirènes se sont mises à fonctionner : d'une façon collective et spontanée, tout le monde s'est arrêté de bouger - certains se sont même parfois immobilisés dans les gestes qu'ils étaient en train de faire - pendant une minute et cela s'est passé à l'échelle des villes entières. C'était quelque chose de très fort, les sirènes ont joué là un rôle de tension sonore assez extraordinaire, la perception a chaviré. Ce même 27 Avril, il y eu une panne d'électricité dans le métro parisien et des tentatives répétées de remise en route du système électrique. Le métro est devenu brutalement aveugle. Du fait que les repères visuels étaient changés, les éléments sonores ont commencé à prendre une importance énorme, l'oeil déstabilisé a contre-influencé l'ouïe. Il y a donc eu des moments d'émotions très forts liés à cette "panne" affectant l'un des sens.

A chaque fois qu'un événement casse une perception ordinaire en profondeur, un usage, une habitude, l'espace se transforme, l'appropriation du temps se modifie et nous nous trouvons déplacés : ces instants fugitifs renversent notre perception des choses, nous les font percevoir dans leur unité et leur complexité sémantique. En un quart de seconde, on entend, on sent et on voit autrement et surtout autre chose, on perçoit l'indicible, certaines subtilités immatérielles, des aspects sensibles apparemment secondaires, on perçoit l'histoire, la fonction, la dimension, le profil social et esthétique d'un lieu, d'une situation. Cette compréhension fugitive est souvent fulgurante. Rappelons-nous dans quelles conditions souvent nous avons compris en nous-mêmes quelque chose : cela a souvent procédé d'un déclic, d'une flamme furtive, d'une appropriation sensorielle vive, perçante et intérieure.

Au quotidien, le fonctionnement de notre perception, de nos plaisirs et de nos désirs, fait que tout est à fleur de peau, vécu avant tout à travers l'intériorité.

Cela conduit à une espèce d'obsession et l'on s'imagine que tout doit passer par l'émotion pour être intense, quitte à ce que celle-ci transite par son propre spectacle. La publicité, les manifestations sportives ou divertissantes de masse, les films d'action ou d'horreur, souvent fascinatoires, c'est-à-dire spectaculaires et parfois totalitaires, ont bien compris l'importance de ces manipulations.

Mes objectifs, à travers la recherche artistique qui est la mienne, sont résolument de ne pas me situer dans le spectacle et de faire en sorte que le travail sur les perceptions combine de la façon la plus dialectique possible le terrain des émotions et celui du sens, travailler autant à la représentation des choses qu'à les toucher de près, à les transformer de façon véritable. L'idée serait d'engager un vrai rapport alternatif aux choses : cela veut dire ne pas seulement changer la perception, mais utiliser cette mobilité de perception comme source motrice au sein d'une expression vivante, physique et sensible, de façon à ne pas seulement percevoir les choses autrement, mais à être acteur de nouveaux comportements. Il s'agit d'opérer une sorte de rotation physique de notre rapport aux choses, une sorte de "révolution".

Il existe néanmoins un formidable paradoxe : parallèlement à cette "hystérie" de l'affect qui guide nos relations aux espaces, à la vie, nous constatons que notre capacité de nous indigner, de nous émouvoir, de sentir l'ordinaire et l'extraordinaire qui est dans l'ordinaire s'est complètement émoussée. Du coup, nous faisons beaucoup trop de choses à notre insu et nous n'en pensons rien. Nous traversons le quotidien sans plus le voir, ni le sentir ni l'entendre consciemment ; nous en profitons intérieurement, inconsciemment, par l'accumulation de nos rapports fonctionnels à lui, des petits instants irrationnels le tapissant ça et là mais nous n'en goûtons pas. Notre émotion nous guide tout le temps mais plus rien ne nous émeut - on constate ainsi une banalisation des événements -. L'espace alors n'est pas vraiment

vide, il est rempli de vides. Il faudrait "recharger" la conscience, ce qui, à mon sens, relève d'un travail militant, car ce n'est pas l'analyse des choses qu'il faut recharger, mais l'intuition, le goût, l'éducation de la perception, l'expérience de la sensation. La question véritable est de nous inciter à changer, non pas le spectacle de notre rapport aux choses, mais notre réel rapport aux choses, et, par contrecoup, d'en accepter d'autres représentations. Notre rapport aux choses et l'idée que nous nous en faisons sont intimement liés : il est intéressant de travailler sur cette dialectique et non pas sur l'un ou l'autre des constituants de cette contradiction.

Lorsqu'une création artistique, qui est un lieu de représentation, met l'exercice de sa naissance -c'est-à-dire de sa fabrication- et de son existence -c'est-à-dire son écriture, sa logique de production, de diffusion- au service d'un rapport aux choses, elle bouleverse ce rapport et, simultanément, en propose une autre lecture. Il faudrait s'interroger sur la formulation des choses vécues, ou, inversement, sur la capacité à vivre une chose formulée. Peut-on inventer sans formuler ? Peut-on formuler sans inventer ? Mon idée est de mettre un dispositif de rapports humains dans une oeuvre et, simultanément, de mettre en oeuvre un dispositif de rapports humains, de faire en sorte qu'à un moment donné, on ne sache plus qui fait quoi.

Quand on parle de la ville, on a tendance à croire qu'elle n'est que rues et maisons. Ce qui constitue la ville, à mon avis, ce n'est pas seulement les habitations, mais les usines, le travail, les déplacements, la prison, l'hôpital, l'école. La rue n'est que ce qui relie les fonctions sociales de la ville, c'est l'ensemble des phénomènes sociaux, composés des parcelles "privées" qui se combinent entre elles.

Je voudrais vous parler de ce travail sensible sur le son, tâche de militant et de compositeur simultanément, à travers lequel je propose à mon entourage de revisiter la sensibilité de la ville.

#### **a) L'espace urbain -**

Quand deux personnes marchent dans la rue, elles adaptent leurs voix à leur écoute, c'est-à-dire que l'une et l'autre garantissent à leur interlocuteur un son constant en fonction de la nature de l'environnement sonore alentour. Au passage d'un camion, par exemple, la personne va augmenter l'intensité de sa voix, l'éclaircir dans l'aigu, au passage d'une mobylette, elle va l'alourdir dans le grave. Nous avons une phénoménale acuité auditive, une capacité sensible à user des forces de la ville et de l'acoustique architecturale en agissant soi-même de façon instrumentale avec ses oreilles et sa bouche. Lorsqu'un urbaniste dessine une place publique, il ne s'occupe pas de savoir ce qu'elle propage comme bruit et comme sons. Des échecs seraient une place trop réverbérante où le bruit serait impossible parce que trop dérangeant et, inversement, une place trop absorbante où l'on pourrait être cent cinquante, avec la sensation d'être seulement dix ou vingt... Les gens préfèrent aller là où il y a du bruit parce que c'est là que l'expression de leur existence est manifestée, tangible. La difficulté serait de faire cette chose sensible qui fait que les places fonctionnent parce qu'on y entend bien ce que l'on a à y entendre et que les choses les plus fortes peuvent y être entendues dans un ordinaire extraordinaire, renouvelé sans cesse.

La construction des places ne relève pas de la fabrication d'espaces de fonction, mais d'espaces sensibles. Dans le centre ville d'Arras par exemple, j'ai mesuré une stupéfiante profondeur de champ sonore : on entend très loin. A cause de cela, il y a très peu d'accident de piétons et les aveugles y sont protégés ; on sait toujours où l'on est de façon stéréophonique, avec une facilité de localisation des sources tout-à-fait saisissante. On a là une réussite architecturale dont la Ville d'Arras n'a même pas conscience. Souvent, les gens ont un rapport très intuitif, très sensible aux choses, mais peu de capacité à le théoriser, le représenter. Si l'artiste se borne à travailler sur la représentation, il doit savoir qu'il ne travaillera pas sur le rapport aux choses, pourtant passionnant puisque c'est un des terrains privilégiés de la sensibilité, là où elle est la plus puissante, la plus quotidienne donc la plus travaillée, la plus chargée

de sens, la plus exprimée.

Apprendre à écouter la ville, c'est commencer à comprendre et commencer à être conscient des relations de force et de création qui se passent entre l'ordinaire et l'extraordinaire : l'ordinaire, c'est le milieu urbain, l'extraordinaire, c'est l'événement. Comment l'événement rentre-t-il dans le milieu ? Qu'est-ce que l'on peut considérer comme faisant partie du milieu et faisant partie de l'événement ? Lorsque l'on arrive à faire jouer cette question au travers d'un dispositif de création, on se rapproche de la ville et de sa compréhension.

On peut évaluer l'espace public avec des outils de mesure, c'est l'approche quantitative, on peut aussi l'évaluer avec ses oreilles, c'est l'approche qualitative ; de même, on peut gérer l'espace public avec un outil policier (coercitif) ou avec un outil civique (démocratique), participatif. La création artistique dans l'espace public interpelle tous les signes et toutes les parcelles sémantiques dont il est rempli :

- la prise de conscience devient sensible parce que l'expérience travaille sur la perception,
- l'oeuvre, ce qu'on y entend ou la scénographie dans laquelle tout le monde est pris, expose des propositions, présente des formes alternatives, crée des oppositions qui ont valeur d'énoncé, d'utopie,
- la pratique artistique déplace les interprètes et les lieux en les transportant dans autre chose, elle déboute joyeusement et vigoureusement la notion d'identité : on n'est pas là pour s'occuper de qui on est, de qu'est-ce qui est (le patrimoine, la psychologie ou la représentation qu'on s'en fait), mais de qui on devient, de ce qui advient. Ce qui nous intéresse, c'est le mouvement, la transformation des choses : ainsi,
- aucun de nous n'est seul, s'ajoutant aux autres, nous ne sommes pas les uns à côté des autres : nous sommes tous un seul, un et unique corps social,
- en revanche chacun doit savoir que la réalité n'est pas devant lui, elle n'est que ce qu'il voit et entend ; cette réalité (qu'il aura tendance à nommer "la réalité") n'est donc que la sienne.

## **b) L'hôpital**

Récemment, j'ai fait une création à l'hôpital Delafontaine de Saint-Denis, au sein d'un dispositif entier, reposant sur une résidence de quatre mois et sur la mise en oeuvre d'un très grand espace culturel dans l'établissement. Trois axes y étaient imbriqués :

- le premier consistait à enregistrer tous les sons de l'hôpital et à les faire écouter à tout le personnel,
- le second consistait en une pratique artistique continue à l'attention du personnel et des patients (sans m'occuper de savoir qui était patient, qui était soignant, où était la maladie..),
- le troisième consistait en la création musicale qui a été présentée à huit reprises dans le bâtiment, l'idée étant d'affirmer que ce lieu était bien un des lieux de la ville, qu'il s'y fait bien des créations comme il s'y fait des soins (acte de création s'il en est).

Je n'aurai pas le temps de vous conter toutes les actions sensibles qu'un tel dispositif a pu engager sur le rapport aux choses, sur leur perception et sur leur représentation :

- les gens se sont entendus et le fait de s'entendre les a plongés violemment dans une interpellation de leur rapport aux choses que, tout d'un coup, ils entendaient représenter. Cela a déclenché une prise de conscience qui leur montrait de quoi ils étaient capables -de choses terribles comme de choses magnifiques-

- nous avons entendu le silence des vivants (qui vont vivre) et le bruit des vivants qui vont mourir !

Nous nous sommes collectivement posé la question des liens de la mort et du silence. Quand nous parlons de la mort, parlons-nous de la nôtre ou de celle des autres ? Quand nous parlons de celle des autres, parlons-nous de ceux qui sont déjà morts ou de ceux qui ne le sont pas encore ? Le vivant

va mourir, il n'est pas mort, il est donc vivant. Les autres (qui ne vont pas mourir) n'acceptent pas la mort et l'entourent de leur terreur à la refuser (l'amour est un sentiment fort inventé pour lutter contre une réalité forte, la mort des autres). Cette question du son montre que du silence vient s'immiscer là où il n'a pas à être. On lui attribue une fonction d'évocation de la mort, alors que le silence sert à bien d'autre chose, les musiciens le savent. Nous avons beaucoup de signes pour parler de silence : les soupirs, les demi-soupirs, les pauses, les demi-pauses, les silences...,

- je suis arrivé avec des micros pour enregistrer ce que j'entendais. Puis je me suis aperçu que les micros entendaient tout, mais n'étaient pas capables de sélectionner, à l'instar de l'ouïe. L'oreille entend des choses discrètes, minimales, subtiles, inouïes, ce que le micro ne peut faire. Il est intéressant de montrer que nous sommes capables d'entendre beaucoup plus que ce que nous croyons, pour des raisons culturelles, historiques, affectives, etc... Notre oreille, contrairement au micro, est vraiment dans le rapport à la chose,

- cette création artistique, intitulée Patiemment, m'a servi à renvoyer la ville dans l'hôpital et l'hôpital dans la ville. Pendant la résidence, j'avais déjà fait venir dans l'hôpital des gens de la ville (qui n'avaient rien à faire là en apparence), m'employant à défaire de façon physique cette notion de l'hôpital, lieu d'isolation, d'enfermement. A force de ne pas être la ville, l'hôpital devient un lieu opaque, tabou et fantasmatique. Inversement, il faut que la ville sache que l'hôpital est partout, que se soigner est un acte culturel, un projet personnel, dans lequel le médecin n'est qu'un assistant.

Un projet artistique qui écoute l'hôpital, y fabrique une pratique quotidienne de sons cultivés et qui enfin produit une écriture extérieure, audible à la ville entière, s'engage à proposer des transformations institutionnelles à partir de la question sensible : ainsi l'on repose à notre façon la question du privé et du public (on entre dans un hôpital public pour une expérience très privée), de l'intérieur et de l'extérieur (le corps de chacun constitue le corps social), questions emblématiques qui accompagnent le soin et l'institution hospitalière de manière quotidienne. L'artiste lui, va bien chercher au plus profond de lui, au plus privé, au plus intime, ce qu'il va dire au plus grand nombre, au plus public !

### **c) La prison -**

J'ai monté, à partir d'une création artistique dans un établissement pour longues peines près de Châteauroux, un grand projet, qui a maintenant quatre ans, consistant à faire une création artistique avec une trentaine de détenus condamnés à de longues peines, à installer dans cette centrale un outil de production audio, des studios et un dispositif de formation et d'emploi. Actuellement, cet atelier est, entre autres, le premier centre de duplication d'archives sonores en France, travaillant pour le compte de l'Ina (il est géré par seize détenus).

Mon objectif était de créer un "transport" :

- transporter l'administration, c'est par exemple apporter une écoute bienveillante en prison, lieu de non transparence et de soupçon institutionnel. En entrant dans ce type d'établissement, la société civile peut proposer de façon aiguë des alternatives à la culture "carcérale" qui progressivement s'est mise en place : on montre d'autres règles d'organisation, d'autres relations, d'autres hiérarchies, d'autres logiques de travail, on désenferme, on extériorise. La connaissance rationnelle n'a plus de sens, selon moi, sans connaissance irrationnelle, sensible. L'absence de pratiques du droit par exemple fait de la prison un lieu délinquant officiel : notre présence singulière, le fait qu'on y travaille comme on le fait, qu'on y crée, qu'on y réfléchit avec tout le monde, introduit des prises de conscience, est une exhortation au déplacement, produit une entrée en masse du sensible qui transporte tout au loin, brouillant les valeurs et les relations sociales très codées,

- transporter les détenus, c'est par exemple transférer des détenus incarcérés loin de Saint-Maur et qui veulent épouser le dispositif. Trop préoccupés seulement de la question de leur identité

personnelle, il m'importait de voir comment, à travers un projet d'écriture, d'expression personnelle, ils pouvaient faire partie d'un groupe extérieur et non pas d'eux-mêmes. Je répondais à leur question individuelle par une réponse collective, par un dispositif d'orchestre. Le détenu croit, s'il est là, en prison, qu'il est seul, qu'il n'y a que son cas -c'est la même chose pour le malade en hôpital-. Mon idée est de montrer des dispositifs d'orchestre dans lesquels chacun règle son compte personnel avant tout à l'intérieur d'un projet collectif et non l'inverse.

- transporter le créateur, c'est venir par exemple en prison faire mon travail alors que je pourrais me contenter des interprètes professionnels, des salles de concert, des commandes publiques et des publics avertis ! Ici, je ne connais plus mon métier, la musique est retournée sur elle-même, se demandant où est son enjeu, où est son écoute, comment son exercice peut frapper de plein fouet la vie publique et simultanément se réfléchir elle-même, encore et encore, sonder les mystères et enrichir les méandres de son écriture propre.

Il y aurait bien d'autres transbordements à nommer, dans la rencontre entre l'art, le travail et le citoyen privé de liberté.

### **Synthèse sur le sensible**

La politique, au contraire de ce que nous croyons, ne gère pas des techniques dures mais des matières molles, ne gère pas des situations simples mais complexes, ne gère pas le statut des machines mais celui des hommes, elle ne gère pas des usages fonctionnels absolus mais relatifs, c'est-à-dire cultivés, aux références culturelles et historiques puissantes, etc...

Ne soyons pas ignorants, il n'en est pas autrement.

Il y a un déséquilibre entre les rôles allers et retour de la connaissance sensible et de la connaissance rationnelle :

- nous nous détournons de l'effort intellectuel pour lui préférer nos réactions spontanées, notre affect : c'est ainsi que nous préférons le cinéma d'action au cinéma d'auteur, Énergie ou RTL à France-Culture, les loisirs et le sport à l'école ou à la faculté... ! Lorsque la connaissance rationnelle aménage l'approche sensible, alors dans ces cas-là, elle est recherchée,
- nous ramenons notre vision de l'univers à celle que nous donne la position de notre propre corps et toute notre vision de l'univers passe par notre corps = notre appréhension du monde est narcissique, voire libidinale. Nous confondons notre vision de l'univers avec le rapport qu'on a à lui, et nous le faisons à notre image (comme Dieu, que nous avons inventé pour qu'il nous conçoive à son image),
- notre rapport à l'extérieur n'est animée qu'à partir de nos impressions intérieures, seule l'émotion prime, en toutes circonstances (nous fabriquons même des théories pour justifier de nos émotions et en cacher l'existence - souvent les émotions ne font pas sérieux).

Ainsi notre vision des étrangers passe par le sentiment de notre peau, de notre histoire, de nos origines, par l'expérience de rencontres ponctuelles passées, notre vision de l'amour ou des sentiments passe par notre vécu personnel et l'idée de réussite ou d'échec que nous nous en faisons, notre approche de la propriété passe par l'entonnoir de ce que nous appelons nos biens, ces parcelles du monde qui nous semblent nôtres (enfants, mari ou épouse, idées, maison...).

Nous voulons à la fois faire partie, être dans le collectif (mode, manifestations, sectes, pages, autoroute), et ne pas faire partie, être dans le singulier (appartement ou maison, hiérarchie professionnelle, concours, compétition...) : dans tous les cas, c'est le principe du plaisir qui gouverne, c'est l'émotionnel qui en est le moteur.

C'est parce que les hommes n'ont pas su gérer la force métaphysique et sensible qui s'exprime en douce dans toute question de société, qu'ils ont engendré le développement compensatoire des sectes,

des religions, des modes..., des charlatans politiques, récupérateurs des pulsions...

De surcroît, nous sommes entièrement dépendants (au bon sens du terme) de valeurs culturelles judéo-chrétiennes et tous nos rites ou usages sont encore primitifs, constamment alimentés par des idéologies closes chargées de penser le sensible à notre place et de l'empêcher de bouger : c'est ainsi qu'on ne pense plus le bien-fondé de la famille, du couple, la gestion propriétaire des enfants, la morale, les idées de mort, d'amour, l'argent, la souffrance, la domination, la culpabilité, la fidélité, la violence, la plaisir, la soumission, la conquête, le fantasme, l'interdit, etc... Imaginez qu'on est, concernant toutes ces notions, comme des voitures téléguidées, entièrement manoeuvrés par des idéologies du sensible, réactionnaires et manipulatoires.

Dans tous les cas de figure, on nous a fait comprendre que nous étions seuls, des hommes seuls et uniques face au monde puissant et l'on a défini les valeurs morales autour de ce postulat comme étant les outils de régulation de notre solitude et de notre singularité face à la puissance du monde. La morale est le mode sensible et individuel du rapport hystérique, romantique et narcissique aux choses.

Il est sûr que les japonais ou les pygmées n'ont pas ce rapport entre leur corps et celui des autres aussi libidinal et gluant. Nous ne changerons pas tout cela en cinq minutes.

Ce qui est sûr, c'est que nous ne le changerons pas avec de décors, des villes nouvelles, des contrasts Ces, des centres de loisirs, des clubs de sport, des plans d'accession à la propriété, des oeuvres charitables...

Nous devons étudier la question du sensible en la faisant travailler là où elle travaille, à l'usine et à l'école, dans la rue et à table, nous devons engager un bras de fer, avec nos outils artistiques, pour que ce rapport au sensible soit retourné et critiqué, remis en construction, mis en oeuvre, pour combattre les représentations collantes qui nous poursuivent et alimente nos mauvais fantasmes. Il n'est pas question de jouer de ce sensible (laissons cela aux magazines à sensations, à "Intimité", à "Cosmopolitan" ou sur un autre versant à Le Pen) mais de le déconstruire et le reconstruire : c'est un vrai projet militant.

Nous nous devons de reconnaître dans les choses :

- leur abstraction
- leur complexité
- l'importance de la forme ou des formes
- leur portée irrationnelle
- leur capacité d'appropriation ouverte, c'est-à-dire la présence ou absence en leur sein de références culturelles, reconnaissables ou contraignantes]
- leur puissance ou impuissance esthétique
- leur enfermement sur elles-mêmes
- leur présence ou leur absence d'écriture
- leur présence ou l'absence de visibilité, leur capacité d'ocultation du sens qu'elles véhiculent.

Il y a ceux qui, au fil des jours, confondent les valeurs, humaines, idéologiques, esthétiques avec leurs états d'âme personnels, c'est-à-dire qui appliquent dans tout ce qu'ils pensent un principe narcissique de projection personnelle, se confondant avec ce qu'ils analysent ou ce qu'ils jugent : ils érigent en principe, s'épousant eux-mêmes à chaque seconde, le critère des goûts et les couleurs. Ceci est d'autant plus compliqué que cela se double d'une confusion sur la spontanéité. Un sentiment, une appréciation ont priorité s'ils sont spontanés, non réfléchis, "venant du coeur", échappant à "toute prise de tête". C'est une position de défense, bien sûr, qui privilégie les valeurs dominantes sur le travail personnel, mais ce qui est plus grave, c'est que cela sous-entend que la sensibilité ne se travaille pas, qu'on n'apprend pas à sentir, à avoir du plaisir, à goûter, à voir, à entendre, à toucher, etc... Que tout apprentissage serait une diminution du sens, que la rationalisation empêche l'émotion, que l'émotion est par essence

émotionnelle, irrationnelle, irréfléchie, irraisonnable, etc... L'attraper serait la tuer. Elle est innée et fragile, elle appartient au corps, à la peau et la tête n'y est pour rien : on ne peut s'empêcher de penser en entendant tout cela à la situation actuelle de la sexualité féminine, qui sait bien que tout se passe dans la tête mais qui ne veut pas en parler pour que précisément cela lui quitte la tête et lui parvienne au corps. C'est comme si le corps et la tête étaient opposés et qu'il faille, suivant le cas, privilégier l'un et taire l'autre : "sois toi-même, laisse toi aller" dirons les uns, "réfléchis un peu au lieu de répéter à ton insu ce qu'on t'a appris" dirons les autres ! L'exemple du vin, puisque nous sommes en période de foire de Paris, hurle le contraire.

La création artistique, située dans le champs d'un réel dispositif de terrain :

- structure, elle instaure un début et une fin,
- écrit, impose l'idée d'un projet, d'une intention, d'une cohérence sémantique,
- engage la dialectique du rapport aux choses et de leur représentation,
- elle alterne, elle fait se retourner, elle est révolutionnaire, elle déplace,
- elle est hors institution, hors cadre de représentation préalable, elle bouleverse en profondeur le mauvais imaginaire collectif qui sourd chez chacun à l'approche de l'autre,
- elle est gratuite, elle n'a pas de fonction (commerciale, institutionnelle, relationnelle, représentative dominante) parce qu'elle est singulière et unique ; elle est instantanée et ne doit pas être renouvelée, répétée, sous peine de prendre précisément une fonction.

L'oeuvre dans ce contact :

- instruit les sens, les met en jeu et les exprime (tous les sens toujours),
- innove et donne donc du sens aux sens (les sensations ou sentiments des sens prennent sens dans le mobile de l'oeuvre),
- replace le sens au coeur du rapport aux choses (et non seulement au coeur du corps libidinal de chacun) : elle entérine donc la réalité (dialectique du rapport et de la représentation) en décidant de travailler dessus : l'oeuvre donc, coud, met en relation, agit,
- fait reculer, par sa portée utopique, les limites de l'imaginaire collectif, de l'esthétique, du sentiment, donc du possible.

Appréhender les espaces de la ville avec son oreille, les travailler avec sa partition, les vivre avec sa création musicale, c'est se donner d'une part de nouveaux moyens idéologiques de mobilité artistique, d'autre part d'autres façons d'écrire et de ré interpréter le monde.

**Ricardo Basualdo** : Jacques Puisais est un oenologue. Il a une démarche presque proustienne du rapport au sensible, puisqu'il parle de la saveur des vins en essayant de l'associer à des images que nous portons en nous-mêmes. Il pense que, bien souvent, notre ignorance de la saveur du vin, vient de notre fermeture au souvenir. Tout le travail est d'articuler les passages entre la saveur du vin et la mémoire, dont, d'habitude, nous bloquons le passage.

La réflexion de Nicolas Frize me fait penser que, dans notre rapport à la mémoire, bien souvent, nous fermons la serrure qui donne accès à celle-ci. Jacques Puisais dit que son travail est moins de nous donner des clefs que de nous faire découvrir nos serrures. Cette modification du rapport aux choses a une relation avec les serrures dont nous sommes porteurs, mais dont nous n'avons ni la représentation ni l'image. Dans *Le Loup des Steppes*, de Hermann Hesse, le héros, au début du roman, passe devant un mur où, un jour, il a cru voir une porte. Ce n'est qu'à la fin de son chemin initiatique que la porte s'ouvre dans le vieux mur de la ville, laissant découvrir un grand couloir avec de nombreuses portes. Lorsqu'il pousse les portes, dont les serrures sont ouvertes, derrière chacune il y a des scènes comme des mini-

théâtres infinis et différents. Il me semble que la dimension sensible de notre rapport au monde, l'idée d'être transporté dont parle Nicolas Frize vont un peu dans ce sens.

**Alain Potoski** : J'ai vu des réalisations de Nicolas Frize qui étaient beaucoup plus liées aux lieux. Il me semble qu'il a tendance aujourd'hui à des formes plus orchestrales, dans une intériorité. Y a-t-il un basculement de votre désir, ou est-ce le hasard des commandes qui répartit ainsi les projets entre l'extérieur et l'intérieur ?

**NF.** J'ai fait beaucoup de créations en plein air à une époque. La question de l'extérieur ne se pose pas dans l'aspect anecdotique de son extériorité. Je me suis posé la question de l'intérieur/extérieur très différemment ces dernières années. Et j'ai envie de travailler sur le politique, l'institutionnel. Avant, je travaillais beaucoup sur la question de l'acoustique architecturale et je me suis rendu compte que j'avais un rapport trop superficiel aux choses, je m'accrochais trop aux murs ; ce qui m'intéressait, en fait, c'était la fonction des murs. Donc, que je sois dehors ou dedans ne change rien. Dedans, cela me permet d'être entré et cet acte là a de la force. Mais je n'oublie pas que les murs ont deux côtés... Je travaille beaucoup avec des architectes, avec le Ministère de l'Environnement et le Ministère de l'Équipement, il a fallu que je réfléchisse à ce qu'est un mur porteur, à ce qu'est un mur de séparation. Le mur porteur est un gros mur qui sépare les personnes et les sons, le mur de séparation est un petit mur qui (trans)porte la résonance des personnes qui habitent çà et là, tournant autour de lui.

Nicolas Frize

Villes, imaginaire et création artistique - Actes du séminaire Sarrebruck 1995

Edition Le Merveilleux Urbain